

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНО-
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

на правах рукописи

Бороздинова Зоя Викторовна
**РЕПЕРТУАРНАЯ СТРАТЕГИЯ БЕРЛИНСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ
ТЕАТРОВ (1933–1944)**

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения
Специальность 17.00.01 – театральное искусство

Научный руководитель
кандидат искусствоведения Холмогорова И.В.

Москва – 2022

Введение.....	3
Глава 1. Немецкий театр и установление нового политического режима в Германии (1932–1934)	17
1.1. Утверждение национал-социализма в культуре	17
1.2. Берлинские театры	45
1.2.1. Штаатстеатр. Назначение интендантом Густафа Грюндгенса	46
1.2.2. Дойчес Театр. Назначение интендантом Хайнца Хильперта	65
Глава 2. Классическая и современная драматургия на сценах Штаатстеатра и Дойчес Театра в довоенные годы (1934–1939)	76
2.1. Классическая драматургия	80
2.2. Классики-современники	104
2.3. Современная драматургия	109
2.3.1. Историческая тема	111
2.3.2. Женская тема	119
2.3.3. Крестьянская тема	126
Глава 3. Штаатстеатр и Дойчес Театр в годы Второй мировой войны	135
3.1. Ужесточение цензуры. Иностранная драматургия	135
3.2. Немецкая классика	151
3.3. Современная драматургия	161
3.3.1. Драматургия, основанная на истории и мифе	161
3.3.2. Комедии и мелодрамы	166
3.4. Военное положение и закрытие театров 1 сентября 1944 года	173
3.5. Открытие Дойчес Театра после войны	184
Заключение.....	190
Список литературы	200
Приложение 1. Краткий биографический словарь.	225
Приложение 2. Репертуарные таблицы.....	271

Введение

Диссертация посвящена репертуарной стратегии берлинских государственных драматических театров 1933-1944 годов. Для анализа выбраны два театра – Прусский Штаатстеатр и Дойчес Театр, две крупнейшие драматические сцены тогдашнего Берлина. Выбранные театры представляют собой достаточно типичный пример репертуарной политики театров рассматриваемого периода, хотя ситуация в каждом из них имела ряд специфических особенностей.

Хронологические рамки исследования определены 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.

Таким образом, **объектом** исследования является театральное искусство нацистской Германии в 1933-1944 годах; **предметом** – репертуарная стратегия берлинских драматических театров – Штаатстеатра и Дойчес Театра.

Центральной проблемой, которую призвано решить исследование, является изучение закономерностей построения репертуара, поэтому преимущественное внимание уделяется особенностям адаптации драматического театра к культурной ситуации Германии эпохи национал-социализма. Разумеется, размышления о политическом и социальном аспектах существования театра не исключают разговора о самой фактуре спектакля. В диссертации каждая постановка изучается не только с точки зрения механизмов осуществляемого руководства, но и в художественном аспекте.

Цель исследования – наиболее полно проанализировать творческий и административный аспекты существования Прусского Штаатстеатра и берлинского Дойчес Театра в период национал-социализма. В более широком смысле исследуемая тема и избранные подходы к ее изучению позволяют говорить и о проблемах бытования культуры в тоталитарном государстве.

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.

Задачи и выбранный фокус взгляда определяют **структуру работы**: диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографии и двух приложений (сводной репертуарной таблицы двух театров и биографического указателя).

Степень разработанности данной темы в отечественном искусствознании представляется недостаточной, чем и обуславливается **актуальность** представленного труда. Определённый ракурс исследования позволяет уяснить, какое место занимал театр в нацистской системе манипулирования общественным сознанием, а в более широком смысле – определить разные стратегии взаимодействия государства и культуры. В XXI веке, в период роста во всём мире экстремизма, националистических настроений, терроризма, фундаментализма, опыт нацистской Германии представляется особенно актуальным. Немецкий вариант тоталитаризма оставил глубокие следы в европейском обществе. И хотя человечество уже дало однозначную нравственную оценку этой идеологии, в научном мире до сих пор нет согласия по многим вопросам: учёные не договорились о точных дефинициях понятий «национализм», «тоталитаризм», «этатизм», о различиях «фашизма» и «нацизма».

Хотя ещё со второй половины 1920-х годов по сей день историки, политологи, социологи, психологи Германии и других стран обращаются к разнообразным

проявлениям нацизма, но его эстетические идеалы исследованы значительно меньше. Между тем, Третий рейх отличался небывалой активностью в социокультурной сфере. Культурная политика национал-социализма предполагала не только уничтожение чуждых ей художественных форм, но и выработку свода собственных ценностей и их активную пропаганду.

Если говорить о степени изученности разных видов искусства Третьего рейха, то следует заметить, что театр того времени исследован менее всего.

За рубежом первые исследования нацистского театра сделаны уже в начале 1950-х годов. Известный немецкий театральный критик П. Фехтер в книге «Великое время немецкого театра»¹ проанализировал актёрские удачи в театре Третьего рейха, ни единым словом не коснувшись вопросов политического ландшафта, будто театр был совершенно независим от социального контекста. Совсем иначе в 1952 году была написана докторская диссертация западногерманского искусствоведа И. Питч «Театр как средство политико-публицистического управления в Третьем рейхе»², доказывающая, что театр виделся нацистским идеологам одной из эффективных площадок пропаганды. Автор основательного труда оставила, однако, вне своего внимания вопрос о том, как эта идея была реализована на практике.

В 1960-х годах в книге «Театр и кино в Третьем рейхе»³ Й. Вульф собрал под одной обложкой разнообразные документы: от корреспонденции министра пропаганды до газетных публикаций. В работах тех же лет Х. Бреннер «Культурная политика национал-социализма»⁴ и Р. Болмуса «Ведомство Розенберга и его враги»⁵ рассматривалась всеобъемлющая система контроля власти над художественной жизнью. Бреннер выделила два типа контроля: формальный, – представляющий собой, по сути, открытое признание государственной цензуры и

¹ *Fechter P.* Große Zeit des deutschen Theaters. Gütersloh: Bertelsmann Verlag, 1950.

² *Pitsch I.* Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. Münster, 1952.

³ *Wulf J.* Theater und Film Im Dritten Reich. Frankfurt: Zeitgeschichte, 1966.

⁴ *Brenner H.* Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek: Rowohlt, 1963.

⁵ *Bollmus R.* Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Deutsche Verlags-Anstalt, 1970.

создание особых институций, за неё ответственных; и неформальный – проявившийся в активном личном вмешательстве в художественную практику представителей власти, не имеющих никакого профессионального отношения к культуре.

В 1974 году во Франкфурте-на-Майне прошла выставка «Искусство Третьего рейха», а тремя годами позже в том же городе состоялась конференция «Фашизм⁶ и визуальные средства коммуникации», существенно расширившая круг проблем, обозначенных в названии конференции.

Учёные ГДР в первые десятилетия после войны основное внимание уделяли эмигрантской, антифашистской культуре и её деятелям. На театр, функционировавший в их стране при Гитлере, они обратили внимание позже. Важным вкладом восточногерманских исследователей в изучение этой темы стала книга Ю. Вардечки «Театральная политика фашистской Германии»⁷, изданная в 1983 году. Автор разделила немецкую культуру нацистских лет на официальную, несущую разрушение и деградацию, и антифашистскую, подпольную, сохранившую высокие гуманистические ценности. В том же году вышла книга польского историка искусств Б. Дрвняка «Театр в национал-социалистическом государстве. Сценарий современной немецкой истории»⁸. В своей работе исследователь подробно описывает механизм политизации театрального искусства Германии, Австрии и Чехословакии. Особое внимание уделено здесь влиянию пропаганды на актёров, режиссёров и драматургов в начале Второй мировой войны.

Постепенно интерес учёных смещался от исследования политики нацизма в области культуры к частным проблемам. Немецкий историк театра К. Дюссель в своей докторской 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 филиалами

⁶ В те годы многие исследователи предпочитали называть политический строй Третьего рейха германской версией фашизма.

⁷ *Wardetzky J.* Theaterpolitik im Faschistischen Deutschland. Berlin: Henschelverlag, 1983.

⁸ *Drewniak B.* Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte. Düsseldorf: Droste, 1983.

министерства пропаганды – у них было много и собственных, может быть, обыденных забот: репертуарные и кадровые проблемы, борьба за внимание публики, и, наконец, конкуренция.

Немецко-английский историк А. Штайнвайс в своей книге «Искусство, идеология и коммерция: имперские палаты музыки, театра и изобразительных искусств»⁹ 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 «Верные фюреру и божественно одарённые. Художественная элита в Третьем рейхе»¹⁰. У художников Третьего рейха автор находит множество мотивов для конформизма: материальная выгода, тщеславие, возможность избежать призыва в армию или защитить/спасти неарийского родственника.

В конце XX – начале XXI века появилось два обширных исследования о театре нацистского периода: «Театр в Третьем рейхе. Предвоенные годы»¹¹ (под редакцией Г. Гадберри) и «Фашизм и театр: сравнительные исследования эстетики и политики перформанса в Европе, 1925-1945»¹² (под редакцией Г. Бергхауса). Но безусловно важнейшим исследованием нацистского театра стал объёмистый том коллектива авторов под редакцией одного из них, одного из виднейших немецких историков театра Х. Ришбитера «Театр в Третьем рейхе»¹³. Труд этот явился логичным результатом работы кафедры театра Свободного университета Берлина, где в 1990-х годах было защищено несколько магистерских и докторских диссертаций на данную тему. «Театр в Третьем рейхе» стал, благодаря Ришбитеру,

⁹ *Steinweis A.* Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts. Chapel Hill-London: University of North Carolina Press, 1996.

¹⁰ *Rathkolb O.* Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1991.

¹¹ *Gadberry G. W.* Theatre in the Third Reich, the Prewar Years: Essays on Theatre in Nazi Germany. New York: Praeger, 1995.

¹² *Berghaus G.* Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. New York: Berghahn Books, 1996.

¹³ *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H.* Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Hannover: Kallmeyer, 2000.

стал своего рода прорывом в изучении немецкого театра нацистского времени. Объёмный том состоит из трёх частей: эссе о театральной политике и её конкретных проявлениях на примере крупнейших театров, анализ репертуара и обзор драматургии того времени. Впрочем, в столь обширном исследовании некоторые имена, даты, факты неизбежно лишь называются, предоставляя учёным простор для дальнейших разработок.

В отечественной науке первой работой, посвящённой вопросу взаимоотношений нацизма и культуры, была опубликованная в 1968 году статья Л.М. Красноглядовой и В.Я. Шапиро «Фашизм и изобразительное искусство Германии»¹⁴. Авторы описали отношение фюрера к искусству, некоторые идейные установки нацизма, методы 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 вышла книга «Искусство, которое не покорилося. Немецкие художники в период фашизма 1933-1945»¹⁵ – сборник документов, освещающих деятельность антифашистского сопротивления немецкой художественной интеллигенции.

Изменение социально-политической обстановки в 1991 году сделало для отечественных исследователей возможным рассмотрение искусства Третьего рейха с самых разнообразных точек зрения и с применением более широкого круга методов изучения исторических материалов. К числу заметных работ постсоветского времени следует отнести вышедшую в 1993 году фундаментальную монографию И. Голомштока «Тоталитарное искусство»¹⁶. Сопоставляя диктаторские режимы XX века, автор поставил перед собой сложную задачу всесторонней характеристики тоталитарного искусства. И, выдвинув предположение, что искусство в таких обществах полностью подчинено политике,

¹⁴ Красноглядова Л.М., Шапиро В.Я. Фашизм и изобразительное искусство Германии // Новейшая и новая история. 1968. № 5.

¹⁵ Искусство, которое не покорилося: немецкие художники в период фашизма, 1933-1945 / под ред. С. Д. Комарова. М.: Искусство, 1972.

¹⁶ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

дал негативную и, может быть, даже слишком поспешную оценку всему, что было создано в означенный период. Невозможным представляется создание полноценного научного текста без обращения к «Искусству Третьего рейха» искусствоведа-германиста Ю.П. Маркина¹⁷. Книги А.А. Васильченко¹⁸, адресованные широкому кругу читателей, содержат немало фактологических сведений.

Театроведческих работ на русском языке до сих пор написано немного: монография И.В. Холмогоровой¹⁹ «Герхарт Гауптман. Драма заката» (политический и творческий портрет старого немецкого драматурга, не решившегося на эмиграцию), работы Г.В. Макаровой²⁰ и В.Ф. Колязина²¹ о немецкой сцене XX века, обширная статья В.Г. Ключева «Драма и театр времён Гитлера»²², глава «Когда боги смеются» М.И. Туровской о Г. Грюндгенсе в её книге «Зубы дракона»²³, статья А.О. Дунаевой «Густаф»²⁴.

Практически незатронутой в отечественной науке остаётся тема национал-социалистической драматургии. Только одна работа на русском языке хотя бы частично касается данного вопроса – вышедшая в 2014 году книга Е.А. Зачевского «История немецкой литературы времён Третьего рейха (1933–1945)»²⁵. Впрочем, в труде учёного пьесам уделено куда меньше внимания, чем поэзии и прозе.

¹⁷ Маркин Ю.П. Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. М.: БуксМАрт, 2018.

¹⁸ Васильченко А.В. Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха. М.: Вече, 2010.; Васильченко А.В. «Лили Марлен» и другие. Эстрада Третьего рейха. М.: Вече, 2011.

¹⁹ Холмогорова И.В. Герхарт Гауптман. Драма заката. М.: ГИТИС, 2012.

²⁰ Макарова Г.В. Казус маркиза Позы: Густаф Грюндгенс на сцене и в ведомстве Йозефа Геббельса // История через личность: историческая биография сегодня. М.: Кругъ, 2005; Макарова Г.В. Вокруг «Фауста» // Западное искусство. XX век: Мастера и проблемы. М.: Наука, 2000.

²¹ Колязин В.Ф. Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека»? (От сценографа Пискатора до художника «Праздника дня рождения фюрера – 1935» и «Отелло» в прифронтовом Берлине) // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. М.: Государственный институт искусствознания, 2016.; Колязин В.Ф. «Верните мне свободу» Мемоиальный сборник документов из архивов бывшего КГБ. М.: Медиум, 1997.

²² Ключев В. Драма и театр времён Гитлера // Современная драматургия. 1992. № 5/6.

²³ Туровская М.И. Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: АСТ, 2015.

²⁴ Дунаева А.О. Gustaf: О немецком актере и режиссере Г. Грюндгенсе // Сеанс. 2012. № 47/48.

²⁵ Зачевский Е.А. История немецкой литературы времён Третьего рейха (1933–1945). СПб.: Крига, 2014.

Назовём также несколько работ, дающих представление о нацистской идеологии и её практическом воплощении в системе воспитания, образования, в средствах массовой информации. В 1970-х годах ракурс в исследовании тоталитарных режимов сместился с освоения масштабных философских и исторических конструкторов 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 статей «Нацизм и культура»²⁶ 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»²⁷.

Несмотря на наличие названных трудов, сегодня, спустя три четверти века после падения Третьего рейха, общая картина нацистского театра по-прежнему остаётся весьма фрагментарной. Освещены лишь структура управления и отдельные биографии – театров, драматургов, режиссёров, актёров.

Перед исследователями эпохи нацизма всегда остро стояла проблема источников. Во-первых, архивы министерства пропаганды и многих немецких театров серьёзно пострадали в результате воздушных налётов союзников. Невозможно с полной уверенностью оценить масштаб общих потерь, но пробелы очевидны. Во-вторых, весной 1945 года архивы уничтожались и преднамеренно: известно, что преданные режиму сотрудники министерства пропаганды сожгли большое количество документов. Некоторые же документы, хоть и сохранились, но в идеологически отредактированном виде. Эта спешная редактура понадобилась, видимо, для того, чтобы люди, имевшие отношение к их составлению, впоследствии могли избежать ответственности.

²⁶ Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. М.: ЗАО Центрполиграф, 2010.

²⁷ Тимофеева Т.Ю. «Мы жили обычной жизнью?» Семья в Берлине в 30-40-е гг. XX в. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011.

После начала «холодной войны» возникло новое препятствие для изучения нацистского театра. Архивы, как и сама Германия, были расколоты. Найденное в западной зоне хранилось в Федеральном архиве в Кобленце, документы, обнаруженные в Восточной Германии, стали частью Центрального архива ГДР в Потсдаме. Получить доступ ко всем реестрам было почти невозможно. К тому же огромное количество бумаг вывезли в США, где архивы до 1955 года лежали опечатанными на большом военном складе города Александрия. После открытия этих фондов значительно вырос и не угасает до сих пор интерес американских историков к нацистскому периоду. Общегосударственный архив (Бундесархив Берлин-Лихтерфельд) появился только после воссоединения Германии в 1990 году.

В такой ситуации главным инструментом реконструкции театрального события могли бы стать рецензии. Но в 1936 году Йозеф Геббельс фактически запретил публикацию рецензий, большая часть которых была, на его взгляд, несправедливо жёсткой по отношению к современной драматургии. Вместо этого министерство пропаганды предложило критикам и журналистам форму «Kunstbetrachtung» – простого отчёта об увиденном спектакле, лишённого, насколько это возможно, личного мнения автора и содержащего в себе только пересказ сюжета. Однако знакомство с такими отзывами, опубликованными в периодической печати, представляется тоже важным. В диссертации использованы материалы разделов газет и журналов, посвящённых культуре; среди них: «Völkischer Beobachter», «Der Angriff», а также издания «Die Deutsche Bühne» и «Der Kunstwart». Ценным источником фактографического материала оказался регулярно издававшийся «Ежегодник немецкой сцены», дающий представление о составе трупп и доходах театров²⁸.

²⁸ Körner L. (Hrsg.). Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1939. – Berlin: Günther & Sohn, 1938.; Körner L. (Hrsg.). Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1940. Berlin: Günther & Sohn, 1939.; Hartmann P. (Hrsg.). Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1943. Leipzig: Max Beck Verlag, 1943.

Другими важными источниками являются тексты идеологов национал-социализма, речи, статьи и книги высокопоставленных культурных функционеров Третьего рейха²⁹.

Следующая группа источников – мемуары и дневники соратников фюрера, его адъютантов и секретарей. Ценные данные можно почерпнуть из книги личного фотографа Гитлера Г. Гофмана³⁰, принимавшего участие во многих культурно-политических мероприятиях тех лет. Важны и воспоминания деятелей культуры, среди которых особый интерес представляют воспоминания главного архитектора Берлина, рейхсминистра вооружения и военного производства А. Шпеера³¹, содержащие обширные сведения о политике национал-социалистов в области культуры. Ещё более существенны воспоминания тех, кто имел непосредственное отношение к изучаемым событиям, к театру. При всей субъективности высказываний авторов и их желании оправдать свои поступки, при всех «пробелах» в информации (а иногда и сознательных искажениях фактов) они безусловно помогают значительно углубить понимание культуры нацистского времени. Важнейшими в этом ряду представляются мемуары знаменитых берлинских актёров Вернера Краусса и Бернхарда Минетти³². Воспоминания людей театра, подвергавшихся гонениям, практически полностью отсутствуют.

Богатый материал содержит выпущенный в 1962 году известным театральным критиком К.Х. Руппелем³³ сборник его рецензий, написанных в 1930-1940-е годы в гитлеровской Германии – «Великий немецкий театр. Грюндгенс, Фелинг, Мютель, Хильперт, Энгель».

Кроме архивных сведений и иных, перечисленных выше источников,

²⁹ Доступ к данным материалам ограничен в соответствии с федеральным законом № 114 от 25 июля 2002 года с изменениями и дополнениями от 1 июля 2021 года «О противодействии экстремистской деятельности» и федеральным списком экстремистских материалов. Запрет действует только на производство и распространение русскоязычных изданий.

³⁰ *Гофман Г.* Гитлер был моим другом. Воспоминания личного фотографа фюрера. М.: Центрполиграф, 2007.

³¹ *Шпеер А.* Воспоминания. Смоленск: Русич, 1997.

³² *Krauß W.* Das Schauspiel meines Lebens. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1958. *Minetti B.* Erinnerungen eines Schauspielers. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.

³³ *Ruppel K.H.* Großes Berliner Theater. Gründgens, Fehling, Müthel, Hilpert, Engel. Hannover: Friedrich Verlag, 1962.

непосредственно касающихся деятельности театров, в работе также использованы официальные партийные и правительственные документы, правовые акты, непосредственно относящиеся к рассматриваемой тематике.

Разумеется, изучая историю немецкого театра 1933-1944 годов, невозможно обойтись без знакомства с пьесами, создававшимися тогда же и быстро попадавшими (при отсутствии цензурных противопоказаний) на сцену. При отборе пьес, подробно рассмотренных в диссертации, решающими критериями для её автора были не художественные качества литературного произведения, а тема и, разумеется, доступность текста для чтения. Для понимания эстетических особенностей театра того времени также изучены иконографические свидетельства (эскизы, фотографии).

Большое количество документов находится в открытых электронных архивах немецких библиотек, в Федеральном архиве ФРГ, в Театральном собрании Института театроведения при Свободном университете (Берлин), архиве Берлинской академии искусств.

В России также имеются некоторые материалы, использованные в работе над данным исследованием. Часть из них доступна в библиотечных и архивных фондах Российской государственной библиотеки, Всероссийской библиотеки иностранной литературы, Российской государственной библиотеки искусств, библиотеки при СТД РФ, библиотеки Немецкого Института им. Гёте в Москве.

Методология исследования предполагает междисциплинарный комплексный подход, – обращение к смежным наукам (культурология, социология, политология, история, философия), что, в свою очередь, должно придавать работе целостный характер и, способствовать формированию более полноценного и взвешенного понимания произведений, созданных под влиянием идеологии тоталитаризма. В диссертации применяются философско-культурологический, типологический, сравнительный, историко-биографический методы исследования, а также метод театроведческой реконструкции спектакля. Принцип историзма, требующий системной обработки исторических источников и литературы, предполагает рассмотрение поставленной проблемы во всём её разнообразии: в контексте

конкретно-исторических условий с учётом динамической взаимосвязи с другими историческими явлениями и процессами. В основе работы лежит также системный подход, позволяющий рассматривать культуру нацизма как единый подвижный организм, целостность которого обеспечивается различными средствами.

Для реконструкции спектаклей автором используется текст пьес, а также характеристики сценических площадок, иконографический материал, рецензии и воспоминания. В диссертации применён историко-биографический метод, помогающий раскрыть творческие особенности режиссёра, драматурга, актёра с учётом всего того, что он делал в театре в означенные годы.

Автор предъявленной работы обратился к основополагающим принципам исторической психологии, выдвинутым французскими историками школы «Анналов»: полная картина прошлого складывается на основании анализа объективных (экономических, политических, технических) факторов и познания субъектного, личностного начала. Изучение психологических аспектов позволяет значительно расширить представления как о театре Третьего рейха, так и о механизмах психологического воздействия государственной идеологии на общество.

Анализ репертуарной стратегии невозможен без эмпирического описания, классификации и теоретического обобщения. Работа опирается на тот факт, что национал-социалистическое движение в корне изменило систему культуры Германии – разрушило ценности Веймарской республики и дало культуре иной вектор развития. В качестве общенаучных инструментов исследования используются методы анализа и синтеза, индукции и дедукции, сравнения и сопоставления, ситуационного и причинно-следственного анализа.

Научная новизна работы заключается в том, что в русскоязычное театроведение впервые вводится ряд переведённых диссертантом на русский язык немецкоязычных текстов (документы, пьесы), незнакомые отечественному читателю имена театральных деятелей, устанавливаются специфические черты, характерные для тоталитарной культуры, в частности, в театральной сфере.

Нацистские идеологические установки и конкретные постулаты рассматриваются в исследовании как неотъемлемая часть культурно-исторической и духовной жизни тоталитарного государства. Характеристика общей картины существования театра Германии 1933-1944 годов подкрепляется введением не только фактов политической и социальной истории, но и помещением театра в контекст литературы, кино, музыки Третьего рейха. По возможности вводится не только общенемецкий, но и общеевропейский контекст. Вместе с тем, на всестороннее освещение культурных процессов, происходивших в стране в данный период, работа не претендует. Очевидно, что такая тема требует отдельного объёмного анализа.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Выводы, к которым пришёл в ходе работы автор, расширяют, уточняют, конкретизируют представления о влиянии тоталитарного режима на театральное искусство. Они могут быть использованы учёными, занимающимися немецкой культурой, и – соответственно – служить базой для дальнейших научных поисков. Кроме того, итоги исследования могут быть применены в обучении студентов театральных ВУЗов по курсам «История западноевропейского театра XX века» и «История немецкого искусства».

Положения, выносимые на защиту:

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.

Степень достоверности результатов диссертации. Большая часть работы основана на материалах архивов. Объективная оценка источников, совокупность применённых методов и их соответствие исследуемому предмету призваны обеспечить достоверность результатов данной работы.

Апробация результатов проведена на заседаниях сектора современного искусства Запада в Государственном институте искусствознания; на конференциях, посвящённых проблемам немецкого искусства и искусства при тоталитарных режимах; а также в ряде опубликованных статей по теме диссертации.

Глава 1. Немецкий театр и установление нового политического режима в Германии (1932–1934)

1.1. Утверждение национал-социализма в культуре

По мнению британского историка Эрика Хобсбаума, XX век расположился между грохотом Первой мировой и необратимым распадом восточного блока³⁴. Этот небольшой временной отрезок вместил в себя две тотальных войны, Великую депрессию и экономическое чудо, холодную войну, демократии и диктатуры, борьбу за независимость и геноцид, деколонизацию и передел территорий... Германия проживала этот короткий век чрезвычайно интенсивно.

Взлелеянная надеждами Первая мировая обернулась для немцев унижительным Версальским миром. Стремительное – всего за пять лет – движение страны от могущественной державы до государства, фактически вычеркнутого из мировой политики, не только разрушило благосостояние граждан, но и поставило под сомнение авторитеты, сложившиеся в кайзеровские годы. Народ пребывал в поиске новых ценностей. Рождённая в голодное время Веймарская республика никак не могла встать на ноги, ей с трудом удалось удержать страну от гражданской войны и кое-как лавировать между требованиями держав-победительниц и собственными потребностями.

Пришедшие на смену несчастливым демократам нацисты обеспечили финансовую стабильность, победили безработицу, научились говорить с другими государствами на равных, но одновременно принесли с собой истребление миллионов людей, невиданные доселе разрушения, в конце концов став причиной насильственного расчленения прежней империи на несколько оккупационных зон.

Но тогда, зимой 1933 года, немцы поверили, что фюрер – тот человек, который приведёт их в счастливое тысячелетнее будущее. И хотя Томас Манн в 1945 году в письме к Вальтеру фон Моло резко заявит, что заниматься искусством в

³⁴ См. Хобсбаум Э. Эпоха крайностей: Короткий двадцатый век 1914-1991. – М.: Независимая Газета, 2004.

гитлеровском государстве значит «украшать преступление»³⁵, тысячи художников оставались на родине и так или иначе продолжали работать.

Незадолго до Первой мировой войны в искусстве Германии появилось новое направление – экспрессионизм. Молодые художники, объединённые идеей изменить немецкое искусство, уходили от изображения реального мира, ставя во главу угла эмоции, чаще всего взвинченные. В мистике и архаике они находили не чарующую гармонию и экзотическую красоту, а мрачную патетику, кровожадность, аморализм. Возникла целая плеяда драматургов-экспрессионистов: Георг Кайзер, Эрнст Толлер, Рейнхард Зорге, Вальтер Газенклевер, Ханс Хенни Янн и Арнольд Броннен сосредоточили внимание на описании субъективных переживаний главного героя (зачастую альтер-эго автора). Герой беспомощен, одинок, изолирован и обречён. Остальные персонажи – продукты его мечтаний, служившие фоном его навязчивых идей.

После Первой мировой войны экспрессионизм чаще приобретает политическую окраску, драматурги видят своих героев прежде всего представителями неких социальных групп, и сражаются они не столько за себя, сколько за все человечество, оставаясь при этом одиночками. Экспрессионисты любили использовать драматическую структуру из коротких эпизодов, диалоги и монологи состояли из фраз-лозунгов. Среди реплик преобладали восклицания.

В немецком театре и кино экспрессионизм прожил короткую, но насыщенную жизнь. Леопольд Йесснер, Карлхайнц Мартин, Фридрих Вильгельм Мурнау, Фриц Ланг, Роберт Вине и на сцене, и на экране часто пользовались близкими друг другу приёмами: заломленные руки и неестественные позы актёров, сильные световые контрасты, геометризированные элементы сценографии (лестницы, платформы, кубы). В их работах мир будто распадался на простейшие элементы. Движения актёров были скудными, чёткими; тело – напряжённым, голос неестественно модулировался, насыщаясь хрипами, стонами, криками.

³⁵ Цит. по: Томас Манн – об отказе возвращаться в Германию из эмиграции. URL: <http://izbrannoe.com/news/mysli/tomas-mann-ob-otkaze-vozvrashchatsya-v-germaniyu-iz-emigratsii/> (дата обращения 11.07.2020)

Почти сразу после окончания войны начало развиваться и так называемое революционное искусство, ярче всего проявившееся, пожалуй, в театре. В 1919 году в Берлине была создана Лига пролетарского искусства (Liga für proletarische Kunst)³⁶, объединявшая любительские коллективы прокоммунистически настроенных рабочих – «Красная кузница», «Красная молния», «Левая колонна». У таких коллективов не было собственных сценических площадок – свои короткие злободневные пьески-скетчи они показывали в рабочих столовых и клубах, во время митингов и праздников. Со временем агитпропгруппы выработали своеобразную форму спектакля – «речевой хор» (Sprechchor), состоявший из коллективной декламации революционных стихов, лозунгов, репортажей в сопровождении инструментального ансамбля, аккордеона или рояля³⁷. Другое «изобретение» агитпропгрупп – «красное ревю»: остро-политические разножанровые номера и музыкальные интермедии, объединённые конференсом.

Участвовал в таких агитпропгруппах, а позже и руководил ими Эрвин Пискатор, чьё имя уже в середине 1920-х годов стало ассоциироваться со смелыми реформами немецкого театра. Режиссёр соединял элементы политических обзрений с сюжетами конкретных авторских пьес. В его спектаклях события пьесы монтировались с подлинными фактами, сценическое действие прерывалось показом кинохроники. Он был первым, кто использовал в театре экраны, конвейер и множество других новейших механизмов. Драматургический сюжет интересовал Пискатора меньше, чем экономические показатели, передовицы газет или кадры хроники. Его волновало движение истории, социальные законы, борьба классов, и в этом контексте судьба отдельного героя казалась не такой важной, как будущее мирового пролетариата.

Итак, в Веймарской республике возникла тенденция к политизации театра. Молодая страна (её конституция была принята в июле 1919 года) жила бурно, шумно, скандально. И к середине 1920-х годов многим уже начинало казаться, что

³⁶ В 1926 году её заменил Рабочий театральный союз Германии (Arbeiter-Theater-Bund Deutschland), возглавляемый членами Коммунистической партии – политиком Артуром Пиком и актёром и режиссёром Густавом фон Вангенхаймом.

³⁷ См. *Шнеерсон Г.* Эрнст Буш и его время. М.: Советский композитор, 1971. С.30.

Германия оправилась от последствий войны. Финансовые реформы и помощь США стабилизировали экономическую ситуацию, вступление в Лигу Наций и Локарнские соглашения 1925 года³⁸ в какой-то степени урегулировали напряжённые международные отношения. После пережитых кошмаров немцам отчаянно хотелось веселиться. Открывались все новые и новые кабаре, где ночами смешивались дикие коктейли из алкоголя, наркотиков, танцев и джаза. На сцену вместо мрачных, полных отчаяния экспрессионистских драм пришли легкомысленные комедии, всё большую популярность приобретали оперетты и мюзиклы.

Веймарская республика не сразу заметила, как грянул мировой экономический кризис 1929 года, ставший для неокрепшего государства слишком тяжёлым испытанием. Разразившаяся Великая депрессия больно ударила по новой Германии, кризис взрастил нищету и безработицу. Снова все заметнее становились растерянность и страх, только на этот раз прикрытые безудержным весельем ночной жизни. Столкновения разных социальных и политических групп становились все опаснее и кровавее.

Число партий, представленных в рейхстаге, доходило до семнадцати, хотя основных сил было две – националисты и коммунисты, враждующие друг с другом, но схожие своим радикализмом и неприятием ценностей либеральной демократии. Политика Веймарской республики не устраивала и рейхсвер – для армии символом родной страны оставался кайзер. Масло в огонь подливали иностранные державы, перенёвшие всю ответственность за развязывание Первой мировой на немцев. Немецкий народ, лишённый территорий и обязанный выплачивать солидные репарации, был возмущён. Этим гневом не научились управлять власти, зато им прекрасно пользовались радикальные партии.

Неудачная попытка государственного переворота, предпринятая нацистами во главе с Адольфом Гитлером в ноябре 1923 года (так называемый «Пивной путч»),

³⁸ Локарнские соглашения – подписанные представителями Бельгии, Великобритании, Германии, Италии, Польши, Франции, Чехословакии, договоры, способствующие созданию европейской системы безопасности и международного арбитража. Были расторгнуты Германией в одностороннем порядке в 1936 году.

привлекла внимание немцев к этому движению. Провал путча убедил лидера НСДАП, что прийти к власти можно только правовым путём, используя все возможные средства пропаганды. Но только через десять лет, 30 января 1933 года, президент Пауль фон Гинденбург назначил его канцлером.

От нового канцлера ждали прежде всего установления порядка в стране – и в этом Адольф Гитлер немцев не подвёл. Президент надеялся, что этот упорный и энергичный человек сможет, наконец, объединить многочисленные политические группы во имя служения немецкой республике. Но Гинденбург был уже слишком стар, чтобы держать под контролем нового целеустремлённого канцлера. После кончины президента в августе 1934 года Гитлер стал единоличным правителем Германии, вождём немецкой нации – фюрером. Решительно, быстро и радикально он перекроил всю систему управления страной, превратив рейхстаг из реального демократического законодательного собрания в декоративное заседание членов НСДАП. Идеология нацизма получила повсеместное распространение – от школ и университетов до судов и международных отношений.

Идеология эта имела вполне многослойный фундамент в своей основе. Одно из важных влияний на философию национал-социализма – влияние Ницше. И вопрос об этом влиянии очень непрост. С одной стороны, размышления философа о сверхчеловеке широко цитировались Гитлером. Но идеи Ницше – идеи духовного самосовершенствования личности – никогда не обозначали свойства какой-либо конкретной расы. К тому же, в Третьем рейхе безжалостно вычеркивали из сочинений Ницше то, что никак не вписывалось в идеологию нового государства, например, высокую оценку Генриха Гейне, немецкого поэта еврейского происхождения. И всё же национал-социализму был близок сам метод Ницше, когда каждая историческая фигура, как отмечал венгерский философ-неомарксист Дьёрдь (Георг) Лукач, «распадается на отдельные психологические черты, из которых, в зависимости от надобности, может быть сконструирован любой миф»³⁹. Наследие Ницше в руках нацистов оказалось оружием, благодаря которому они

³⁹ Лукач Г. Ницше как предшественник фашистской эстетики // Литературный критик. 1934. №12. С. 53.

фактически перекроили все понимание немецкой истории и довели логическую цепочку до уничтожения миллионов людей.

Другой слой фундамента – теория социал-дарвинизма, в основе которой лежит распространение правил естественного отбора на человеческое общество. Этим положением оправдывалась идея жестокой расовой борьбы («выживает сильнейший») и законы, которые позволяли умертвлять людей, нездоровых физически или ментально. Ещё охотнее пользовались нацисты идеями «расовой гигиены», популяризированной антропологом и евгенистом Хансом Гюнтером. Он выступал против смешения народов и пропагандировал идею торжества особой высшей нордической расы, к которой относились, конечно же, немцы, и немцы прежде всего! В 1927 году в Берлине был основан Институт антропологии, генетики человека и евгеники – здесь работал доктор Менгеле, тот самый «ангел смерти», который будет проводить чудовищные медицинские опыты на узниках концлагеря Аушвиц.

Нацизм был нацелен на культурную перестройку общества путем национального единения, преодоления классовых противоречий. По словам современного американского историка и культуролога Джорджа Моссе, это означало, что «интеллигенция должна была отказаться от своего особого, элитного статуса, рабочие – от классовой борьбы»⁴⁰. Основа такого общества – идея расового превосходства и вера в светлое арийское будущее.

Таинственному народу ариев, жившему почти пять тысяч лет назад, придавались черты «сверхлюдей». Они не оставили после себя материальных памятников, передав всю мудрость нордическим народам, в том числе древним германцам. Сведения об их культуре нацистские идеологи черпали из сочинения древнеримского историка Тацита «Германия. О происхождении германцев и местоположении Германии».

В Германии Гитлера родился новый термин: «ариизация» (Arisierung, Entjudung), насильственное вытеснение лиц неарийского происхождения из жизни

⁴⁰ Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. С. 19.

страны, отъём у них собственности и передача её в руки подлинных арийцев. В начале апреля 1933 года нацисты устроили первый бойкот всем предприятиям, принадлежащим евреям. 25 апреля были введены квоты на приём евреев в учебные заведения, 10 мая в нескольких городах Германии прошли акции сожжения книг неугодных установившемуся режиму авторов, среди которых были в основном евреи, но, впрочем, как известно, и неугодные писатели вполне «арийского» происхождения.

В течение 1933 года был принят ряд нормативных актов, направленных против «неарийской» интеллигенции, с целью исключить влияние евреев на общественную жизнь страны. В дальнейшем антисемитская политика Третьего рейха будет то усиливаться, то временно ослабевать. Но преследования по идеологическим и расовым мотивам – пусть с разной степенью агрессии – будут продолжаться в течение всего нацистского периода: увольнение практически всех сотрудников-евреев, полукровок и даже тех, кто был евреями только на четверть. Смешанные браки настоятельно рекомендовалось расторгнуть, увольнения, угрозы, допросы, интернирования в лагеря становились обыденностью.

Почти сразу началась беспрецедентная массовая эмиграция, сопровождаемая государственными грабежами. В 1933 году при выезде у евреев изымалось 25% имущества. Постепенно эта политика будет ужесточаться, и к 1938 году конфискация собственности в пользу государства достигнет 90%. К 1939 году число покинувших Германию по разным оценкам составит от 4200 до 8000 человек. (предполагается, что такое расхождение в цифрах объясняется тем, что в одних случаях считали и детей, а в других – нет).

Уезжали отнюдь не только евреи. Уезжала почти вся германская интеллигенция, научная, литературная, люди искусства. Альберт Эйнштейн, Томас и Генрих Манны, Бертольт Брехт, Георг Кайзер, Эрвин Пискатор, Леопольд Йесснер, Герберт Маркузе, Фриц Ланг, Людвиг Мис ван дер Роэ, Арнольд Шёнберг, Курт Вайль, Ханс Эйслер, Теодор Адорно, Ханна Арендт, Эрвин Панофский, Эрих Фромм, Лион Фейхтвангер, Бруно Франк, Стефан Цвейг, Макс Рейнхардт. Приходится только удивляться тому, что при всей очевидной

публичности профессии артиста, находящегося, так или иначе, под пристальным вниманием публики, немецкие зрители никак не отреагировали на исчезновение со сцен и экранов звёзд – Макса Палленберга, Эрнста Дойча, Эрнста Буша, Александра Гранаха, Хелены Вайгель, Элизабет Бергнер, Фрица Кортнера, Тиллы Дюрье, Фрици Массари, Розы Валетти и других⁴¹. Лучшие театральные и кинокритики тоже были вынуждены покинуть родину или замолчать. Альфред Керр отправился в изгнание в Англию, Юлиус Баб и Альфред Польшар – в Америку.

Бывали здесь и исключения. Дирижёр берлинской Государственной оперы Лео Блех, чьей постановке вагнеровской оперы «Сумерки богов» в июне 1933 года аплодировали стоя, был евреем и, тем не менее, до 1938 года оставался на своём посту (затем эмигрировал в Швецию). В нацистской Германии почти все кинозвёзды тех лет не были немками: Марика Рёкк и Кете фон Надь – венгерки, Лилиан Харви – англичанка, Ольга Чехова – русская, Лида Баарова – чешка, Кирстен Хейберг – норвежка, а Илзе Вернер и Лиль Даговер – голландки, выросшие в голландской Ост-Индии.

Некоторые из тех, кто составлял славу народа – Мартин Хайдеггер, Герхарт Гауптман, Рихард Штраус, Пауль Хиндемит, Ханс Фаллада – оставались. Нацисты остро нуждались в них как в репрезентативных фигурах художников, мыслителей, интеллектуалов с мировой известностью. Отношения с режимом оставшихся, но при этом не готовых полностью принимать новую власть, складывались достаточно противоречиво.

Философ Хайдеггер, уже широко известный в Европе как автор академического труда «Бытие и время», в 1933 году вступил в НСДАП и стал ректором Фрайбургского университета. Однако очень быстро он покинет свой пост, и, хотя из партии не выйдет, но никогда больше не будет выступать с публичной поддержкой нацизма.

⁴¹ Реакцией режима на массовый отток профессионалов стал запрет на ввоз всех иностранных фильмов с участием эмигрантов.

Фаллада продолжит писать романы и сценарии, не все из которых будут приняты благожелательно. Для разрешения публикации Геббельс даже потребует определённой редакторской правки.

Композитор Рихард Штраус, чрезвычайно ценимый самим фюрером, будет работать на нацистов, но уже в 1935 году откажется убрать с афиши своей оперы «Молчаливая женщина» имя австрийского писателя еврейского происхождения Стефана Цвейга, в данном случае автора либретто⁴². После этого композитор почти совсем уйдёт из публичной жизни и переедет в свой уединённый дом в Гармише. В разгар войны Штраус будет защищать еврейских родственников своей невестки. Впрочем, даже его личный приезд в лагерь смерти Терезиенштадт не сможет их спасти.

Пауль Хиндемит, один из самых значительных в своем поколении композиторов, сделает попытку сотрудничества с новыми властями. Когда в 1933 году его произведения будут запрещены, он примет решение «перевоспитаться» и обратит внимание на фольклорную немецкую музыку, столь угодную новому режиму. В 1934 году Берлинский филармонический оркестр под руководством дирижёра Вильгельма Фуртвенглера исполнит его симфонию «Художник Матис», после чего это произведение и одноименная опера, тогда ещё только готовившаяся к постановке, попадут под запрет. Фуртвенглер направит в министерство пропаганды открытое протестное письмо, однако Геббельс настоит на своём. А 17 января 1936 года Хиндемит, в числе сотен других музыкантов, поставит свою подпись под клятвой верности фюреру. Впоследствии он напишет гимн Люфтваффе, но спустя всего год его ранние произведения попадут в список «дегенеративной музыки», и это переполнит чашу терпения композитора: он эмигрирует в Швейцарию, а оттуда переберётся в США.

Герхарт Гауптман, лауреат Нобелевской премии, едва не выбранный в своё время президентом Веймарской республики, остался на родине, сочтя себя слишком старым, чтобы уехать и быть похороненным в чужой земле. К тому же он

⁴² Имена убрали с афиш беспощадно: единственным автором «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана» считался Моцарт, так как либреттист Лоренцо да Понте был евреем.

не мог не видеть, что нацисты нуждаются в нем как в репрезентативной фигуре всемирно известного патриарха немецкой литературы, и это, наверняка, ему льстило. Он благополучно проживёт все двенадцать гитлеровских лет в своём доме-замке в Нижней Силезии, не раз вскинет руку в нацистском приветствии, будет принимать подношения власти, а в 1942 году не без удовольствия широкомасштабно отпразднует свой 80-летний юбилей. И если некоторые из его ранних драм цензура запретит⁴³, то пьесы 1930-40-х годов будут идти (хотя и нечасто) на сценах нацистской Германии.

Но отношения драматурга с нацистским режимом будут до конца оставаться достаточно противоречивыми. Уже в феврале 1933 года он запишет в дневнике: «Настроение – перед заходом солнца. Пьеса уже написана⁴⁴, но только теперь всё кажется завершённым. Прошлое отгородилось от настоящего, замкнулось на себе... Начало духовное больше не актуально... Есть опасность, что оно исчезнет навсегда»⁴⁵. В беседе с домашними драматург выразит своё «настроение» более беспощадно: «Моя эпоха началась 1870 годом и закончилась поджогом рейхстага»⁴⁶. Впрочем, в 1937 году он ещё напишет пьесу-реквием «Затмение» о преследовании в гитлеровской Германии евреев. Она надолго ляжет в закрытый ящик письменного стола.

Нацистский режим в первые годы существования соблюдал Версальские соглашения: несмотря на то, что Гитлер всегда с презрением и гневом говорил об унижительных условиях мирного договора, он был вынужден их придерживаться – нельзя было рисковать репутацией страны. Договор запрещал Германии иметь большую армию, ограничивал её внутренние войска. Нацисты, поначалу лишённые военной мощи, устанавливали свои идеалы, этот эклектический синтез реакционных тенденций, иначе – через культуру. Массивная пропаганда,

⁴³ Во время войны нацисты хотели разрешить постановку «Ткачей», но с новой, оптимистической концовкой, намекающей на то, что ткачам в гитлеровском государстве жилось бы очень хорошо. Герхарт Гауптман отклонил эти наглые притязания (См. *Райх-Раницкий М. Моя жизнь*. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С.22.)

⁴⁴ Пьеса «Перед заходом солнца» написана в 1931 году.

⁴⁵ Цит. по: *Холмогорова И.В.* Герхарт Гауптман. С. 109.

⁴⁶ Там же.

тщательная цензура, щедрое субсидирование – всё это должно было создать новую реальность. Реальность, в которой театру было отведено особое место.

По опыту 1920-х годов было совершенно ясно, что театр может работать как действенная пропаганда. Ещё до того, как известные сцены были полностью нацифицированы, одной из самых первых попыток создать новый национально-народный театр, пронизанный новыми идеями, стало движение тингшпиля (Thingspiel). Первые тингшпили, спектакли под открытым небом, были сыграны в 1931 году, когда глава союза католических театров Германии Вильгельм Карл Гёрст организовал «Имперский комитет по немецкому народному театру». Гёрст верил, что такого рода спектакли могут воспитывать зрителей, увлекая их эмоционально. Через полтора года к власти пришли нацисты и «Комитет» был расформирован, его место заняла «Имперская лига немецких народных спектаклей под открытым небом».

Своё имя тингшпиль получил от историка театра Карла Ниссена, удачно вспомнившего о древнегерманских общественных и судебных собраниях, «тингах». Места их проведения – лесные поляны, берега рек, холмы – имели в те далёкие времена сакральную функцию. В 1930-е годы площадки для показов тингшпилей стали называться «тингплац» или «тингштетте» (Thingplatz/Thingstätte) и представляли собой полукрытые амфитеатры, с полукруглой или круглой орхестрой. Это было переосмысление на новый лад древнегреческого театра как одновременно культурного и политического феномена⁴⁷.

Что касается немецкой традиции массовых театральных действий, то она берет своё начало ещё в Средневековье. Но эта же форма, как известно, была популярна и во времена театрального авангарда Веймарской республики: от Макса Рейнхардта до Эрвина Пискатора. Рейнхардт в эссе «Театр пяти тысяч» говорил о

⁴⁷ См. *Stommer R*: «Da oben versinkt einem der Alltag...» Thingstätten im Dritten Reich als Demonstration der Volksgemeinschaftsideologie // Peukert, D.J.K.: Die Reihen fast geschlossen. Wuppertal: Hammer Verlag, 1981. S. 154.

потребности в «театре, доступном и рабочему классу, и интеллигенции»⁴⁸, подчёркивал важность объединения аудитории и исполнителей, считая его необходимым условием зрительской эмпатии героям.

Первое представление тингшпиля в закрытом помещении состоялось в Кельне: с 16 по 22 ноября 1933 года в выставочном зале города шла «Игра немецкого Иова» Курта Эггерса. История начиналась с Первой мировой войны, проходила через «позорные» годы Веймарской республики и заканчивалась моментом, когда Иов уверовал в возрождение нации. В спектакле были задействованы хоры, общей численностью около пяти сотен человек.

В основе сюжетов тингшпилей лежали или германские мифы, легенды, саги, или заново сочинённые истории про простых солдат/крестьян/рабочих. Везде героями выступали не отдельные личности, героем был весь народ – таким образом, в тингшпилях визуализировалась идея национал-социалистического сообщества. Тингшпиль должен был стать «драмой, которая усиливает исторические события, создавая мифическую, универсальную, однозначную реальность»⁴⁹. Кроме профессиональных актёров в представлениях часто участвовали наездники, циркачи, фехтовальщики.

20 июля 1935 года режиссёр Лотар Мютель предпримет попытку поставить пьесу драматурга Курта Гейнике «Дорога в Рейх» как тингшпиль. В спектакле будет разворачиваться история об инженере, вернувшемся после плена домой. Он планирует построить специальную плотину, чтобы предотвратить весеннее наводнение, опасное для засеянных полей. Воспевалась его героическая борьба со стихией.

Самым известным тингшпилем осталась «Франкенбургская игра в кости» Эберхарда Мёллера, – этот тингшпиль будет поставлен во время Олимпийских игр 1936 года на открытой сцене имени Дитриха Эккарта (Dietrich-Eckardt-Bühne), зрительская часть которой рассчитана на двадцать две тысячи человек.

⁴⁸ Цит. по: *Fetting H.* Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche. Berlin: Henschel, 1989. S. 446.

⁴⁹ Р. Шлессер. Цит. по: *Schoeps K.-H.* Literature and Film in the Third Reich. New York: Boydell & Brewer/Camden House, 2004. P. 153.

Пьеса написана на основе реального исторического события, произошедшего несколько веков назад в Австрии: жестокий генерал Герберсдорф вынуждает лидеров подавленного крестьянского восстания играть в кости – кто выиграет, останется в живых, остальных ждёт казнь. Спектакль представлял собой судебный процесс над генералом, его «сообщниками» и императором Фердинандом II, в чьём государстве оказались допустимыми события такого рода. Судьи предлагают обвиняемым повторить игру, призывая в свидетели мёртвых, убитых тогда. В финале выносится приговор: вечное проклятие всем, кто совершил преступление против народа. Отмщённые крестьяне, ликуя, возвращаются в могилы. Осуждение императора Фердинанда читалось символическим осуждением самой Священной Римской империи, Первого рейха.

Пьеса ярко демонстрировала преимущество нынешней нацистской власти и в то же время утверждала, что Третий рейх могущественнее всех предыдущих империй. По словам современного немецкого историка и культуролога Себастьяна Мааса, это согласовывалось с идеями писателя времён Веймарской республики Артура Мёллера ван дер Брука: в грядущей пангерманской империи он видел мистическое «Третье Царство» – самое огромное, самое сильное и самое последнее. Собственно, это выражение и подарило нацистам название государства.

Во «Франкенбургской игре...» нашли отражение, кажется, все нацистские ценности: работающие крестьяне готовы пожертвовать собой ради блага всего народа, иностранцы жестоки, лидеры – храбры, женщины кротко берегут очаг, австрийцы предстают как часть единой немецкой нации (подготовка к аншлюсу, осуществлённому через два года).

Немецко-американский философ Ханна Арендт, одна из основоположниц теории тоталитаризма, в своих работах подчёркивает, что немцы после Первой мировой войны часто испытывали такие экзистенциальные состояния, как одиночество и беспомощность. И делает вывод: тоталитаризм, по сути, «предоставлял возможность бегства от реальности одиночества, сознательно

лишая человека личного, интимного пространства»⁵⁰. О том же пишет и австрийско-британский философ и социолог Карл Поппер в своей работе «Открытое общество и его враги»: национализм, по его мнению, освобождал человека «от напряжения индивидуальной ответственности», пытаясь «заменить её коллективной или групповой ответственностью»⁵¹. Итог размышлений исследователя довольно жёсткий: к энергии подобных массовых представлений нужно относиться настороженно. Опьянённая ею, личность лишается способности трезво мыслить.

Между тем, популярность тингшпилей очень быстро сходила на нет, и к 1936 году движение практически прекратит существование.

Исчезновение тингшпиля было обусловлено целым рядом причин: во-первых, государственные затраты на столь масштабные представления не окупались; во-вторых, немецкий климат не располагает к регулярным представлениям под открытым небом, а технических возможностей для спасения от дождя, ветра и снега не хватало; в-третьих, аудитории стали надоедать персонажи, олицетворяющие древние германские идеалы – они были плоские, скучные, и зрителям было сложно идентифицировать их с собой, с современной жизнью. Сорок пять уже построенных по всей Германии тингплацев решили использовать для проведения праздников и партийных съездов.

Тингшпили были не единственной формой массового театрального зрелища. В феврале 1933 года была организована «неделя пробудившегося народа», в течение которой ученики школы при Дойчес Театре выступали в берлинских пригородах с отрывками из дипломных спектаклей, обеспечивая широкой публике знакомство с искусством театра. Французский посол Андрэ Франсуа-Понсэ вспоминал, что видел в рамках этой Недели спектакль, где Германия была представлена великой страной, к которой обращаются отторгнутые у неё Версальским миром территории с мольбой снова принять их. Немецкий народ в действе был разделён на две

⁵⁰ *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. С. 978.

⁵¹ *Поппер К.Р.* Открытое общество и его враги. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3912> (дата обращения 14.04.2019).

группы: бодрые люди в коричневой форме (будущие нацисты, штурмовики) и замученные страдальцы (простые немцы, несущие тяжёлое бремя репараций). Французские солдаты были «вооружены до зубов, а англичане и американцы одобряли их жестокость»⁵². Подобные театральные недели с 1934 года будут проходить в разных городах Третьего рейха – в Берлине, Гамбурге, Мюнхене, Бохуме и Эссене, а с 1938 года – и в Вене.

Вероятно, ни одно историческое событие не вызывало более быстрых и более жёстких изменений в культурном ландшафте государства, чем захват власти национал-социалистами 30 января 1933 года. Различные чрезвычайные указы передавали все полномочия новым правителям, которые не теряли времени даром. Газеты клеймили «культурбольшевиков»⁵³, представителей модернистских направлений, которые с помощью искусства якобы подготавливали большевистскую революцию в Германии. Конечно, политические институты во все эпохи имеют более или менее успешные методы влияния на культурную жизнь, но случай Третьего рейха, пожалуй, уникален: никогда прежде в Германии театр и политика не были так тесно связаны, как в течение этих двенадцати нацистских лет.

Любому тоталитарному режиму необходим как можно более полный контроль над всей жизнью нации, в том числе над её культурой. Уже 13 марта 1933 года было создано Имперское министерство народного просвещения и пропаганды (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, RMVP) под руководством Йозефа Геббельса. В задачи ведомства входила не только политическая пропаганда, но и популяризация культуры, здорового образа жизни, спорта, социальных и экономических реформ. Геббельс декларировал, что его задача – «привести Германию в состояние духовной мобилизации, а потому министерство пропаганды выполняет те же функции, что и военное»⁵⁴. Недостаточно, чтобы люди просто примирились с режимом, необходимо было убедить их служить верно. Министерство пропаганды рассматривалось как основной политический и

⁵² А. Франсуа-Понсе. Цит. по: *Dodd U.* Дневник посла Додда. 1933-1938. М.: Грифон, 2005. С. 65.

⁵³ См. *Eicher Th., Panse B. und Rischbieter H.* Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Hannover: Kallmeyer, 2000. S.70.

⁵⁴ Цит. по: *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. С.164.

директивный орган для многочисленных подведомственных учреждений. Самым важным из них была созданная в сентябре 1933 года Имперская палата культуры (Reichskulturkammer, RKK⁵⁵).

Кадровая политика в театре не отличалась от общей кадровой политики Третьего рейха: по закону «О профессиональном чиновничестве» от 7 апреля 1933 года увольняли «лиц неарийского происхождения», коммунистов и всех, кто «благодаря своей предыдущей политической деятельности не может гарантировать искренней поддержки национального государства»⁵⁶. Новое министерство пропаганды с самого начала было укомплектовано фанатичными молодыми нацистами (как правило, кстати, с довольно высоким уровнем образования), которые быстро устранили из учреждений культуры все «нежелательные элементы». Четыре тысячи человек, работавших в театральной сфере, были уволены без права заниматься профессией.

Деятельность Палаты культуры стала отличным примером процесса объединения⁵⁷, столь востребованного властью, устранения плюрализма и утверждения централизации во всех сферах жизни общества. Членство в ней было обязательным для всех занятых в сфере культуры, желание работать вне Палаты означало профессиональную смерть; последствия таких попыток были тяжёлыми: от большого штрафа до заключения в концлагерь. Для вступления же в Палату было необходимо представить документы, подтверждающие расовую безупречность кандидата. Художникам с «сомнительным» происхождением

⁵⁵ После создания Палаты другие профсоюзные объединения культурных работников были постепенно ликвидированы. Объяснялось это тем, что в Веймарской республике возникали многочисленные конфликты интересов, например, действовало два объединения для работников театра: одно – Deutscher Bühnen-Verein – в нём состояли театральные директора и интенданты, другое – Deutscher Bühnen-Angehörige – включало актёров, сценографов, гримёров, бутафоров. У технических сотрудников только в Третьем рейхе впервые появилась возможность защищать свои права. Другое завоевание Палаты – введение образовательных стандартов. С одной стороны, исчезло разнообразие актёрских школ, подходов, техник, стилей, с другой – были уволены многочисленные шарлатаны, выдающие себя за профессионалов.

⁵⁶ Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums. URL: <https://www.dhm.de/index.php?id=22191> (Дата обращения: 11.11.2019)

⁵⁷ Русское слово «объединение» – не совсем точный, но принятый перевод немецкого понятия «Gleichschaltung», означающего, скорее «уравнивающее объединение» или «приведение к единству».

отказывали. Никаких правовых способов опротестовать это решение не существовало – «Закон о восстановлении немецкой профессиональной гражданской службы» предусматривал возможность увольнения государственных служащих без предварительного уведомления, без всяких выходных пособий и прав на пенсию.

8 мая 1933 года в отеле «Кайзерхоф» Геббельс обратился к руководителям театров с речью о задачах немецкого театра, в которой подчеркнул, что искусство должно быть политическим, патриотическим, национал-социалистическим (в Третьем рейхе это было синонимично), а также героическим: «Немецкое искусство следующего десятилетия будет похоже на сталь, оно будет романтичным, не сентиментальным»⁵⁸. Министр быстро и наглядно продемонстрировал, что времена, когда художник мог посвятить себя исключительно служению искусству, избежав политической ответственности, навсегда остались в прошлом.

В июле того же 1933 года сотрудник министерства пропаганды, писатель и журналист Вильфрид Баде, выступая с речью о культурно-политических задачах германской литературы, заявил, что новой Германии нужны новые авторы. Такое требование предъявляется почти при любой смене власти, однако Баде назвал удивительную группу кандидатов на место новых писателей: штурмовики, члены нацистской полувоенной группировки SA (Sturmabteilung). И действительно, штурмовики начали писать, а писатели – вступать в SA. Среди них были и драматурги (Герхард Шуман, Дитрих Лодер), чьи пьесы шли по всей Германии.

Через четыре года после начала всей реорганизации учреждений культуры в Рейхспалате состояло уже тридцать семь с половиной тысяч человек. Выборов и голосований в Палате не было, в случае возникновения разногласий руководители⁵⁹ обращались к Геббельсу. Так в культурной сфере реализовывался отказ от демократических стратегий управления в пользу фюрер-принципа (Führerprinzip), повсюду действовавшего в Третьем рейхе: любой лидер имел

⁵⁸ Цит. по: *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years*. P. 9.

⁵⁹ Состав руководства Палаты театра за годы Третьего рейха менялся, но численность его никогда не превышала десяти человек.

беспрекословную власть над возглавляемой им организацией, сам подчиняясь лидеру более высокого уровня. Министр пропаганды мог в любое время аннулировать решения отдельных палат. Вертикаль власти была строго иерархична, широкие полномочия руководителя сочетались с высокой степенью его личной ответственности.

По закону, изданному Имперской палатой культуры, все театры на территории Германии находились под надзором Геббельса, назначение на все руководящие должности требовало его подтверждения. Закон наделял Геббельса полномочиями не принимать или увольнять сотрудников, если выявлялись факты, свидетельствующие о ненадёжности данного лица, а также о его непригодности (по разным причинам) к исполнению своих обязанностей. Размытость формулировок – «надёжность» и «пригодность» – открывала путь к произволу.

Финансировалась Палата культуры куда лучше, чем министерство иностранных дел, и, таким образом, имела возможность предоставлять своим членам материальную поддержку, обеспечивать их творческими заказами. Кроме того, в первые два года у министра пропаганды было намерение «дарить» высокие должности выдающимся деятелям искусства, чтобы обеспечить максимально возможное признание и легитимность контролирующих органов как внутри страны, так и за рубежом. Довольно скоро стало понятно, что это желание несбыточно, но некоторых успехов Геббельс всё же добился: Вернер Краусс, один из известнейших актёров Германии, с 1933 года занимал должность заместителя президента Палаты театра⁶⁰.

Самый сложный кадровый вопрос, который должен был решить министр пропаганды, – это вопрос руководства: многие директора и интенданты были

⁶⁰ Президентом Палаты был назначен его гораздо менее знаменитый и не столь занятый в театре и кино актёр Отто Лаубингер. После его смерти в 1935 году президентом будет Райнер Шлёссер, но в 1938 году он предпочтёт больше времени уделять работе в руководстве культурой Вены. С 1938 по 1942 год пост президента станет занимать посредственный актёр Людвиг Кёрнер, но, не справившись с управлением в тяжёлые военные времена, подаст в отставку. Его место займёт знаменитый артист, член ансамбля Прусского Штаатстеатра Пауль Хартманн. Вернер Краусс покинет руководство Палаты после смерти Лаубингера, и место заместителя до самого крушения Рейха будет занимать другой известный актёр, Ойген Клёпфер.

евреями, да и среди немцев находились те, кто относился к нацистам с нескрываемой антипатией. Заменить их талантливыми и политически лояльными людьми было крайне проблематично. Приходилось идти на компромиссы, и почти в каждом отдельно взятом случае выбирать между художественным уровнем постановок и политическим соответствием режиму.

Вакантную должность начальника отдела драматургии в Палате театра Геббельс отдал Райнеру Шлёссеру, который, благодаря давним дружеским отношениям с личным секретарём фюрера Мартином Борманом и главой Гитлерюгенда Бальдуром фон Ширахом, быстро становился влиятельным чиновником. Право цензуры было закреплено в законе о театрах Рейха от 15 мая 1934 года. Осуществлением цензурных функций занимался специальный отдел в Палате театра – отдел Рейхсдраматургии. Если спектакль снимался с репертуара, театр не получал никаких компенсаций и даже не имел права обжаловать это решение. Список запрещённых пьес почему-то не публиковался. Даже руководство театра не всегда получало объяснения того или иного решения⁶¹.

Лавируя между различными интересами, мнениями и вкусами, Шлёссер умел оставлять некоторую загадочную непредсказуемость в спорных вопросах и дал театрам Германии драматургическую гибкость, необходимую для удовлетворения постоянно меняющихся потребностей режима. Правда, заваленный работой в Рейхсдраматургии, он вскоре попросит об отставке с должности президента Палаты, и впоследствии на этом посту сменится несколько человек.

Геббельс не один руководил грандиозной работой по перестройке культурных институций. Параллельно (и в некотором противоборстве с ним) крупную роль играл премьер-министр Пруссии Герман Геринг. Он и Бернхард Руст, министр науки, искусства и народного образования Пруссии, 1 июня 1933 года учредили Прусский театральный комитет (Preußisches Theaterkomitee). Главой комитета был

⁶¹ Существовали конфиденциальные списки «вредной и нежелательной литературы», которыми обменивались между собой подчинённые Шлёссера и Розенберга (в частности, такие перечни составлял Вальтер Штанг, руководитель отдела театра в ведомстве Розенберга, главный редактор журнала «Deutsche Dramaturgie»). Эти списки – в отличие от подобных в сферах музыки и кино – не сохранились.

назначен Ханс Хинкель. В комитет входили актёры, сценографы, директора театров и несколько юристов. Предполагалось, что в юрисдикции Геринга будут находиться все театры Пруссии, однако очень скоро он уступил большинство из них министерству пропаганды, оставив за собой контроль только над берлинским Штаатстеатром и несколькими театрами в других городах – Висбадене, Касселе, Ганновере.

Сам Геринг был фигурой весьма противоречивой. Его называли – не без зависти – современной версией римского консула, Фальстафом, пиратом, героем, плейбоем, великим дипломатом, храбрецом, милым задирой, способным администратором, хитрым политиканом и в то же время простым, тщеславным и грубым⁶². Рейхсминистр авиации и глава тайной полиции (гестапо/*Geheime Staatspolizei*), умевший легко отдавать самые жестокие приказания, коллекционировал произведения искусства, не слишком, впрочем, в них разбираясь. И, располагая немалыми материальными возможностями, в выборе новой покупки чаще всего ориентировался на солидность и высокую стоимость вещи. Позже, в военное время, ему случалось и попросту присваивать себе кое-что, особенно понравившееся, из музеев. Этот вальяжный, по-своему даже для кого-то обаятельный авантюрист обладал огромной властью, будучи фактически вторым человеком в Рейхе.

По вечерам в его доме собирались гости, хозяйка дома, подруга, а потом вторая жена рейхсмаршала, актриса Штаатстеатра Эмми Зоннеман умела придать торжественным приёмам какой-то семейный, душевный оттенок. Фюрер оставался холостяком, и она негласно считалась первой леди Рейха. На фоне истеричного, нервного Геббельса, мрачного и всегда удручённого Гимmlера, Геринг выглядел особенно выигранно и был любим в народе. Его кажущаяся простота подкупала даже иностранцев – известная американская журналистка Сигрид Шульц говорила,

⁶² См. *Фришауэр В.* Взлёт и падение Геринга. Хроника жизни на фоне истории. М.: Центрполиграф, 2000. С. 12.

что из всех высокопоставленных нацистов он «самый терпимый, потому что с ним, по крайней мере, можно находиться в одной комнате»⁶³.

А ещё Геринг действительно любил театр. Зоннеман имела на мужа большое влияние в вопросах кадровой политики в «его театре». Когда речь шла о симпатичных ей или мужу людях, рейхсмаршал часто позволял себе смотреть сквозь пальцы на правила и даже законы, и, благодаря этому в Штаатстеатре работали не только чистокровные немцы.

Другим высокопоставленным чиновником в сфере культуры был Альфред Розенберг, которому канцлер в январе 1934 года доверил только что созданное Ведомство по контролю над общим мировоззренческим и духовным развитием НСДАП (*Beauftragen des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*). Под его опекой Национал-социалистическое культурное сообщество (*Nationalsozialistische Kulturgemeinde*) продвигало среди членов партии идею посещения театров как исполнения гражданского долга. Он же направил целый поток гневных филиппик в адрес выдающихся европейских режиссёров, называя их осквернителями культуры, «выкорышками иудеев, американцев-негров и монголов-большевиков»⁶⁴.

Несмотря на то, что Розенберг был одним из главных идеологов Третьего рейха, руководителем Союза борьбы за немецкую культуру⁶⁵ (*Kampfbund fuer deutsche Kultur*) и автором увесистого труда «Миф XX века», его авторитет постепенно падал. Но министерство пропаганды оставалось безусловно самым влиятельным культурно-политическим органом Третьего рейха, отвечая за всё, что можно было контролировать: кадровые вопросы, бюджет, подготовка и проведение фестивалей

⁶³ Цит. по: *Ларсон Э.* В саду чудовищ. В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине. М.: Карьера Пресс, 2014. С. 124.

⁶⁴ А. Розенберг. Цит. по: *Gadberry G. W.* Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. P.76.

⁶⁵ Союз вырос из созданного в 1927 году Национал-социалистического общества культуры и науки, чьей целью было просвещать членов партии – зачинщиков уличного насилия и политической агитации. Наряду с несколькими партийными функционерами в состав руководящего комитета входили драматург Ханс Йост и промышленник Вильгельм Вайсс. Среди участников были писатели, драматурги, критики и литературоведы Эрвин Гвидо Кольбенхейер, Адольф Бартельс, Юлиус Ф. Леман и Хуго Брукман, а также Винифрид Вагнер и Ева Чемберлен.

и гастролей, аттестация театральных школ; проверка соблюдения авторских прав немецких драматургов за границей.

Министр пропаганды доктор Геббельс был человеком энергичным, умевшим заражать своими идеями, переубеждать и притворяться переубеждённым, чрезвычайно упрямым и хитрым. И в то же время подверженным (особенно в годы войны) длительным истерическим срывам. Защитив докторскую диссертацию по истории немецкой литературы, он недолго мнил себя писателем, но вскоре, адекватно оценив свои литературные возможности, занялся журналистикой. В своих статьях он принялся методично изменять эпоху «под себя», подгоняя действительность под собственные представления. Он делал реальность такой, какой она была ему удобна. Марта Додд, дочь тогдашнего американского посла в Германии Уильяма Додда, в будущем писательница, вспоминала: в частных беседах Геббельс «говорил негромко, легко и остроумно. В такие моменты никто не помнил о его жестокости, хитрости и деструктивных наклонностях»⁶⁶.

Сезон 1932/33, который можно (правда, с некоторыми оговорками), назвать первым театральным сезоном Третьего рейха, стал сезоном хаоса. Люди театра не сразу поняли, что произошедшее 30 января 1933 года имело для них гораздо более радикальные последствия, чем бывало в прошлом при обычной смене власти. Слежки, неразбериха, интриги превратились для немецких театров в обычное дело. В течение полугода в Германии было уволено семьдесят пять из ста двадцати двух директоров театров. Впрочем, селекция коснулась всех: не только актёров, режиссёров, директоров, но и техников, администраторов, гримёров, костюмеров, в целом – около четырёх тысяч человек (примерно 10% от общего числа).

Произошли первые аресты. Полноценной зафиксированной картины репрессий нацистских лет в области театра не существует, но известно, что актёр-коммунист Ханс Отто был забит до смерти на допросах в гестапо⁶⁷; актёр Вольфганг Лангхофф

⁶⁶ Цит. по: Додд У. Дневник посла Додда. С. 124.

⁶⁷ Выброшенный после пыток с третьего этажа здания гестапо на Принц-Альбрехт-штрассе Отто умер от полученных травм. В протоколе было записано, что он покончил с собой. Известие о смерти актёра по распоряжению Геббельса не было помещено в СМИ. После падения Рейха его именем будет назван театр в Потсдаме.

после пыток в SA и тринадцати месяцев, проведённых в концентрационном лагере, был отпущен на свободу и бежал в Швейцарию⁶⁸; режиссёр и продюсер Альфред Роттер погиб, скрываясь от гестаповцев.

Последовала череда самоубийств: в 1933 году покончил с собой один из знаменитейших берлинских конферансье Пауль Николаус, спустя два года – писатель и поэт Курт Тухольский. 22 мая 1939 года, в день победного марша националистов в Мадриде, повесится отчаявшийся Эрнст Толлер. После оккупации Франции в 1940 году покончат с собой поэт, драматург Вальтер Газенклевер и философ, писатель Вальтер Беньямин. Стефан Цвейг, в 1934 году, ещё до аншлюса покинувший родную Австрию, после долгих скитаний по миру нашедший себе пристанище в Бразилии, примет в 1942 году чрезмерную дозу снотворного.

В культуре процесс ариизации обернулся вытеснением евреев из профессиональной среды и сопровождался постоянными скандалами. Мюзикл Курта Вайля «Серебряное озеро» в Гамбургском Шаушпильхаусе пришлось снять с репертуара, так как в городе прошли демонстрации против композитора. Оскорблениям неоднократно подвергался дирижёр дрезденской Штаатсоперы Фриц Буш, поскольку в его оркестре было слишком много музыкантов еврейского происхождения. 12 февраля 1934 года в Берлине состоялась премьера вагнеровской оперы «Тангейзер» под управлением знаменитого дирижёра, Отто Клемперера. В газетах спектакль назвали оскорблением памяти композитора, «бастардом гения», то есть детищем еврея (имелась в виду национальность дирижёра), рождённым от немца. В начале марта оперу уже сняли с репертуара, опасаясь беспорядков во время спектакля.

Вместе с тем министр пропаганды мог выдавать «специальные разрешения», позволявшие принимать на работу тех деятелей культуры, чья биография не вполне соответствовала новым законам и требованиям. Такое разрешение считалось признанием высоких достижений художника, но и таило в себе угрозу: ведь

⁶⁸ В Швейцарии Лангхофф стал одним из основателей Движения за свободную Германию. Его автобиографические записки, опубликованные в Швейцарии и переведённые на английский язык («Болотные солдаты. Тринадцать месяцев концлагеря»), стали практически первым свидетельством очевидца о жестокостях в нацистских концентрационных лагерях.

министр в любой момент мог его отозвать. Впрочем, те, за кого просили важные лица, не нуждались и в разрешении. Стоило только любимице фюрера, режиссёру Лени Рифеншталь, лично попросить Геббельса не увольнять того или иного человека, как для него делалось исключение. Или: все знали, что в роду Иоганна Штрауса были евреи, но так как Гитлер наряду с миллионами немцев восхищался его музыкой, неудобные факты просто замалчивались.

При ближайшем рассмотрении становится очевидно, что культурная политика Третьего рейха состояла из противоречий. В самом начале нацистской эпохи готовность правительства игнорировать антинацистское прошлое выдающихся художников воспринималась как хороший знак. Режиссёру Эриху Энгелю и сценографу Каспару Нееру, поставившим в недавнем прошлом несколько брехтовских пьес, свободно разрешили подписать контракты с Дойчес Театром⁶⁹. Сценограф Эрнст Шютте, актёры Отто Вернике, Пауль Хенкельс, Пауль Бильдт, Эдуард фон Винтерштейн, Хайнц Рюман, Тео Линген, Ханс Мозер и режиссёр Эрих Цигель отказались разводиться со своими неарийскими женами и, несмотря на это, продолжали служить в театрах. Юрген Фелинг, работавший в 1920-х годах с запрещёнными в Третьем рейхе экспрессионистами Кайзером, Толлером и Барлахом, был принят в Штаатстеатр. Назначенный в 1934 году интендантом⁷⁰ Штаатстеатра Густаф Грюндгенс взял на должность своего секретаря Захарию Лангханса, наполовину еврея. В СМИ режим регулярно нападал на джаз, называя его «иудаизированным» или «негритянским», однако джазовые пластинки можно было купить в Германии совершенно свободно...

Ещё в 1933 году изгнанные из профессии художники-евреи попросили министра пропаганды разрешения на создание собственного культурного центра, посетителями которого были бы исключительно не-арийцы – и Геббельс

⁶⁹ Поразительную произвольность по отношению к тем, кто должен был подпадать под «арийские» законы, подтверждает факт присуждения Хансу Мозеру звания профессора, в то время как его жена, еврейка, вместе с их дочерью покинула Германию в 1939 году.

⁷⁰ Интендантом (Der Intendant) в немецкоязычных странах называют художественного руководителя государственного театра, фестиваля, оркестра. Для обозначения руководителя частного театра используется слово «Theaterleiter» (театральный управляющий).

согласился. Был сформирован Культурный союз немецких евреев (Kulturbund Deutschen Juden) под руководством Курта Зингера, бывшего директора Муниципальной оперы Берлина. Пьесы немецких романтиков, спектакли по мотивам немецкого эпоса, Шиллер и Гёте, Вагнер и Штраус здесь были запрещены, Шекспира разрешали играть только с купюрами, например, из «Гамлета» следовало изъять монолог «Быть или не быть»: вероятно, по мнению нацистов, другие народы не имели права на философские размышления.

Открылся Союз постановкой драмы «Натан Мудрый» этого своеобразного поэтического трактата о равенстве всех религий и наций, созданного Лессингом⁷¹. В обветшавших зданиях театров на Шарлоттенштрассе и Комендантенштрассе игралось по семь-восемь драматических и оперных премьер в сезон, устраивались киносеансы и концерты, читались лекции. Численность организации оставалась практически неизменной – двадцать тысяч человек, то есть около 10 процентов еврейского населения Германии. Правда, в 1938 году почти все региональные представительства Союза закроют, а в 1941-м он окончательно прекратит своё существование. Поначалу Курт Зингер, руководитель «Союза», смотрел в будущее с удивительным и не слишком оправданным оптимизмом: «Мы намерены сохранить связи с немецкой родиной и одновременно образовать связующее звено между нашим великим еврейским прошлым и нашим полным жизни будущим»⁷². Впоследствии Зингер будет выступать с лекциями в Гарвардском университете, но возможность остаться в США отвергнет. Во время войны окажется в Амстердаме,

⁷¹ Нацистские литературоведы пытались представить эту пьесу как антисемитскую: Элизабет Френцель, получившая докторскую степень за работу «Облик еврея на современной немецкой сцене», утверждала, что здесь Лессинг исходил из ложного предположения о возможности «преобразовать» еврея, воспитать в нем немецкий характер, привить немецкие ценности. Автор добавляла, что концепция терпимости драматурга была весьма ограниченной: ведь в пьесе еврей не вступает в брак с представителем «высшей расы». Впрочем, во избежание разночтений «Натан Мудрый» был запрещён для исполнения в немецких театрах. Подробнее об отношении нацистов к Лессингу см. во второй главе.

⁷² К. Зингер. Цит. по: *Беркович Е.* Смятение умов, или Как интеллигенция встречает исторические катаклизмы? // «Слово/Word» 2013, №80. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2013/80/3b.html> (Дата обращения 15.05.2017)

гестапо депортирует его в концлагерь Терезиенштадт, где он и умрёт в начале 1944 года.

Во время Третьего рейха театры пережили беспрецедентный в своей истории приток денежных средств⁷³. Благодаря щедрым субсидиям, количество музыкальных и драматических постановок увеличилось, были открыты новые театры (только за 1933/1934 год – двенадцать).

Никогда ранее Германия не организовывала столько фестивалей, художественных выставок и публичных чтений. Появилась ежегодная книжная неделя, в которой участвовали не только прозаики, поэты, но и драматурги. Устраивались выставки молодых сценографов, первая прошла уже в 1934 году в Мюнхене. Утверждались новые премии в области искусства и литературы, частично заменявшие собой некоторые веймарские традиции. Гитлер ежегодно давал пятьдесят стипендий начинающим актёрам и актрисам, в 1937 году Геринг основал фонд для ветеранов сцены, назвав его именем своей жены – Emmy-Goering-Stift für Bühnenveteranen. Геббельс же нарёк фонд для театральных артистов своим собственным именем (Goebbels-Stiftung für Bühnenschaffende) и выступил с инициативой закона, предусматривающего увеличение пенсионных выплат и улучшение условий медицинской страховки для сотрудников театра и киноиндустрии.

Количество награждений постепенно будет становиться немыслимо огромным. Большая национальная премия, Вторая национальная премия, Премия Шиллера, Медаль Гёте, несколько премий НСДАП, премии гау⁷⁴, премии городов... И ещё – премии частных меценатов или организаций, например, премия Моцарта от Мюнхенского университета, премия Шекспира от Гамбургского университета,

⁷³ Схожие процессы происходили и в других сферах искусства. например, уже в июне 1933 года был создан Фильмкредитбанк, который финансировал около 50% всех художественных фильмов. В 1938 году была основана Академия кино в Бабельсберге, где располагались основные киностудии Германии. Учебная программа, помимо классов мастерства, включала такие предметы, как «Концепция расы в национал-социализме», «Природа и деятельность мирового еврейства», «Расовое законодательство национал-социалистического государства».

⁷⁴ Гау – в Третьем рейхе – партийный (выборный), а затем и административно-хозяйственный округ Германии.

Премия Клейста от Общества Клейста и многие-многие другие... На встречах с деятелями культуры Геббельс выражал уверенность в том, что под предводительством фюрера, который любит и понимает художников, в стране произойдёт настоящий ренессанс немецкого искусства.

Особым статусом обладал вагнеровский фестиваль в Байройте. Композитор был признан пророком (наравне с Ницше), в его честь назывались улицы и школы. В 1933 году министерство пропаганды, парламент Баварии и Ассоциация национал-социалистических учителей выкупили все билеты для распространения среди своих достойных членов, обеспечив фестивалю, таким образом, отличную посещаемость и финансовую стабильность. К тому же, фестиваль получал деньги за трансляцию записей выступлений по радио и был освобождён от уплаты налогов. Более того, с 1934 года канцелярия Гитлера ежегодно выделяла от пятидесяти до ста тысяч марок на новые постановки.

У людей театра не было причин для недовольства. Актёры были популярны, высокооплачиваемы, ездили на гастроли в Европу (в 1936 году, например, спектакли берлинской оперы можно будет увидеть в Париже). А, кроме того, актёры и режиссёры помимо всяческих официальных вознаграждений стали получать по торжественным датам поздравительные телеграммы, цветы и другие трогательные знаки внимания от самого Гитлера⁷⁵, испытывавшего к таким вещам сентиментальную слабость.

Иногда власти понимали, насколько бесталанен тот или иной политически преданный интендант. Например, Геббельс в 1936 году после премьеры оперетты «Татьяна» руководителя берлинского Фольксбюне Бернхарда цу Зольмс-Лаубаха запишет в дневнике: «Ужасно. Я должен сейчас же выступить против Зольмса. Нельзя больше тянуть»⁷⁶. И режиссёр-дилетант будет переведён в Театр на

⁷⁵ В юности Гитлер с трепетом относился к театральному искусству, «сочинял пьесы на сюжеты немецкого героического эпоса, рисовал декорации и костюмы. Кульминацией его усердных занятий стала попытка закончить музыкальную драму “Виланд-кузнец”, которую упоминает Вагнер», – вспоминал А. Кубичек. Цит. по: *Хаман Б.* Гитлер в Вене. Портрет диктатора в юности. М.: Ад Маргинем, 2016. С. 87.

⁷⁶ Цит. по: *Eicher Th., Panse B. und Rischbieter H.* Theater im «Dritten Reich». S.70.

Ноллендорфплац, но проработает там всего полтора года. В марте 1938 года он (по причине, оставшейся невыясненной) покончит с собой.

Геббельс обвинял театр Веймарской республики в крайнем индивидуализме, в подчёркнутом внимании к «комплексам больного человека» и заявлял, что новая Германия хочет вернуть искусство людям. Отныне правильным считалось «то, что служит народу, а неправильным – то, что может ему навредить»⁷⁷. Так что многое теперь получило «приставку» «народное» – народный автомобиль (Volkswagen), народный радиоприёмник (Volksempfänger), даже народный противогаз (Volksgasmaske). Необходимо было и сценическое искусство приближать к образцу национального и общенародного театра, являть принципы и модели поведения, которые разрабатывались нацистскими идеологами. Конечно, концепция театра для народа не нова, её можно найти уже в работах Иоганна Готшеда, Лессинга, Шиллера. Нацисты подхватили «педагогическую» идею просветителей, которые рассматривали сцену как место народного образования, нравственный институт. Но использовали они её в своих целях. Сверхзадачей было приучить всех немцев к новому театру. Отсюда – демократизация цен на театральные билеты, льготы для ветеранов Первой мировой войны, для членов Гитлерюгенда etc.

Для национал-социализма была очень важна связь с прошлым. Найти и утвердить культурную идентичность и преемственность нового правительства помогала история. Надо сказать, культивирование памяти «веймарских классиков» приобрело впечатляющий размах ещё раньше, сразу после Франко-Прусской войны (1870-1871) и во время создания Германской империи, когда нации нужны были духовные основы. Приобщённость к классике придавала лоск лидерам Третьего рейха, создавала им имидж людей образованных, с хорошим вкусом, а потому заслуживающих доверия. Разумеется, они использовали классические тексты по-новому, искали и высвечивали в них те же темы, которые ожидали увидеть в современной драматургии: героическое прошлое, жертвенная война,

⁷⁷ Х. Франк. Цит. по: *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. С.192.

роль лидера, расовый вопрос, герой и его спутница, идеализированная немецкая женщина, не менее идеализированное крестьянство, поэтично воспетая природа.

Для нацистов политическими поэтами были и Лессинг, которому прощались даже связь с семитами и масонами⁷⁸, и Гёте, и Шиллер, и Клейст... Показательна в этом смысле статья Эрнста Зутера, опубликованная в 1938 году журналом «Zeitschrift für Deutschkunde», в которой автор призывал не искать национал-социалистов в истории литературы, и не видеть в Цезаре, Ганнибале, Кромвеле фюрера: «Даже Лессинг не был национал-социалистом, и те, кто хочет его таковым сделать, психически нездоровые люди. Вопрос надо ставить иначе: способствовал ли Лессинг в своё время, в своих обстоятельствах просвещению и борьбе немецкого народа за присущие ему ценности, за свободу? Был ли Лессинг политическим поэтом?»⁷⁹.

1.2. Берлинские театры

С последней трети XIX века Берлин был не только столицей объединённой Германии, её политическим и экономическим центром, но и главным городом немецкого театра. Именем театрального мегаполиса столица была обязана прежде всего таланту частных арендаторов, режиссёров, директоров. Все сцены, к 1933 году принадлежавшие им, были национализированы, и судьбы бывших владельцев, многие из которых были евреями, складывались очень по-разному.

В гитлеровском Берлине (как, впрочем, и в Веймарской республике) повышенное внимание уделялось двум театрам – Прусскому Штаатстеатру (Preußisches Staatstheater) и Дойчес Театру (Deutsches Theater).

⁷⁸ В 1936 году в свет вышла книга психиатра, доктора медицинских наук Матильды Людендорф «Безнаказанные преступления по отношению к Лютеру, Лессингу, Моцарту и Шиллеру», в которой она предполагала, что Лессинга, открывшего масонские секреты в философском трактате «Эрнст и Фальк», и его жену убили члены ложи. Книга вскоре была запрещена, но точку зрения автора разделяли многие литературоведы, считая драматурга жертвой всевозможных еврейских и масонских интриг.

⁷⁹ Цит. по: Gleber A. Das Fräulein von Tellheim: Die ideologische Funktion der Frau in der nationalsozialistischen Lessing-Adaption // The German Quarterly. 1986. Vol. 59. № 4. S. 554.

1.2.1. Штаатстеатр. Назначение интендантом Густафа Грюндгенса

История Прусского Штаатстеатра началась в XVIII веке, когда в 1776 году по распоряжению императора Фридриха II на площади Жандарменмаркт в Берлине было построено театральное здание для труппы французских комедиантов – Французский дом комедии (Französische Komödienhaus). Однако уже через десять лет здесь стали выступать немецкие актёры, и театр получил название Королевского (Königliches Schauspielhaus). На протяжении полутора столетий здание переходило из рук в руки, не раз менялось его название. С 1796 года и до своей кончины в сентябре 1814 года директором был великий немецкий актёр Август Вильгельм Иффланд. Именно он в 1802 году добился получения для труппы нового помещения, к сожалению, ненадолго пережившего его самого – в 1817 году театр почти полностью уничтожил пожар.

В начале XIX века по заказу короля Фридриха Вильгельма IV архитектор Карл Фридрих Шинкель спроектировал новый театр, торжественно открывшийся 26 мая 1821 года. Оборудованный по последнему слову техники (в том числе новейшей системой защиты от пожаров), зал вмещал в себя 1200 зрителей, и, кроме того, располагал концертными и балльными комнатами, что позволяло давать не только драматические, но и оперные, и балетные спектакли. Впрочем, к концу XIX века Королевский театр утратил своё значение для немецкой культуры. В 1895 году критик Альфред Керр вполне иронически характеризовал и сам театр, и его публику: «Многочисленные молодые девушки здесь самые ласковые и глупые. Их ведут в этот театр, а не в другие, потому что он самый добродетельный»⁸⁰.

В октябре 1919 года, через два месяца после рождения Веймарской республики театр был снова переименован в Прусский Штаатстеатр. Закрепилось за ним ещё одно название – Штаатстеатр на Жандарменмаркт (Staatstheater am Gendarmenmarkt). Интендантом стал режиссёр Леопольд Йесснер. В 1921 году с поглощением Берлином бывшего пригорода, Шарлоттенбурга, к основной сцене

⁸⁰ Kerr A. Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900. München: Goldmann, 1999. S.158.

присоединили построенный в 1907 году Шиллер-театр (Schillertheater) – правда, это означало лишь слияние административного аппарата, художественное же руководство сохранило творческую независимость. Так продолжалось до 1932 года, когда актёр и антрепренёр Фриц Хирш арендовал Шиллер-театр, предприняв попытку полностью отделить его от Штаатстеатра. В 1933 году Шиллер-театр был национализирован, переименован в Прусский Молодёжный театр (Preußisches Theater der Jugend), отремонтирован и в 1937 году отдан в управление одному из самых известных немецких актёров – Генриху Георге.

Как убеждённый республиканец и социал-демократ, Йесснер хотел сделать театр политическим, но ни в коем случае не партийно-политическим. При нём в репертуаре преобладали классика (в основном в современной интерпретации) и эксперименты молодых авторов; появились новые имена – Эрнст Барлах, Арнольд Броннен, Ханс Хенни Янн, Карл Цукмайер. Не только в современных пьесах, но и в работе над классическими произведениями режиссёр проявлял себя как истинный экспрессионист: пластическая стремительность движений и интонаций актёров, их резкие, агрессивные жесты, ораторский пафос обращения персонажей прямо в зрительный зал. Музыка в спектаклях Йесснера всегда соответствовала ритмической структуре пространства. И, наконец, само пространство – почти пустое, ступенчато несущееся вверх, получившее в театре имя режиссёра – «лестницы Йесснера» (впервые режиссёр использовал такие лестницы в 1920 году при постановке «Ричарда III»).

Всё это вызывало шумную полемику в театральных кругах. Премьеры Прусского Штаатстеатра широко освещались в прессе, он снова стал заметной точкой на театральной карте Берлина. Но, несмотря на художественные успехи, экономический кризис конца 1920-х годов не обошёл его стороной. У театра возникли проблемы с финансированием, Йесснер не смог с ними справиться и в 1930 году покинул свой пост. После периода неразберихи – как творческой, так и хозяйственной, в 1932 году театр возглавил Хайнц Титьен, работавший здесь с 1927 года.

Некоторое время Титъен совмещал функции директора и художественного руководителя, постоянно обещая, что скоро у Прусского государственного появится новый интендант. Пресса строила догадки, называя имена то режиссёров, то успешных актёров, но шли месяцы, и Титъен не принимал никакого решения. Берлинская газета «Theatertageblatt» в декабре 1932 года позволила себе подытожить: «невозможно назначить интенданта государственного театра, если само государство существует непонятно как!»⁸¹.

Самым ярким событием последнего веймарского сезона Штаатстеатра стал «Фауст» Гёте, премьера которого была приурочена к столетию со дня смерти поэта – 22 марта 1932 года. Первую часть трагедии ставил Лотар Мютель, вторую – Густав Линдеман. Правда, в 1934 году в программке неудобное имя Линдемана будет заменено на имя актёра Грюндгенса, игравшего Мефистофеля, и якобы имевшего отношение к режиссёрской работе над спектаклем.

Столетие со дня смерти Гёте Германия отмечала широко. Национал-социалисты, имевшие большое влияние в родной для поэта Тюрингии, бойкотировали те мероприятия, в которых участвовали коммунисты, социалисты, французские, чешские, польские, советские профессора и дипломаты. Драматург Эрвин Кольбенхайер выступил с яростным отрицанием космополитизма поэта⁸².

В 1934 году филолог Артур Дикс в эссе «Политика как государственное учение, государственное искусство и государственная воля» сформулирует впрямую идею духовной связи между Гитлером и Гёте: «Адольф Гитлер является <...> исполнителем политического завета великого немецкого универсального духа Гёте»⁸³. Естественно, что спектакль Штаатстеатра пронацистской прессой был

⁸¹ Цит. по: *Jammerthal P.* Ein zuchtvolles Theater/Bühnenästhetik des Dritten Reiches Das Berliner Staatstheater von der Machtergreifung bis zur Ära Gründgens. Karlsruhe, 2007. URL: <http://www.diss.fu-berlin.de/2007/423/> (дата обращения: 20.09.2018)

⁸² Впрочем, в биографии Гёте нацисты обнаружили три очень сложных эпизода: во-первых, более чем сдержанное поведение во время Освободительной войны; во-вторых, связь с масонством. В-третьих, напряжённые отношения с глубоко почитаемым нацистами Клейстом, которого Гёте считал человеком, растрачивающим свой талант на бесплодные мечтания.

⁸³ Wie die NS-Kulturpropaganda deutsche Dichter der Klassik für ihre Ideologie vereinnahmte und dafür Handlanger in Literatur und Wissenschaft fand (I): Goethe. URL: <http://www.rothenburg-unterm-hakenkreuz.de/wie-die-ns-kulturpropaganda-deutsche-dichter-der-klassik-fuer-ihre-ideologie->

принят доброжелательно. Но, пожалуй, более всего театр был обязан этим успехом блестящему актёрскому составу: Вернер Краусс – Фауст, Кэте Гольд – Гретхен, и прежде всего, Густаф Грюндгенс – Мефистофель.

Надо сказать, что до захвата власти нацистами Густаф Грюндгенс уже был знаменитым провинциальным актёром, прославившимся в Дюссельдорфе и Гамбурге, но не столько работами на театральной сцене, сколько выступлениями в «левых», прокоммунистических кабаре. В Берлин он приехал попытать счастья в театрах Рейнхардта. Режиссёр увидел в нем большой талант и при этом большие, пока неясные амбиции, а потому, приняв яркого актёра в труппу, интуитивно держался от него на расстоянии. Грюндгенс, в свою очередь, оставался недоволен ролями, получаемыми им в Дойчес Театре. В кино ему повезло больше: через два года в ставшем знаменитым фильме Фрица Ланга «М» он сыграл босса преступного мира. К 1931 году Грюндгенс, однако, окончательно счёл себя у Рейнхардта невостребованным и покинул театр. Затем, поставив несколько успешных спектаклей на разных сценах Берлина и продолжая выступать в кабаре, актёр заключил контракт со Штаатстеатром: роль Мефистофеля в «Фаусте» сразу сделала его одной из самых ярких звёзд берлинской сцены.

Густаф Грюндгенс, высокий и статный, с ровной спиной, длинными руками, большими пальцами, чуть полноватый, но обладающий удивительной для его крупной фигуры подвижностью и энергичностью движений (в 1920-х годах – замечательный танцор и ловкий конферансье) мог бы стать иллюстрацией нацистского эстетического идеала. Всё этому идеалу соответствовало: светлые, слегка выющиеся волосы, бледная кожа с сероватым отливом, стального цвета глаза, посаженные глубоко под длинные тонкие брови... Всё, только не характер! Характер, неизменно проглядывавший сквозь внешность и тут же ускользавший за ширму играемой роли.

Буква «f», приписанная актёром в конце своего имени вместо традиционного «v» – желание трансформировать традиционное «Gustav» в несуществующее

«Gustaf». В этой экстравагантной мелочи – стремление выделиться, не выделяясь, быть заметным и незамеченным, угодить всем и остаться самим собой. Раздвоенность эта, характерная для модернистской культуры Веймарской республики, в 1930-е годы стала помогать актёру скрывать реальные чувства, успешно выдавать своё настоящее лицо за маску.

Грюндгенс выходил на сцену будто бы почти не готовым, словно самим собой, и с каждым жестом, словом, взглядом, с каждой репликой его герой возникал из ничего, «собирался» на глазах у зрителя и, сложившись, был так оригинален, неповторим и обаятелен, что околдовывал публику. Чудо рождения образа заставляло даже самых искушённых критиков наблюдать за исполнителем, ни на секунду не отводя глаз. В какой именно момент исчезал Грюндгенс и появлялся его герой?

Российский театровед-германист Г.В. Макарова на основании описаний современниками Грюндгенса в роли Мефистофеля утверждает, что, когда Грюндгенс-Мефисто находился на сцене, «другие каким-то таинственным, почти что мистическим образом оказывались в тени»⁸⁴. Мефистофель вихрем носился по сцене Штаатстеатра, преображаясь то в танцора, то в репортёра, то в кабарежного певца, то в галантного кавалера. Персонаж Гёте в этом спектакле не был похож, как это часто бывало, на дьявола из немецких преданий, он был трикстером – разрушающим всё и созидающим новую реальность. Этот вестник ада дирижировал действием: казалось, что даже лепестки роз, которые разбрасывают ангелы, кружатся по взмаху его рук, и будто это именно он отправляет душу Фауста на небо, не противясь божьей воле, а, наоборот, лукаво потворствуя ей. Он не был олицетворением преисподней или божественным бичом, он действовал сам по себе и не встречал достойного противника. Мефисто в этом спектакле оказался на удивление современным и своевременным героем, отразив в себе наступающую эпоху и недалёкое будущее самого актёра: «маня, иронизируя, издеваясь, укачивая

⁸⁴ Макарова Г.В. Вокруг «Фауста» // Западное искусство. XX век: Мастера и проблемы. М.: Наука, 2000. С.151.

Фауста, как младенца, Мефисто нараспев произносил: “Ну-с, с новой жизнью вас поздравить честь имею!”»⁸⁵.

Новая жизнь не заставила себя долго ждать.

В апреле 1934 года интендантом театра назначили режиссёра Франца Ульбриха, успевшего прославиться постановкой пьесы Муссолини «Сто дней», показанной тогда в присутствии самого фюрера. Драматургом⁸⁶ стал член национал-социалистической партии Ханс Йост, занимавший к тому моменту пост президента Академии немецкой поэзии. Йост, впрочем, вскоре пошёл на повышение, и уже в 1934 году должность драматурга занял Эккарт фон Насо, работавший в Штаатстеатре с начала 1920-х годов. За этими назначениями последовало удаление из объявленного в начале сезона репертуарного плана многих названий: «Натан Мудрый» Лессинга, «Славное времечко» скульптора и драматурга-пацифиста Эрнста Барлаха, историческая драма «Йоханнес Кеплер» Ханса Реберга. Были уволены артисты еврейского происхождения Грете Баш, Матильда Зюссин (впоследствии погибла в концлагере), Александр Гранах, Мартин Хартвиг и Вольфганг Хайнц.

Несмотря на перемены в репертуаре и начавшуюся «ариизацию», в Штаатстеатре в начале 1933 года мало кто воспринимал нацистов и их культурную политику всерьёз. Титъен позже вспоминал свой первый после захвата власти разговор с Герингом, когда тот настаивал на «недопустимости какой-либо связи с доктором» (Геббельсом – *З.Б.*), а директор был настолько плохо политически ориентирован, что даже не понял значения этой фразы.

Между тем, Штаатстеатр начинал всё чаще обращаться к современной драматургии, предлагающей важные для национал-социализма темы. Спектакль по пьесе «Россе» австрийца Рихарда Биллингера, приверженца теории «крови и

⁸⁵ Там же. С.148.

⁸⁶ Должность драматурга в немецком театре появилась на рубеже XVIII-XIX веков (Лессинг – в Гамбургском театре, Шиллер – в Мангеймском, Гёте – в Веймарском). Задачей драматургов было создание и редактирование пьес, формирование репертуара. Штатная должность «главного драматурга» (Chefdramaturg) была введена в немецких театрах при национал-социализме. Отныне драматург мог не быть автором, но отвечал за репертуар, и шире – за его политическую направленность.

почвы», выпущенный в марте 1933 года, стал последней постановкой Йесснера в его театре. Фигура автора пьесы, в молодости поклонника Хуго фон Хофмансталя, отвергнутого теперь властями, его особая художественная манера («демонизация», мифологизация крестьянского быта), были неприятны нацистам. В 1935 году Биллингера даже арестуют на несколько месяцев по подозрению в гомосексуализме и освободят только благодаря вмешательству Геринга.

На сцене представала картина исчезновения доиндустриального крестьянского мира с его традиционной иерархической социальной структурой. Объездчик коней Франц (для артиста Александра Гранаха эта роль тоже стала последней, сыгранной в Германии) противится внедрению новых технологий, таких как, например, трактор. Он считает эффективность этих машин сильно преувеличенной. Простой и основательный, соблюдающий заповеди, чтущий моральные законы, Франц во всех перипетиях остаётся истинным германцем, правоверным христианином. Не найдя поддержки среди односельчан, оказавшись в одиночестве, он совершает самоубийство.

Несмотря на «правильный» выбор материала, нацисты во главе с актёром Файтом Харланом, энергично делавшим карьеру и достигшим впоследствии большого успеха в качестве режиссёра скандально известного антисемитского фильма «Еврей Зюсс» (1940), устроили Йесснеру травлю. Пессимистичная интонация спектакля не вписывалась в оптимистическое настроение новых времён, вызвав у критиков лишь досадливое раздражение. В изменяющейся реальности Йесснеру, еврею, не нашлось места в Германии, и уже через четыре недели после премьеры «Россе» он покинул родину.

Впрочем, несколько «правильных» спектаклей, поставленных в Штаатстеатре после прихода национал-социализма к власти, померкли после появления в 1933 году на сцене истинного панегирика режиму – пьесы Ханса Йоста «Шлагетер». Премьера была приурочена к 20 апреля, дню рождения нового рейхсканцлера.

Спектакль стал действительным началом двенадцатилетней истории театра Третьего рейха.

Главный герой пьесы – реальное историческое лицо, боец фрайкора⁸⁷ Лео Шлагетер, сын фермера из Шварцвальда. В 1914 году он отправился на фронт добровольцем, после войны был лейтенантом запаса, жил в Берлине, в 1922 году переехал в Рур.

Как известно, по Версальскому мирному договору, воспринятому немцами как национальное унижение, Германия должна была выплатить странам-победительницам значительные репарации. Большая часть денег направлялась во Францию, где тогда хорошо помнили поражение во франко-прусской войне 1870/71 годов. Учитывая тяжёлое экономическое положение Германии, вопрос репараций в 1920-е годы стоял очень остро. В конце 1922 года 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. Немецкое правительство – в отличие от французского – с неохотой занималось расследованием таких случаев. Однажды французским властям удалось поймать семерых преступников, виновных в нарушении сообщения между Рурской областью и Францией. Среди диверсантов был и Шлагетер, ставший – как сейчас бы сказали – террористом, осуждённым военным трибуналом за саботаж и расстрелянным в 1923 году.

Культ Шлагетера начал складываться ещё в июне 1923 года, когда поезд, вёзший тело казнённого в родной городок Шёнау, на каждой станции приветствовали националистические митинги. В 1931 году на месте захоронения, на пустоши близ Дюссельдорфа, открылся мемориал ста сорока двум «мученикам оккупации» Рура. Памятный камень и стальной крест с надписью «Германия должна жить / Даже если нам придётся умереть» располагались в углублении, к которому амфитеатром спускались ступени. В день открытия памятника после театрализованной церемонии с возложением цветов местный градоначальник произнёс торжественную речь, завершившуюся словами: «Его (Шлагетера – З.Б.)

⁸⁷ Фрайкор – полувоенное добровольческое патриотическое формирование. Так в Германии после Первой мировой войны называли все реваншистские антибольшевистские организации.

последним свершением было примирение с Богом, его последним словом – благословение Германии».

Шлагетер из обычного немецкого парня, даже не слишком добропорядочного, (зарабатывал на жизнь, среди прочего, продажей информации польским спецслужбам, а на суде предавший единомышленников) превращается в пьесе в идеального героя-патриота. В народном сообществе должен был появиться новый лидер, единственный, кто способен не только диагностировать, но и преодолеть протрацию и аморфность Веймарской республики. Йосту было важно показать, что такой молодой человек, каких тысячи, волей, верой и преданностью 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 двадцатипятилетний студент экономического факультета Лео Шлагетер и его друг Фридрих Тиман, когда-то однополчанин, а теперь – университетский товарищ. Для Шлагетера Первая мировая осталась в прошлом, заключённый 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 учёбы. Тиман же горячо протестует против такой позиции, будучи не в силах забыть о недавней мировой войне и 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. Воспламенённый его пылкой речью, Шлагетер тут же решает бросить университет. Он вдохновлён советской моделью революции, но и в этом вопросе Фридриху удаётся переубедить его: бороться нужно за новую, не похожую на другие страны Германию, но прежде всего – отвоевать у французов Рур. И Шлагетер принимает решение войти в группу диверсантов. Он и его товарищи чувствуют себя брошенными, одинокими, а всё, что существует вокруг, полагают бессмысленным:

«Мы вообще не в Германии... мы живём за фасадами потёмкинских деревень... мы здесь инородные тела»,⁸⁸ – констатирует герой.

Начинается процесс взросления героя. Влияние экспрессионизма, заметное в структуре пьесы, скудном внешнем действии, в коротких и резких репликах, есть и в том, каким написан сам Шлагетер, но, в отличие от персонажей экспрессионистских пьес, он – кровожадный мститель, жестокий агрессор, а не отчаявшаяся жертва.

Возлюбленная Шлагетера Александра, сестра Фридриха, тоже проходит серьёзный 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.

Ответственность за поражение в войне драматург снимал с армии, с кайзера, в широком смысле – с империи, целиком и полностью перекладывая её на плечи правительства республики. Эта идея «удара ножом в спину» (*Dolchstoßlüge*⁸⁹), одна из основополагающих для Третьего рейха, развивалась в пьесе изощрённо. Йост убеждал зрителя в ошибочности демократических принципов, доказывая некомпетентность, продажность, лицемерие веймарского режима. Развращёнными, властолюбивыми, до смешного нелепыми карьеристами, совершенно **безразличными** к бедам своего народа, выглядят в драме два социал-демократа, занимающие значительные государственные должности.

Но дело, на взгляд автора, не только в политиках. Йост обвинял во всех бедах Германии и учёных, умеющих лишь «разбрызгивать чернила», и капиталистов,

⁸⁸ Здесь и далее пьеса приводится в переводе автора, сделанном по изданию Johst H. Schlageter. München: Albert Langen, Georg Müller, 1933.

⁸⁹ В 1917 году в Берлине и других крупных немецких городах бастовали заводские рабочие, больше не желавшие терпеть голод и нищету и призывавшие 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».

«которые вместо пулемётов и гранат оперируют перьевыми ручками и биржевыми котировками». В предпринимателях он высмеивал недалёковидность: они так старались побыстрее разжиться марками, что допустили мировой финансовый кризис. Драматург подчёркивал (не презирая, впрочем, богатство), что деньги – все-таки ложные ценности: «Фондовый рынок как поле битвы, доллар как боевой клич! Насколько благороден в сравнении со всем этим пулемёт!» – восклицал Шлагетер. «Когда я слышу слово “культура” – я снимаю свой браунинг с предохранителя!», – вторил ему Тиман фразой, очень скоро ставшей печально знаменитой.

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 ещё раздробленного политическими разногласиями, но уже действующего и согласно тоже. В финале пьесы французы арестовывали бунтовщиков (в реальности это произошло по доносу немецких жандармов⁹⁰).

Пьеса Йоста, как и многие другие пьесы, рассматриваемые в настоящей работе, драматургически достаточно несовершенна. Сплошные разговоры, замедляющие и обрывающие действие, делали её откровенно несценичной. Да и воспринималась она в 1933 году скорее, как политический акт, чем как произведение искусства. Поэтому неудивительно, что рецензенты, откликнувшиеся на спектакль, концентрировались не на художественных особенностях постановки, а на сути происходящего. 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»⁹¹.

⁹⁰ В 1920-х годах многие полагали виновным учителя народной школы Вальтера Кадова, у которого скрывалась группа Шлагетера. Вскоре после суда над Шлагетером Кадов был убит будущим личным секретарём фюрера Мартином Борманом и будущим комендантом Аушвица Рудольфом Хессом. Имя доносчика до сих пор не установлено, но невиновность Кадова доказана.

⁹¹ Цит. по: Ларсон Э. В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине. М.: Карьера Пресс, 2014. С. 114-115.

Поставил «Шлагетера» интендант театра Франц Ульбрих, не отмеченный, по свидетельствам современников, большим режиссёрским талантом. Главную роль играл Лотар Мютель, искренне веривший в правоту своего персонажа, в то, что тот действительно лидер, имеющий право вести людей за собой. Собранность, жёсткость, решительность Шлагетера соседствовала с озлобленной желчностью Тимана (эту роль исполнял Файт Харлан).

Шлагетер Мютеля, этот неизвестный солдат, вышедший из окопов Ипра, имел в спектакле большое сходство с фюрером – не внешне, но по существу: решительно преодолевал 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 приближающегося Мессии, который своей благословенной рукой укажет путь в новую счастливую Германию.

Рядом с молодыми и пламенными приверженцами нацизма на сцене Штаатстеатра был Альберт Бассерман, артист старой школы, выступавший ещё на рубеже XIX и XX веков у Брама и Рейнхардта, и обожаемый публикой. В «Шлагетере» он играл генерала, некоего представителя старшего поколения, обозначенного автором именем «Х». Это был внушительный и мудрый военный, сочувствующий главному герою, но не позволяющий себе, присягнувшему государству, встать на сторону диверсантов. Актёр делал своего героя человеком достойным, но вынужденным жить по законам нового времени.

Похоже, что фигуру генерала Йост ввёл в пьесу лишь для того, чтобы придать конфликту иллюзию диалектического противостояния. Сцена с ним у автора выглядела достаточно искусственной. Но Бассерман играл не генерала – человека. Своим талантом старый актёр «оживлял» диалог между генералом и Шлагетером, в иные моменты перетягивая симпатии зрителей на свою сторону.

Многие нацистские драматурги исходили из предположения, что вся аудитория изначально настроена против ценностей Веймарской республики. Йост же понимал, что нельзя строить драматургию исключительно на поголовном обвинении граждан Веймарской республики, ведь именно они составляли аудиторию театра. Он проповедовал необращённым и полуобращённым.

Драматург отчётливо понимал, что эпоха экспрессионизма кончилась и противопоставление героя-идеалиста серой бесчувственной толпе больше не работает. Изменился, как уже говорилось, и сам герой: Шлагетер был представлен не как головорез с квадратной челюстью, но как личность более сложная, человек, с которым могли идентифицировать себя даже и не фашисты вовсе. Вначале он сомневался и колебался, как сомневались и колебались в 1933 году все политически умеренные немцы. Но побеждал свои страхи и становился лидером, подавая зрителям пример.

Важную роль во всём решении спектакля сыграл сценограф Бенно фон Арент. Благодаря ему особенно выразительным выглядел четвёртый, последний акт. Начинался он с того, что голос по громкоговорителю сообщал о смертном приговоре для Шлагетера и длительных тюремных сроках для остальных.

Финал – казнь героя, расстрел «первого солдата Третьего рейха». В полумраке слышался шум двигателя, зажигались два прожектора – имитация грузовика с подсудимыми и их французскими охранниками. В центре сцены возвышался деревянный столб, к нему толстой верёвкой, спиной к залу, был привязан Шлагетер. Французский солдат бил его прикладом в колено, он падал. Шум затихал, на сцене и в зале воцарялось напряжённое молчание. Смерть Шлагетера написана Йостом как отсылка к казни Иисуса неверующими в Него людьми. Арент хорошо разбирался в религиозных аллюзиях: сумерки, одинокий герой, привязанный к столбу.

Французские винтовки направлялись в зал, и угрожали они уже не одному человеку, но всей Германии! Этот приём, это перешагивание через рампу, сужало зазор между вымыслом и повседневной жизнью, между агитаторами и публикой, проповедником и его паствой. Свет на сцене медленно гас, занавес падал, наступала мёртвая тишина – так увеличивалось пространство для выражения эмоций, место для шока, время для переживания только что увиденного... Затем в зале резко включался свет, и публика подхватывала начатую статистами за сценой

песнь Германии»⁹², затем «Песню Хорста Весселя»⁹³. Зрители, как и задумывал автор, уходили со спектакля в необычном настроении – «драма растворялась в них, как волшебный эликсир»⁹⁴.

Йосту хотелось, чтобы немцы построили эмоциональную, а не рациональную связь с героем. Сочувствие, которое публика испытывала к Шлагетеру, соединялось со стремлением к активному изменению государственного строя. Никто, кажется, не обращал внимания, что выраженные героем политико-идеологические позиции представлены как нечто само собой разумеющееся, и что ни один его противник не предлагает серьёзных контраргументов. Конфликты между Шлагетером и Тиманом, Шлагетером и Александрой, между 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 неудачливых партизанах, а, напротив, воспевание патриотов, чья жертва была ненеправильной, став основой для создания народного сообщества.

Относясь с издевательской насмешкой и глубоким отвращением к Веймарской республике, автор прославлял ценности нацизма: Отечество, Государство, Народ и Сообщество, Фюрера, Расу и Дисциплину. Заглавный персонаж воплощал собой добросовестность, боевой дух, молодость, храбрость. Он был фанатиком, что считалось в новом государстве правильным отношением к жизни и воспевалось как норма поведения.

Пробуждение чувства гордости и уважения к Отечеству, полузабытое во время экономического кризиса, было необходимым условием утверждения нацизма. Шлагетер и фюрер указывали путь в новую эпоху, в Третий рейх, который будет

⁹² Национальный гимн Германии. «Песнь» написана Августом Генрихом Хоффманом фон Фаллерслебеном в разгар рейнского кризиса летом 1841 года. Через восемьдесят лет, в 1922 году, ей был присвоен статус официального государственного гимна. В 1933-1945 годах использовалась лишь первая строфа, после 1945 года – только третья.

⁹³ Гимн NSDAP, де-факто второй государственный гимн гитлеровской Германии. Называется по имени штурмовика SA Хорста Весселя, в конце 1920-х годов написавшего текст. Запрещена в 1945 году.

⁹⁴ *Minetti B. Erinnerungen eines Schauspielers. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986. S. 139.*

строить каждый член народного сообщества, вне зависимости от его классовой принадлежности и материального благосостояния. Этот посыл был адресован молодым людям, потому что именно они назывались строителями и защитниками нового Рейха, не случайно девиз Гитлерюгенда звучал так: «Молодёжью управляет молодёжь». В пьесе – и соответственно – в спектакле культ молодости проявлялся вполне отчётливо: среди соратников Шлагетера не было людей старше тридцати. Интересно, что уже упоминавшаяся Марта Додд в письме писателю Торнтону Уайлдеру рассказывала о нацистской молодёжи как о весёлых и преисполненных надежд людях: «Это вообще очень цельные и красивые люди, добрые, искренние, сильные, обладающие необузданной душой, утончённые, одарённые, готовые любить и умирать...»⁹⁵. Если зрители ещё не соответствовали подобным описаниям, то они должны были увидеть в характере героя идеальный тип, усвоить его и в конечном итоге подражать ему.

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.

Незадолго до премьеры, в марте 1933 года, 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». Иностранцы, по его мнению, в большинстве своём пренебрегали высшим назначением искусства. На сцене будущего театра Йост видел только немецких классиков и тех современных драматургов, что «черпают силы из истории своего народа»⁹⁶. Он

⁹⁵ Цит по: *Ларсон Э.* В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине. С.133.

⁹⁶ Цит. по: *Зачевский Е.А.* История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933-1945). С. 313.

надеялся, что иностранная драматургия останется для германской сцены в прошлом. Этого, однако, не произошло.

Аксиома национал-социализма заключалась в том, что все западные культурные ценности (искусство, наука, техника) преподносились как продукт умственной деятельности одной расы – путанно называемой то немецкой, то германской, то арийской, то нордической. Деление на культурные эпохи нацистами презиралось: искусство «не бывает ни старым, ни новым, а только греко-нордическим»⁹⁷, – заявлял Гитлер. Если у великого мыслителя или художника, нужного власти, происхождение было недостаточно «правильным», ему просто приписывали «немецкий дух», арийское мировоззрение. В этом, впрочем, нацисты не были оригинальны, следуя «Основам девятнадцатого века» Хьюстона Стюарта Чемберлена или книгам Людвиг Вольтмана «Немцы и Ренессанс в Италии», «Немцы Испании» и «Немцы во Франции: исследование влияния немецкой расы на историю и культуру Франции». Вольтман утверждал, что все гении Европы – от древних греков до эпохи Просвещения – имели немецкое происхождение, а их творческая энергия исходила от германского генетического кода.

В 1933 году президент Рейхспалаты театра Лаубингер заявил, что «Шекспир, Кальдерон и Мольер, а также великие скандинавско-германские писатели Ибсен, Бьёрнсон и Гамсун – <...> собственность немецкого театра»⁹⁸.

Отношение к зарубежным авторам зависело от внешнеполитических обстоятельств. Связь Германии с фашистской Италией, которую «The Times» в 1937 году назовёт «культурной осью», особенно часто использовалась для заявлений о «европейской миссии нацизма». Италию нацисты назначили другом: фашизм казался близкой по духу идеологией и потому очевидным союзником не только в политике, но и в культуре. Страны поддерживали видимость трогательно теплых отношений, задачей нацистской пропаганды стало создание дружелюбного образа Италии. На самом деле разногласий между Гитлером и Муссолини было достаточно.

⁹⁷ А. Гитлер. Цит. по: *Штрассер О.* Гитлер и я. Ростов н/Д: Феникс, 1999. С. 141.

⁹⁸ Цит. по: *London J.* Theatre under the Nazis. Manchester: University Press, 2000. P. 222.

15 февраля 1934 года в Прусском Штаатстеатре вышел спектакль Франца Ульбриха «Сто дней» по пьесе двух авторов – Бенито Муссолини (!) и Джоваккино Форцано – о завершении блистательной карьеры Наполеона. Спектакль был дружеским жестом по отношению к фашистскому правительству Италии и одновременно поклоном драматическому таланту его лидера. Конечно, Муссолини под Наполеоном подразумевал себя, но в Германии эта параллель быстро перестроилась: Наполеон – Гитлер; Венский конгресс – Версальский мир; антинаполеоновский заговор во главе с министром Фуше (его играл Грюндгенс) – «удар в спину» от коммунистов. Реальный фюрер виделся авторам спектакля аналогом Наполеона, воплощённого на сцене мощным Вернером Крауссом⁹⁹: оба яркие харизматики, экстраординарные личности, верящие в свою избранность и действующие решительно, даже дерзко. Но в трактовке театра печальный финал судьбы Наполеона был закономерным результатом французского, то есть «неправильного» происхождения (хотя корсиканец Наполеон был, как известно, скорее, итальянского происхождения). Гитлеру, с точки зрения нацистов, поражение не грозило. Ведь он был немцем! Очень скоро осложнившиеся отношения с Италией способствовали быстрому исчезновению «Ста дней» из репертуара¹⁰⁰.

Уже в спектаклях 1933-1934-х годов начали вырисовываться темы, которые будут важны для всего нацистского театра. Во-первых, реальные, исторические

⁹⁹ Наполеон был весьма популярной фигурой в драматургии Веймарской республики: он был главным героем пьес Бернхарда Блюма («Бонапарт» (1926), Фрица фон Унру («Бонапарт», 1927), Вильгельма Шейера («Наполеон», 1930). Вернер Краусс за несколько лет до премьеры «Ста дней» успел дважды сыграть Наполеона – в фильме «Наполеон на острове Св. Елены» (режиссёр Лупу Пик, 1929), а затем в 1931 году – в пьесе Вальтера Газенклевера «Наполеон наступает» на сцене берлинского Театра Комедии. У Газенклевера французский император представлен его ожившей восковой фигурой; она прогуливалась по немецкому городу начала 1930-х, попадая в различные неловкие ситуации и занятные приключения. В финале Наполеон возвращался в свою уютную витрину, предпочитая тишину музея шумным и запутанным современным порядкам.

¹⁰⁰ В апреле 1935 года Италия (вместе с Англией и Францией) выступила против нарушения версальских договорённостей и восстановления в Германии всеобщей воинской повинности. Муссолини подтвердил свою готовность ввести санкции против Рейха в случае немецкого вмешательства во внутреннюю политику Австрии. Кроме того, дуче угнетал немецкое население Южного Тироля, полученного Италией после Первой мировой войны, и без каких-либо ограничений принимал евреев в фашистскую партию.

«фюреры»: Наполеон, Фридрих Великий в «Короле» Ханса фон Боттичера, Фридрих Вильгельм I в «Великом курфюрсте» Ханса Реберга, Оливер Кромвель в «Мятежнике из Англии» Ханса Шварца, политик, реформатор королевства Дания, по происхождению немец, Иоганн Фридрих Струэнзе в одноимённой пьесе Отто Эрлера «Струэнзе».

Другой важнейшей темой была Первая мировая война. Конечно, военные драмы часто встречались и в репертуаре театра 1920-х годов. Коммунисты, фёлькише¹⁰¹, консерваторы, анархисты по-разному писали о своем опыте: одни восхваляли единство фронтового сообщества, готовность солдат пожертвовать собой ради «народа и родины», другие говорили о жестокости войны, о миллионах погибших в окопах. После 1933 года пацифистски настроенные авторы стали считаться «предателями народа». Предпочтение отдавалось тем, в чьих пьесах солдаты, привыкшие к окопному братству, по возвращении встречали разобщённое немецкое общество, равнодушное к их судьбе и стремившееся поскорее о них забыть.

Однажды после спектакля «Фауст» в гримёрку Грюндгенса заглянула коллега, Эмми Зоннеман, горящая желанием познакомиться его со своим поклонником. Артист, ещё не успевший снять грим Мефисто, открыл дверь – на пороге стоял плотный, но подтянутый мужчина, который, улыбнувшись, протянул ему руку. Так познакомились Герман Геринг и Густаф Грюндгенс.

Ни пронацистские изменения в руководстве, ни надежды в скором времени переориентировать репертуар на современную политическую драматургию, не исправили, несмотря на отдельные удачи, плачевную посещаемость Штаатстеатра. Геринг решился на отстранение от должности руководителей. Ульбрих был переведён в Прусский национальный театр Касселя, Титьена попросили сосредоточиться на работе Байройтского фестиваля (а в 1936 году ему предложили

¹⁰¹ Фёлькиш-движение, фёлькише (Völkische Bewegung) – возникшие на рубеже XIX–XX веков многочисленные спортивные, хоровые, театральные союзы, пропагандирующие пангерманизм, немецкие народные традиции и антисемитизм. Для движения характерен интерес к фольклору, стремление восстановить древние германские праздники и «очистить» христианство от влияния иудаизма, создав т.н. «германско-христианскую» церковь.

ещё и должность директора Штаатсоперы). Пост интенданта прочили амбициозному режиссёру и актёру Лотару Мютелю, бывшего, к тому же, членом НСДАП. Но Геринг, полагавший, что «легче сотворить из великого художника достойного национал-социалиста, чем из маленького партайгеноссе – великого художника»¹⁰², сделал неожиданный выбор: 26 февраля 1934 года интендантом и заместителем директора Прусского Штаатстеатра и Штаатсоперы был назначен недавний «Мефистофель», актёр Густаф Грюндгенс.

Это был довольно смелый шаг, учитывая молодость избранника (34 года), его гомосексуальные наклонности¹⁰³, о которых распространялись разные слухи, и «левое» прошлое (в 1920-е годы Грюндгенс, считая себя почти коммунистом, выступал, как уже упоминалось, в политическом кабаре в Гамбурге вместе со своей тогдашней женой, дочерью Томаса Манна Эрикой). Геринг, для которого труппа Штаатстеатра была его собственным маленьким государством¹⁰⁴, закрывал глаза на все эти недостатки, считавшиеся преступными с точки зрения нацистской доктрины (кроме, разумеется, молодости)¹⁰⁵. Сам интендант впоследствии утверждал, что степенью политического безразличия он ничем не отличался от большинства немецких актёров. «До 1933 года было мало коммунистических актёров, а после 1933 года было мало нацистских актёров. Для актёров хорошие роли важнее, чем политика. Этот недостаток политического образования немецкий

¹⁰² Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk.* Berlin: Akademie der Künste, 1990. S. 113.

¹⁰³ После предложения стать интендантом Грюндгенс писал Титъену: «Я сделал для себя необходимые выводы в связи с известным вопросом и думаю отказаться. Единственная причина заключается во всё более активных акциях против группы людей, с которыми я себя ни в коей мере не отождествляю, но с которыми часто отождествляют меня». (Цит. по: *Макарова Г.В.* Казус маркиза Позы: Густаф Грюндгенс на сцене и в ведомстве Йозефа Геббельса // *История через личность: историческая биография сегодня.* М.: Кругъ, 2005. С.545.) Титъен уверил Грюндгенса, что подобные слухи ни на что не повлияют.

¹⁰⁴ Несколько раз в свой день рождения, 12 января, Геринг даже закрывал театр для зрителей, чтобы устроить вечеринку со своими подчинёнными.

¹⁰⁵ §175 – антигомосексуальное положение уголовного кодекса Германии, действовавшее с 1871 по 1968 годы, значительно ужесточённое в гитлеровской Германии (законодательно – с 1 сентября 1935 года; 10 октября 1936 года секретным указом Генриха Гиммлера было основано Имперское центральное бюро по борьбе с гомосексуализмом и абортами). За годы существования Третьего рейха осудили, руководствуясь этим параграфом, около 50 тысяч человек.

актёр разделяет с немецким населением в целом»¹⁰⁶, – писал он, забывая о своём приятеле по Гамбургу Хансе Отто, об Александре Гранахе, Елене Вайгель, Курте Герроне.

Представляя Грюндгенса труппе, Геринг сказал: «Господин Грюндгенс, вам поручено сделать этот театр лучшим в Германии и, таким образом, во всем мире»¹⁰⁷. Грюндгенс взялся за дело энергично. Одним из первых его желаний было возвращение в труппу актёра Пауля Хартмана, на тот момент уже несколько лет жившего в Вене и успешно работавшего в Бургтеатре. Обещание огромной зарплаты и сердечное письмо от самого Геринга тронули сердце артиста. Он вернулся. К началу нового сезона интендант увеличил женскую часть ансамбля с 13 до 30 человек, мужскую – с 35 до 50; среди тех и других были и скромные дебютанты, и избалованные звёзды кино. Приглашение талантливых провинциальных актёров было компенсацией потерь театра вследствие расовой политики Рейха.

1.2.2. Дойчес Театр. Назначение интендантом Хайнца Хильперта

В 1849 году владелец целой сети казино Фридрих Вильгельм Дейхман заказал архитектору Эдуарду Титцу амбициозный проект: театр со зрительным залом на 600 мест в самом центре Берлина. Уже в 1850 году здание было построено. Новая сценическая площадка получила название Городского театра имени Фридриха Вильгельма (*Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater*). Репертуар был по большей части развлекательный – комедии, мелодрамы, оперетты. В 1883 году здание приобрела группа актёров-пайщиков во главе с писателем, театральным критиком и актёром Адольфом Л'Арронжем. Их главной идеей было создание в Германии истинно национального театра страны, подобного Комеди Франсез, Бургтеатру, Малому театру в России.

¹⁰⁶ Г. Грюндгенс. Цит. по: *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years*. P. 85.

¹⁰⁷ Цит. по: *Minetti B. Erinnerungen eines Schauspielers*. S. 90.

На первом же сборе труппы было решено дать театру новое и простое имя – Дойчес Театр (буквально – «немецкий театр»). Открывшийся спектаклем «Коварство и любовь» Фридриха Шиллера, Дойчес Театр стал придерживаться классического немецкого репертуара. Ориентация только на классику вскоре привела его к кризису, и в 1894 году Л'Арронж продал здание литературному критику, а впоследствии и режиссёру Отто Брамму. Брам, предпочитавший современную натуралистическую драматургию, избавлял театр от засилья декламации и пафоса, но спустя десятилетие оставил Дойчес Театр. В 1905 году его возглавил Макс Рейнхардт, в недавнем прошлом молодой актёр труппы Браммы и уже прославившийся режиссёр-экспериментатор.

Рейнхардт занимал пост руководителя Дойчес Театра (с несколькими небольшими перерывами¹⁰⁸) до своей эмиграции в марте 1933 года. Вместе с тем, деятельность его вовсе не ограничивалась этой сценой: неистовый творческий темперамент привёл режиссёра к построению настоящей театральной империи. Для разных художественных задач ему требовались разные сценические пространства: наряду с обычной сценой-коробкой – оркестра (на основе берлинского цирка), интерьер храма, японская дорога цветов... Рейнхардт руководил всегда сразу несколькими театрами, в иные годы – в Германии и Австрии одновременно; он – может быть, первым из режиссёров – привлекал к работе в театре в качестве соавторов знаменитых художников, композиторов, балетмейстеров. И стал главной фигурой немецкого театра начала XX века, оставаясь (несмотря на появление Брехта и Пискагора) одним из первых имён на протяжении трёх десятилетий.

В феврале 1932 года в театре Рейнхардта состоялась премьера только что законченной пьесы Герхарта Гауптмана «Перед заходом солнца». Название говорило о многом. Старый драматург, большую часть своей жизни остававшийся вне политики, каким-то шестым чувством осознавал приближение заката: Германия готовилась к приходу к власти Гитлера. Одновременно она торжественно

¹⁰⁸ В его отсутствие театром в разное время руководили Ф. Холлендер, К. Розен, Г. Геральд, К. Мартин.

отмечала два юбилея – столетие со дня смерти великого Гёте и семидесятилетие здравствующего Герхарта Гауптмана. Главный герой новой пьесы в начале её тоже широко празднует свой юбилей: ему, как и автору, исполняется семьдесят лет.

«Перед заходом солнца» – семейная драма: старый мудрый Маттиас Клаузен, поклонник Гёте и Марка Аврелия, – олицетворение для Гауптмана всей гуманистической культуры; он крепок и бодр, влюблён в молодую девушку, отвечающую ему взаимностью. Вдовец, тяжело переживший кончину жены, спустя время ощущает себя готовым к новой жизни. Но его взрослые дети решают судьбу отца иначе, постепенно отбирая у него всё и, прежде всего – свободу. В этом грубом наступлении на пожилого человека, воплотившего в себе, по замыслу драматурга, культуру старой Германии, в мрачном финале драмы (самоубийство Клаузена) – очевидное предвестие страшной эпохи.

Клаузена играл Вернер Краусс. Его тайный коммерции советник, похоже, вовсе не ощущал приближение захода солнца. По просьбе актёра Гауптман (хоть и не без колебаний) редуцировал последний акт: спектакль кончался сердечным приступом, оставлявшим надежду на выздоровление героя. А между тем, солнце над Германией опускалось и уже был виден новый, кровавый рассвет.

Буквально через год Краусс, как и Гауптман, останется в нацистской Германии. Он будет играть в Берлине и Вене (в Бургтеатре), а в 1933 году даже отправится на гастроли в Лондон с «Перед заходом солнца». Спектакль был поначалу встречен довольно жёстко – часть английской публики свистом поприветствовала представителя нацистской Германии. Но, если верить воспоминаниям самого актёра, вскоре его искусство покорило британцев.

В Крауссе, полнеющем, но всегда подобранном, стареющем, но совсем не старом, с недобрим острым взглядом, сложно было разглядеть нацистского героя. Он одинаково не подходил на роли добродушных отцов крестьянского семейства и мудрых мощных фюреров. Слишком беспокойный, хваткий. Но отсутствие типажности только играло на руку актёру – казалось, он мог сыграть всё. И потому, наверное, был так желанен нацистам и любим ими. Безусловно одарённый, он с благодарностью принимал высочайшие милости, улыбчиво фотографировался с

Геббельсом на всевозможных торжественных приёмах. Одним словом, был гордостью министра пропаганды. Но и в такой образцовой жизни Краусса лоснилось пятно «сотрудничества с евреями»: каждое лето актёр проводил на фестивале в Зальцбурге, с удовольствием играя в спектаклях Макса Рейнхардта¹⁰⁹. Впрочем, когда в 1938 году фестиваль перешёл от своих создателей в руки нацистских чиновников, Краусс продолжал в нём участвовать. Оправдывая свою невозможность эмигрировать, он говорил: «Это страна, говорящая на моём родном языке. Однажды я попробовал играть в Англии и увидел, как это сложно!»¹¹⁰

В своих мемуарах актёр неоднократно подчёркивал, что во время Третьего рейха находился в опасности, что, не сделай он того или иного, под угрозой оказалась бы жизнь его семьи. Однако он свободно гастролировал по Южной Америке и Греции, бывал в Лондоне, играл в Бургтеатре ещё до аншлюса, ездил к друзьям в Базель. В 1938 году вместе с медалью Гёте он получил письмо от фюрера: «За заслуги перед немецким театром я вручаю вам эту награду, освящённую именем президента фон Гинденбурга»¹¹¹.

Уже в апреле 1932 года Рейнхардт практически удалился от управления Дойчес Театром, передав руководство Карлхайнцу Мартину и Рудольфу Биру. И в том же 1932 году стал одним из претендентов на получение Нобелевской премии. Националистические круги во главе с Кнутом Гамсуном, крупнейшим писателем Норвегии, развернули шумную кампанию протеста, и «семитский ставленник», как режиссёра величали в нацистских СМИ, был вычеркнут из списков кандидатов.

В декабре 1932 года Карлхайнц Мартин поставил пьесу Юлиуса Хая «Бог, кайзер и крестьянин», вызвавшую волну возмущения в пронацистской прессе: во-

¹⁰⁹ «В январе 1937 года руководство Зальцбургского фестиваля спросило меня, соглашусь ли я сыграть Мефисто в постановке Макса Рейнхардта. Я ответил – с удовольствием. <...> И написал министру доктору Геббельсу письмо, в котором попросил разрешения на это. Меня пригласили в министерство. Геббельс подошёл ко мне, на его лице сияла улыбка (правда, всегда был риск, что эта улыбка мгновенно исчезнет), он спросил, чего именно я хочу. “Сыграть Мефисто в Зальцбурге. Другие, например, Бальзер, актёр Дойчес Театра, там играют”. Я больше ничего не сказал, потому что имя Макса Рейнхардта было взрывоопасно. Министр разрешил, и я поехал». *Krauß W. Das Schauspiel meines Lebens. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1958. S. 137.*

¹¹⁰ *Ibid. S. 137.*

¹¹¹ А. Гитлер. Цит. по: *Krauß W. Das Schauspiel meines Lebens. S. 176.*

первых, пьесе, где действие происходило в средневековой Германии, недоставало, по мнению рецензентов, пиетета перед «великим» историческим прошлым; во-вторых, роль немецкого кайзера Сигизмунда играл еврей Фриц Кортнер, к тому времени – уже настоящая звезда немецкого театра и кино. Активисты НСДАП стали срывать спектакль, Бир вышел из руководства. Тяжёлое положение театра усугубляли финансовые проблемы.

27 января 1933 года, за три дня до того, как Гитлер был назван канцлером, Рейнхардт подписал новый контракт: с 1 марта директорами театра становились доктор Карл Людвиг Ахац и Генрих Нефт. Ахац был очень богат, а Нефт, бывший директор Фольксбюне, считался человеком разумным и осторожным в поступках. Сочетание виделось удачным. Сам Рейнхардт собирался и дальше работать в качестве штатного режиссёра, помогая в вопросах художественного руководства. В феврале состоялась его премьера «Большого театра мира» Хуго фон Хофмансталя; спектакль был, как и «Бог, кайзер и крестьянин», тоже резко отрицательно встречен пронацистской прессой. В марте режиссёр уехал в родную Австрию.

Как ни странно, Геббельс предпринял попытку вернуть Рейнхардта, отправив в его замок Леопольдскрон доверенное лицо, Вернера Краусса, с предложением звания «почётного арийца»¹¹². Режим был заинтересован в том, чтобы продолжать использовать для пропаганды имена известных людей¹¹³. Предложение было режиссёром отвергнуто (кстати, так же поступили знаменитый кинорежиссёр Фриц Ланг и Марлен Дитрих).

В начале апреля 1933 года глава Прусского театрального комитета Ханс Хинкель сообщил, что «Макс Рейнхардт (Гольдман) отныне не будет играть

¹¹² Почётный ариец (Ehrenarier) – гражданский статус человека, не являющегося арийцем по происхождению, но имеющего выдающиеся заслуги перед немецкой нацией или NSDAP. За всё время существования Третьего рейха был присвоен 150 гражданам, среди них – кинозвезде русского происхождения Ольге Чеховой. В своём роскошном особняке на окраине Берлина, она часто принимала видных нацистских функционеров, в том числе, министра пропаганды.

¹¹³ В отчётах Управления безопасности Рейха не раз упоминается существование в берлинских театрах «групп гомосексуалистов и лесбиянок». Но пока власти могли использовать (так или иначе) в своих целях этих актрис и актёров, их сексуальная ориентация игнорировалась.

никакой роли в определении культурной политики Дойчес Театра»¹¹⁴. Генриха Нефта вынудили покинуть пост содиректора под предлогом того, что он приказал снять с фасада флаги со свастикой. Ахац остался единственным директором, хотя формально театр ещё принадлежал Рейнхардту.

Под руководством Ахаца театр стал нести серьёзные финансовые потери. «Постоянная аудитория Дойчес Театра, и, прежде всего, еврейская общественность, которая была фанатично предана постановкам Макса Рейнхардта, теперь отвернулась от театра; они ведут себя так, как будто Ахац изгнал их великого гения»¹¹⁵, – возмущался Хинкель.

Публика Рейнхардта уходила, новая – только формировалась.

Ахац, отрекаясь от старой аудитории Дойчес Театра, пытался завоевать новую. 5 мая он представил на суд публики шиллеровского «Вильгельма Телля». Легендарного Телля долгие века не только в Швейцарии считали реальным историческим лицом, национальным героем. В нацистской Германии факт обращения Шиллера к этому сюжету воспринимался более, чем благосклонно. Отрывки из трагедии приводились в книгах для чтения школьников, а будущий фюрер использовал слова шиллеровского Телля в качестве заголовка одной из глав «Mein Kampf»: «Тот, кто силен, всего сильнее один».

Идея спектакля была ясна: немецкоговорящий народ во главе с харизматическим лидером борется за освобождение своей страны. Пьеса восхваляла вероломное политическое убийство и индивидуальный террор. «Этот спектакль – нечто большее, чем типичное представление... Это событие национальной революции. Здесь доказывается верность свободному духу Германии»,¹¹⁶ – писал критик Альфред-Ингемар Берндт. Будто в подтверждение его слов летом того же года спектакль показали на дортмундском фестивале под пафосным названием «Рассказ о национальной революции». Благодаря огромным размерам Вестфалийского зала в театре Дортмунда, режиссёр смог вывести на

¹¹⁴ Цит. по: *Kvam W. The Nazification of Max Reinhardt's Deutsches Theater Berlin / Theatre Journal. 1988. Vol. 40. № 3. P.359.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Цит. по: *Kvam W. The Nazification of Max Reinhardt's Deutsches Theater Berlin. P.364.*

сцену массовку из пяти сотен человек. В конце бурного пятого акта произошло то же, что и на премьере «Шлагетера» в Штаатстеатре – зрители и актеры вместе, будто бы в едином порыве, пели «Хорста Весселя» и национальный гимн.

16 июня 1933 года Макс Рейнхардт написал письмо-отказ от своего театра, адресованный «Национал-социалистической администрации Германии». В нём режиссёр подытоживал достижения Дойчес Театра в пору своего руководства и официально отказывался от права собственности: «Решение окончательно вырвать себя из Дойчес Театра далось мне нелегко. Я теряю не только плод тридцатисемилетней карьеры; я теряю место – и это гораздо важнее, – которое сам строил и где вырос. Я теряю свой дом. Мне не нужно доказывать это тем, кто меня понимает, и бессмысленно рассказывать тем, кто понять не хочет»¹¹⁷. Письмо осталось без ответа. Текст его опубликован также не был. Сам Рейнхардт будет оставаться в Австрии до аншлюса 1938 года, после чего эмигрирует в США. У него отберут всё – все театры, Зальцбургский фестиваль, дом со всем, что он, убегая, не сумеет вывезти. Но гораздо больнее по Рейнхардту ударит то, что его покинут старые друзья – например, Рихард Штраус.

К началу 1934 года национал-социалисты прочно укрепились во власти. Теперь от культуры, в частности от театра, требовалась не прямолинейность или трескотня лозунгов, но смысловое воздействие и новое, более тонкое (хотя тенденция оставалась прежней) толкование классических произведений. На это у Ахаца не хватало творческой интуиции и таланта. «Нибелунги» Фридриха Хеббеля, спектакль, поставленный им в марте 1934 года, должен был явить зрителю героическую эпопею с современным политическим содержанием. Публика, про которую спустя год уже нельзя было сказать, что это аудитория Рейнхардта, принимала спектакль холодно, не проявляя большого интереса к попыткам Ахаца объединить классическую драму и нацистскую пропаганду.

¹¹⁷ *Reinhardt M. Briefe an die Nationalsozialistische Regierung Deutschlands // Reinhardt M. Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin: Henschelverlag, 1974. S.223*

Окончательно потеряв Макса Рейнхардта, Дойчес Театр в течение четырнадцати месяцев, прошедших со дня изгнания режиссёра, потерял и рейнхардтовский репертуар, и свою постоянную аудиторию, и многих из знаменитой труппы. Вскоре закончилась и связь Ахаца с Дойчес Театром. Закончилась по разным причинам и столь же бесславно, как началась, когда его заставили снять с репертуара последнюю постановку Рейнхардта. Интендант стал жертвой собственных амбиций, неопытности и политической наивности. К тому же, нацисты требовали немедленной идеологической трансформации, не обращая внимания на сложившиеся традиции. Публика была раздражена, пресса разрознена, труппа растеряна.

Геббельсу требовался опытный руководитель и талантливый режиссёр, который мог бы остановить падение художественного уровня Дойчес Театра. Ему нужен был арийский Макс Рейнхардт. Тогдашний глава Палаты театра Лаубингер предложил Юргена Фелинга, но министр выбрал Хайнца Хильперта, на тот момент уже два года возглавлявшего берлинский Фольксбюне, а значит, имевшего опыт не только формирования труппы, планирования репертуара, но и построения отношений с новым режимом.

Надо сказать, что, несмотря на скитания в начале творческого пути по разным театрам, а потом двухлетнее руководство берлинским Фольксбюне, большая часть театральной жизни Хильперта все-таки оказалась так или иначе связанной с Дойчес Театром. Ещё до прихода к власти нацизма, после нескольких спектаклей Хильперта в Фольксбюне его заметил Рейнхардт и пригласил к себе на должность старшего режиссёра; первая же работа в прославленном театре принесла Хильперту успех. И почти сразу Рейнхардт сделал нового сотрудника своим заместителем. Режиссёр поставил подряд «Елизавету Английскую» Ф. Брукнера, «Капитана из Кёпеника» К. Цукмайера и «Сказки Венского леса» Э. фон Хорвата. Все три постановки были мировыми премьерами. Но в 1932 году Хильперт вернулся в Фольксбюне.

В начале августа 1934 года перед тем, как согласиться на руководство Дойчес Театром, Хильперт счёл нужным сообщить о поступившем ему предложении

Рейнхардту. Тот ответил дружелюбным письмом и дал своё «благословение»: «Выражаю вам сердечную благодарность за ваши добрые пожелания и за ваше отношение ко мне. Старый театральный человек признаёт, что время меняется, и не удивляется, что большинство людей меняется вместе с ним. И поэтому я с ещё большей радостью приветствую друга, не боящегося бури, а твёрдой рукой повелевающего ею»¹¹⁸.

Новому интенданту пришлось не только завоёвывать публику, но и заново собирать труппу, так как очень многие артисты за время, прошедшее с отъезда Рейнхардта, успели или эмигрировать, или сбежать от бездарных руководителей в другие театры. Хильперт привёл с собой не только нескольких актёров разных поколений, но и главного драматурга, с которым работал в Фольксбюне – Германа Грессикера.

Для первой постановки Хильперт, идя по стопам Рейнхардта, ставившего некоторые пьесы по несколько раз, выбрал «Как вам это понравится», лёгкую жизнерадостную комедию Шекспира, сопроводив её музыкой Моцарта. На премьере зал был полон, министр Геббельс радостно аплодировал, убеждённый в правильности своего выбора руководителя театра.

Идеология национал-социализма имела, о чём уже говорилось, вполне многослойный фундамент в своей основе. Одно из важных на неё влияний оказала (при всех оговорках) философия Ницше; другой слой фундамента – теория социал-дарвинизма, в основе которой лежит распространение правил естественного отбора на человеческое общество, чем оправдывалась идея жестокой расовой борьбы («выживает сильнейший») и законы, позволявшие умертвлять людей, нездоровых физически или ментально. Ещё охотнее пользовались нацисты идеями «расовой гигиены», популяризированной антропологом и евгенистом Хансом Гюнтером.

История тинг-движения показывает, насколько сильным может быть массовое воздействие на людей посредством искусства. Театрализованное представление

¹¹⁸ Цит. по: *Brinkmann J. Festschrift für Heinz Hilpert*. Göttingen: Druckerei- und Verlagsgesellschaft mbH, 1960. S. 55-56.

исторических и псевдоисторических сюжетов соединяло зрительскую аудиторию с прошлым самым непосредственным образом. Через тингшпили немцы вовлекались в сконструированную по требованиям национал-социалистов версию событий.

Нацизм значительно изменил культуру Германии: разрушая этические и эстетические ценности предыдущей эпохи, он попытался утвердить новые ценности, основанные не только на вере в великое прошлое и будущее немецкого народа, но и, как уже было сказано, на антигуманной теории расового неравенства. Вера в прошлое, «славное прошлое», породила темы фюрерства, военной славы и вообще войны, ставшие лейтмотивами в репертуаре первых сезонов театра Третьего рейха.

Гитлер был нацелен на культурную перестройку общества путём национального единения. Всё, что не подходило нацистскому мировоззрению, было оценено режимом крайне негативно, названо «дегенеративным». Правительство быстро перешло от оскорблений и угроз к реальным действиям – изгнанию, публичному обличению, уничтожению. С другой стороны, в первые годы существования Третьего рейха большая поддержка оказывалась тому искусству, которое считалось «здоровым». Эти тенденции проявились и в театре.

Нацистский режим пытался удовлетворять потребности как артистов, так и публики. Первых он обеспечивал занятостью в репертуаре в обмен на политическую лояльность и согласие на ограничение творческой свободы; вторым давал возможность реализовывать свои эстетические потребности, соответствующие их ценностным установкам и культурному уровню. Безусловно, в первые годы художественные формы упрощались, подгонялись под невзыскательные вкусы обывателя. И всё же крупнейшие берлинские театры старались держать высокую планку, не опускаться до низкопробных пьес. Актёрские же ансамбли Штаатстеатра и Дойчес Театра состояли из лучших представителей профессии.

Нацистское государство с первых дней показало людям искусства два варианта взаимодействия: репрессии и щедрость. Немало театров было отремонтировано, а сцен – переоборудовано. Выросло число премьер за сезон, увеличилась заработная

плата. «Нет сомнений, – признает Грюндгенс в 1946 году, – что материальные дела у немецких актёров никогда не шли лучше, чем в последние несколько лет перед крахом Рейха»¹¹⁹.

Тотальный контроль и безусловная подчинённость культуры режиму сочеталась с созданием комфортных материальных условий для людей искусства. Одновременно запутанная система критериев, разрозненность в руководстве, меняющиеся политические обстоятельства превратили многих художников в запуганных, управляемых и послушных, готовых и способных удовлетворить запросы власти. Идеологический императив, коротко выраженный формулой «Один народ, один Рейх, один фюрер», подчинял себе творческие стремления личности.

Правда, на первых порах оба интенданта двух самых крупных театров Берлина – Хильперт и Грюндгенс – полагали, что сделали из своих театров убежища для творческих людей, хотя в действительности им удалось лишь немного раздвинуть границы, установленные режимом.

¹¹⁹ Цит. по: *Stern C. Auf den Wassern des Lebens: Gustaf Gründgens und Marianne Hoppe. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2005. S.172.*

Глава 2. Классическая и современная драматургия на сценах Штаатстеатра и Дойчес Театра в довоенные годы (1934–1939)

2.1. Государственная театральная политика в довоенные годы

Время с 1934 по 1939 год для Германии было фазой процветания. Впечатляющее сокращение безработицы, значительный рост промышленного производства, стимулирование частных предприятий, строительство огромных заводов – всё это способствовало экономическому возрождению страны. Но главным в нацистской программе было перевооружение и обеспечение страны всем, что может потребоваться в случае военной блокады. Немцы не понимали (или не желали понимать), к чему их готовят, и радостно приветствовали режим. Денежные вклады трудящихся росли, берлинская Олимпиада прошла с большим успехом.

Довольно скоро стало очевидно, что в 1933 году вовсе не произошёл внезапный и полный разрыв со всем наследием немецкой культуры. Нацисты приняли те тенденции, которые были совместимы с их идеологией, и попытались искоренить то, что было враждебно. Их радикальный антимодернизм опирался на широко распространённые мелкобуржуазные и националистические убеждения, которые имели место уже во времена империи, набрали силу в Веймарской республике и продолжают развиваться после Второй мировой войны.

Фюрер полагал, что кризис XX века был вызван сговором между капитализмом (Запад) и марксизмом (Восток). По нацистской логике и капитализм, и марксизм трудились на ниве уничтожения европейского духа с помощью духовного безумия, выраженного в футуризме, кубизме, дадаизме. Театр погрузился в пучину этих «психических заболеваний» даже глубже, чем изобразительное искусство, и демонстрировал, – по словам Гитлера, – «симптомы распада медленно гниющего мира»¹²⁰. Эпоха Третьего рейха не была эпохой литературных инноваций в

¹²⁰ Цит. по: *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. P. 77.*

тематическом или стилистическом отношении¹²¹, единственным исключением был недолговечный тингшпиль. Отсутствие других новых форм можно объяснить сознательным консерватизмом нацистской культуры¹²². Авторы пьес, зачастую китчевых и примитивных, иногда полных вульгарной мистики и псевдоромантизма, пытались создавать миф о старой Германии, но делали это не слишком искусно. Идеологическая верность заменяла оригинальность содержания. Этим, а совсем не политическими причинами, можно объяснить игнорирование многими режиссёрами современной драматургии.

Каждый театр перед началом сезона отправлял в отдел драматургии Палаты театра перечень планируемых постановок. Отдел состоял всего из пяти человек: рейхсдраматурга Шлёссера, его референтов – молодых писателей Зигмунда Граффа, Эберхарда Вольфганга Мёллера (автора уже упомянутого тингшпиля «Франкенбургская игра в кости»), Эриха Дюрра, главного драматурга мангеймского театра, и одиозного филолога Херберта А. Френцеля. Вызывает сомнения вопрос о том, насколько эффективно пять человек, постоянно находящиеся под давлением Геббельса, СС, СД, высшего командования вермахта, министерства авиации, министерства иностранных дел, могли контролировать репертуар всех немецких сцен.

Из-за уничтожения весной 1945 года архива министерства пропаганды нельзя с полной уверенностью сказать, как часто рейхсдраматургу Шлёссеру случалось вмешиваться в тексты и исправлять досадные недочёты, допущенные недостаточно политически грамотными авторами.

Впрочем, не только отдел рейхсдраматургии пристально следил за театром. «Сознательные», патриотически настроенные немецкие граждане тоже были

¹²¹ Интересно, что даже в вопросах цензуры нацисты частично использовали правовую практику Веймарской республики, например, «Закон о защите молодежи от грязной и мусорной литературы» и целый ряд законов о преследовании за богохульство и «государственную измену в искусстве» (хотя официально цензура в Республике была запрещена).

¹²² Историки кино также отмечают скудность кинематографических новшеств в Третьем рейхе. Немецкий киновед Карстен Витте и вовсе настаивает на том, что единственным вкладом этого периода в немецкое кино был пропагандистский фильм, чаще всего не чуравшийся темы расовой принадлежности.

начеку. В 1935 году профсоюз учителей направил в Лейпцигский Шаушпильхаус требование убрать из репертуара комедию Аугуста Рикеля «Фестиваль стрелков», возмущаясь тем, что преподаватели в пьесе изображены без должного уважения. Осенью 1936 года Сельскохозяйственная ассоциация Брауншвейга выразила недовольство комедией «Откуда дует ветер» Эдгара Кана, усмотрев в ней насмешку над немецким крестьянством.

Шлёссер, неоднократно получавший подобные сообщения от обеспокоенных руководителей местных отделов Палаты театра, наконец заявил, что впредь будет отклонять жалобы профсоюзов. Слову своему он оставался верен. Но стоило авторам бросить тень сомнения на работу судей или прокуроров, рейхсдраматург впадал в ярость и вменял писателям преступное намерение опорочить безупречную немецкую правовую систему и могущественную армию, основу Третьего рейха. В 1937 году произошёл скандал с пьесой Бруно Велленкампа «Меня зовут Люльф», сыгранной на сцене Кляйнес Хаус Прусского Штаатстеатра. Публика поначалу снисходительно принимала пьесу начинающего автора, но изображение мертвецки пьяного генерала, пусть даже не немецкого, вызвало оживлённое неодобрение – впервые с 1933 года берлинские зрители свистели. Покровитель Штаатстеатра Геринг отнёсся к произошедшему спокойно, благодушно заявив, что «когда театры выдвигают молодые драматургические таланты, они сознательно идут на риск»¹²³. Но осторожный режиссёр Пауль Бильдт, женатый на еврейке и в связи с этим ощущавший себя под неусыпным контролем властей, всё же смягчил обсуждаемую сцену.

Референтам рейхсдраматургии далеко не всегда удавалось провести на сцену современную и особенно, удачную, по их мнению, пьесу. Мёллер, например, рекомендовал героическую драму Густава Фабера «Земля Вельзера», где действие происходило в среде немецких колонистов в Южной Америке начала XVI века), сразу шести театрам страны – и все они ответили отказом поставить сочинение со столь важной для нацистов темой «крови и почвы». Зигмунд Графф написал в

¹²³ Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S. 591.

четырнадцать театров, намекая на необходимость постановки любой пьесы Ханса Кизера, ветерана Первой мировой войны. Но и здесь ни один из интендантов не отозвался. Макс Хальбе, старый драматург, чьи натуралистические пьесы снискали ему славу ещё на рубеже веков, теперь, всячески приветствуя новый режим, попросил поддержки у Геббельса, жалуясь на полное отсутствие внимания к себе со стороны режиссёров. В мае 1938 года в Дойчес Театре состоялась премьера его пьесы «Троицын день» (режиссёр Франц Шнайдер), но большой радости ни у зрителей, ни у прессы спектакль не вызвал, и Хальбе снова исчез из репертуара театров.

Надо сказать, что режиссёры обладали большей свободой, чем представители других видов искусства. Если отлучённые от выставок художники, которым запрещено было даже покупать краски, перебивались случайными заработками, а опальные литераторы вынуждены были писать в стол, то режиссёры могли сами выбирать драматургический материал для своих спектаклей, разными способами оправдывая игнорирование более или менее бездарных пьес, написанных фанатиками или приспособленцами.

И всё-таки в годы Третьего рейха театр впервые в Германии стал инструментом государственной политики. От главных драматургов Шлёссер получал отчёты о заполняемости театра, о настроениях зала, о репертуарных успехах и неудачах. Среди главных драматургов было много членов НСДАП: Ханс Йост – в Штаатстеатре (с 1933 по 1934 год); Фридрих Бетге, автор милитаристской пьесы «Марш ветеранов» – во Франкфуртском Шаушпильхаусе; Герхард Шуман, написавший несколько тенденциозных пьес – в Штаатстеатре Штутгарта.

Вмешательство государства в жизнь театра не ограничивалось только репертуарными рекомендациями. Министерство внутренних дел распорядилось об обязательном вывешивании флага со свастикой на фасаде, министерство пропаганды на каждую программку ставило печать с имперским гербом, а в дни

проведения акции «Зимняя помощь»¹²⁴ волонтеры распространяли перед спектаклями пропагандистские буклеты.

2.1. Классическая драматургия

Почти со всеми немецкими классиками нацисты стремились установить духовное или идеологическое родство, превратив их произведения в настоящий «фасад империи».

В немецком писателе рубежа XVIII-XIX веков Генрихе фон Клейсте нацистские идеологи превозносили художника, целиком и полностью служившего своему народу, поэта, которого только что «открыли» и которому теперь воздают должное¹²⁵. Особое внимание было обращено на клейстовский «Катехизис немцев» (1809). В его пятой главе Клейст отвечает на им же самим заданный вопрос: кто имеет право на восстановление разрушенной империи? Он уверен: «Любой, кому Бог дал две вещи: добрую волю и силу, чтобы сделать это»¹²⁶. Там же он перечисляет самые высокие ценности человечества в таком порядке: Бог, Отечество, Император, Свобода, Любовь, Верность, Красота и Искусство.

Прусский патриот, рождённый во Франкфурте-на-Одере в старинной дворянской семье военных, поступивший на службу пятнадцатилетним подростком, Клейст в самом начале XIX века принимал участие в борьбе против завоевательной политики Наполеона. Спустя полтора столетия, Клейст был объявлен вдохновителем идеологии «крови и почвы», активным сторонником пангерманского единства. Уже в 1935 году франкфуртская газета громко провозгласит: «Боевой клич Клейста – наш боевой клич, его месть – наша

¹²⁴ «Зимняя помощь» – ежегодная благотворительная акция по сбору средств для отопления жилищ малоимущих.

¹²⁵ «Клейст был человеком, поглощённым своим внутренним пламенем, которое он сжигал для всех, кто утверждал свою немецкость. В наше время этот огонь снова горит, и наше сердце принимает его послание», – писал Р. Шлёссер. Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S.336.

¹²⁶ *Kleist H. Katechismus der Deutschen abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte*. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/polschri/chap001.html> (Дата обращения 27.12.2020)

мечь!»¹²⁷, оставив в стороне вопрос о том, на кого направлена мечь. Рейхсдраматург Шлёссер ставил Клейста выше Гёте и Шиллера, заявляя, что один был только великим поэтом, другой – лишь замечательным драматургом, тогда как Клейст – «самый поэтический из немецких драматургов, самый драматичный из немецких поэтов, фактически соединял в себе всё»¹²⁸. Его самоубийство воспринималось как мученичество – восстание против пошлой буржуазии, не разделявшей его героической борьбы за «объединение Германии под началом Пруссии»¹²⁹.

Осенью 1934 года в Прусском Штаатстеатре (и ещё в 134 театрах по всей Германии!) поставили драму Клейста «Битва Германа». Режиссёр Лотар Мютель, последовательный национал-социалист, использовал идеологическую оптику. В пьесе речь шла о победе армии древних германцев, херусков, под началом полководца Германа над чужеродцами, римскими легионами Вара в Тевтобургском лесу в I в. н.э. Надо сказать, идея о том, что история Германии берет своё начало с этого сражения, была чрезвычайно популярна в начале XIX века. Накануне Освободительной войны, войны немцев с наполеоновским нашествием, Клейст воспевал мужество древних германцев, мечтая пробудить национальное чувство, показать своим соотечественникам вдохновляющий пример.

Драматург, живописующий жестокости, смерть человеческого в людях, верил в необходимость обновления. Легендарная битва Арминия (Германа) – была для него была не только битвой с римлянами, но сражением за новый мир. Через сто с лишним лет Мютель нашёл в драме остро актуальный мотив – мечту о новом национальном государстве. Прекрасно вписывалась пьеса и в контекст нацистских попыток возвращения к древним немецким верованиям – вся она просто пронизана откликами древнегерманской мифологии: здесь и верховный бог Вотан, и норны, богини судьбы, и «каждое дерево как бы поставлено на службу и охрану нации»¹³⁰.

¹²⁷ Papatrecha V. Theater als Instrument der Propaganda im Dritten Reich am Beispiel von Kleists Werk «Die Hermannsschlacht». Diplomarbeit. Universität Athen, 2017. S.51.

¹²⁸ Цит. по: Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich». S. 336.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 403.

Художником спектакля был один из крупнейших сценографов Веймарской республики Трауготт Мюллер, сподвижник Эрвина Пискатора, Леопольда Йесснера, Юргена Фелинга. Критик Херберт Йеринг небезосновательно окрестил его «творцом невиданных экспериментальных театральных площадок»¹³¹ – именно Мюллер придумал этажную сцену, сегментно-глобусную сцену и множество других конструкций и механизмов. Сценограф, на пороге нового государства два года (1931-1933) державший творческую паузу, остался в гитлеровской Германии. Грюндгенс пригласил его в Штаатстheater на должность главного художника этой важнейшей берлинской сцены. Кроме того, Палата театра привлекала его к участию в пропагандистских спектаклях и акциях – так, в самом конце 1933 года он создал декорации к «Пророкам» Ханса Йоста (режиссёр Юрген Фелинг), а в 1935 году – к спектаклю «Немецкие страсти-1933»¹³², приуроченному ко дню рождения фюрера.

В «Битве Германа» посреди скупо освещённой просторной сцены стоял дом, сколоченный из грубых брёвен. Дом читался как родина, как некая основа будущего, фундамент жизни. Вокруг дома – частокол могучих дубов, болотистые камыши и выпирающие из-под земли мощные корни старых деревьев. В качестве декоративных элементов использовались узоры старых скандинавских рун и свастика. Сценографическое решение спектакля было осознанно эклектичным. Историческая правда игнорировалась: херуски были одеты не в шкуры, а в простые одежды из грубой ткани. Нольда (Марианн Хоппе) и вовсе носила белую накидку, напоминающую римскую тогу. Как и у автора, она была блондинкой, той идеальной арийкой, какой и героиня «Шлагетера». Коротко стриженные светлые волосы героини были уложены крупными волнами по моде 1930-х годов. Вневременные костюмы, современные причёски и старинные скандинавские «орнаменты» обозначали связь времён, которую долженствовало восстановить.

¹³¹ Цит. по: *Колязин В.Ф.* Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека?». С. 102.

¹³² В 1936 году Мюллер занимался оформлением передвижного театра «Сцена рейхсавтобана» (зрителями были строители новых немецких дорог), а в феврале 1940 года он будет помогать в организации фронтовых выступлений артистов.

Работа Мюллера в 1934 году была, конечно, ещё сильно подвержена различным влияниям предыдущей эпохи, в том числе экспрессионизму. Но не только: исследователи находят в его постановочном решении и черты немецкой средневековой живописи, и вдохновение полотнами романтиков (прежде всего, Каспара Давида Фридриха), и влияние прерафаэлитов, и увлечение европейским символизмом¹³³.

Спектакль неизбежно вызывал ассоциации: немцы под властью жестоких римлян напоминали немцев после Первой мировой войны – разоренные, разобщенные, растерянные. Герман – настоящий лидер, жесткий и жестокий, прекрасный оратор, человек, отдающийся великому делу создания Германии и проповедующий полное уничтожение врага. При этом очевидно, что политика, которую он проводит, основана на лжи, пропаганде, угрозах и предательстве.

Клейстовский пафос национальной самозащиты незаметно переходил в Рейхе в пафос убийства. Идеи Германа перекликались с речами фюрера¹³⁴. «Битва Германа» как политическая драма стала для Рейха одним из важнейших текстов, утверждающим, что человек, спасающий свой народ, имеет право нарушать моральные нормы и юридические законы. Спектакль Мютеля эстетически легитимизировал агрессивный национализм, применение силы, войну и тотальную мобилизацию¹³⁵. Да к тому же неизбежно воспринимался как своеобразный поклон тёмке героя, покровителю театра Герману Герингу.

С момента постановки «Битвы Германа» на сценах нацистских театров стали громыхать битвы во имя счастливого будущего немецкого народа и построения сильной Германии. По точному выражению историка немецкого театра В.Ф.

¹³³ См. *Колязин В.Ф.* Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека»? С.137.

¹³⁴ В марте 1938 года Гитлер произнесёт речь во Франкфурте, городе, где прежде короновали германских императоров. Он будет говорить не только о юбилее революции 1848 году, когда депутаты от всех немецких земель во главе с викарием, эрцгерцогом Иоганном Австрийским безуспешно выступили за «единое немецкое отечество», включая Австрию и Пруссию, но и обратится к двухтысячелетнему прошлому, ко временам вождя херусков Арминия, чтобы «проиллюстрировать, сколь давней была мечта немцев о великогерманский империи». А. Гитлер. Цит. по: *Хаманн Б.* Портрет диктатора в юности. С. 148.

¹³⁵ Интересна феноменальная популярность этого героя: среди 2400 рукописей, присланных в 1933 году в Палату театра, было около 500 драм о Германе.

Колязина, переиначивание классики являло собой «один из вариантов переноса культа мёртвых из сферы мифа в сферу культурной, литературной и театральной жизни»¹³⁶.

Впрочем, в репертуаре того же, 1934 года, наряду с «Битвой Германа» в Штаатстеатре стояла «Минна фон Барнхельм» Г.-Э. Лессинга, не предлагающая взору зрителей никаких битв (режиссёр Густаф Грюндгенс). И всё же в комедии одного из крупнейших немецких просветителей тоже оказалось возможным найти связи с идеологией Третьего рейха, правда, смягчённую трогательной интонацией и обещанием хорошего конца. На первый план выступали в спектакле, как, собственно, и предполагалось автором, сама Минна и мужественный майор в отставке фон Телльхейм, прусский патриот, принимавший участие в Семилетней войне. В исполнении Пауля Хартмана Телльхейм был образцом офицера, истинного рыцаря, кристально честного дворянина, фронтового товарища своего слуги Юста, которого Ойген Клёпфер играл добросердечным и трогательным малым, преданным хозяину.

Рядом с Телльхеймом – Минна. У автора она, умная и изобретательная, – полноценный, равный партнёр Телльхейма, её поступки и речи в значительной степени способствуют благополучному разрешению ситуации.

Актриса, исполнявшая главную роль, сорокалетняя Эмми Зоннеман не могла (или не хотела) соответствовать традиционной трактовке главной роли: молодая чувственная эмансипе эпохи Просвещения. В исполнении первой актрисы Штаатстеатра тех лет Минна фон Барнхельм была не столь уж юна, но зато – основательна, мягка, спокойна и нетороплива, её костюм, накрахмаленное платье с широкой юбкой в провинциальном стиле середины XVIII века, подчёркивал сдержанность, деликатность. Жемчужно-белые кудри были аккуратно уложены. И внешность, и манера речи этой честной и смелой героини, любящей раненого и бедного Телльхейма, воплощали в себе нацистский идеал женщины. Такая скромная Минна была удивительной антитезой самой Зоннеман, о манере

¹³⁶ Колязин В.Ф. Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека»? С. 126.).

поведения которой вскоре, после крайне помпезной свадьбы с покровителем театра Герингом, заговорил весь Берлин¹³⁷.

В спектакле создавалось ощущение, что главной целью Минны является брак с Телльхеймом и реализация себя как жены и матери. Нацистские критики видели в этом «истинную природу женщины», дополнявшую «истинную мужественность Телльхейма»¹³⁸. В Телльхейме же прежде всего обнаруживали человека, уверенного в необходимости объединения всех немцев, поскольку он воевал против Саксонии лишь по принуждению, а не по желанию.

Лессинг, как полагали нацисты, инстинктивно, создал два характера, олицетворяющие собой разные немецкие земли: мужественный военный Телльхейм – Пруссия, женственная хозяйка Минна – Саксония. Таким образом в комедии «уравновешивались эти одинаково ценные, но очень разные характеры»¹³⁹, а автор превращался в борца за единство страны.

Заметим, что отношение к Лессингу не было простым. Его другом был лидер еврейского движения хаскала¹⁴⁰ Моисей Мендельсон, сам драматург входил в масонские круги, и, в конце концов, являлся автором «Натана Мудрого», пьесы, отстаивающей идею равенства всех наций. Правда, эта драма поддавалась и противоположной трактовке: нацистские комментаторы пытались представить её как антисемитскую. Литературовед Элизабет Френцель утверждала¹⁴¹, что Лессинг исходил из ложного предположения о том, что в еврее можно воспитать немецкий характер, привить ему немецкие ценности. И добавляла, что концепция терпимости драматурга была весьма ограниченной – ведь в пьесе ни один еврей не вступает в

¹³⁷ Эмми Зоннеман не была актрисой больших возможностей. Но ещё до свадьбы и, несомненно, после неё стояла так высоко на социальной лестнице, что её необходимо было занимать в репертуаре. И к тому же – Грюндгенс понимал это – Зоннеман нельзя было давать незначительные роли, а в больших требуется внимательно следить за ней, направлять, чтобы ненароком не выставить её в плохом свете.

¹³⁸ *Eckardt J-J. Das Lessingbild im Dritten Reich // Lessing Yearbook XXII. Michigan: Wayne State University Press, 1990. S.73.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Хаскала – движение за включение евреев Европы в светскую жизнь, за отмену дискриминационных законов, увеличение роли светского образования у евреев.

¹⁴¹ См. *Frenzel E. Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne. Berlin: Konkordia, 1940. – S. 118.*

брак с представителем «высшей расы». Впрочем, во избежание разночтений «Натан Мудрый» был запрещён для театров. Этот факт не помешал расово-ориентированным «учёным» называть драматурга «самым северным среди немецких поэтов», «духовным викингом», а его произведения – моделью «скандинавского стиля»¹⁴².

В 1934 году Германия торжественно и масштабно отмечала 175-летие со дня рождения Фридриха Шиллера. В ноябре провозгласили имперскую неделю Шиллера – по всей стране торжественно возлагали венки к памятникам, устраивали факельные шествия, произносили многочисленные речи. Увенчалась неделя праздником в веймарском Национальном театре.

Выбор места проведения кульминационного торжества имел – помимо отношения к Шиллеру – ещё одну вескую причину, больше связанную с событиями 1918–1919 годов, чем с юбилеем поэта. Именно тогда и именно со сцены веймарского театра была провозглашена конституция Веймарской республики. А в 1934 году Геббельс, стоя на той же самой сцене, обвинял предшествующее десятилетие в пренебрежении наследием Шиллера. Министр утверждал, что моральное мужество и «чистота жизни» Шиллера сравнимы только с мужеством и силами национал-социалистов, и, следовательно, только они имеют законные права на его наследие: «Он был одним из нас, кровью нашей крови и плотью нашей плоти!»¹⁴³. Речь министра – была явной попыткой интегрировать миф о Шиллере в нацистское видение национального характера и народного сообщества. В творчестве поэта искали ту же героическую тему противоборства и победы, строительства нового государства, что находили у Клейста.

Пожалуй, самым печально известным национал-социалистическим текстом о Шиллере стала книга юриста Ханса Фабрициуса «Шиллер как товарищ Гитлера по борьбе», вышедшая в свет ещё в 1932 году. Один взгляд на оглавление скажет об этой работе многое: социализм и лидерство («Разбойники»); народное государство и лидерские амбиции («Заговор Фиеско»); государственная власть и свобода

¹⁴² *Eckardt J.-J.* Das Lessing Bild im Dritten Reich. S.73.

¹⁴³ Й. Геббельс. Цит. по: *Martin N. Schiller: National Poet – Poet of Nations.* P. 282.

гражданина («Дон Карлос»); сила веры («Орлеанская дева»); люди и правители («Димитрий»). В заключении Фабрициус предлагал читателям представить Шиллера во главе марширующих колонн SA. Это грубое, невежественное и абсурдное предложение наглядно иллюстрировало стремление мобилизовать поэта в качестве певца идеологии.

Торжественные мероприятия не ограничились Веймаром. В течение недели Франкфурт-на-Майне носил звание «Города друга Гёте Шиллера»; йенскому университету было присвоено имя поэта, а в Мюнхене, городе, гордившимся титулом «столицы нацистского движения», 10 ноября сыграли «Вильгельма Телля», подготовленного к двум соразмерно важным праздникам: к одиннадцатой годовщине пивного путча (9 ноября) и 175-летию Шиллера. В Штутгарте, где торжественно открыли Дом Шиллера, состоялся двухчасовой концерт-празднование «Schillerfeier», в котором баллады и отрывки из пьес читали и играли звёзды немецкой сцены – Густаф Грюндгенс, Пауль Хартман, Лотар Мютель, Эмми Зоннеман и другие. Программа транслировалась в прямом эфире всех немецких радиостанций и закончилась ставшим уже традиционным исполнением «Хорста Весселя». В Штаатстеатре поставили к юбилею несколько «антикварную», лишённую очевидных политических аналогий «Мессинскую невесту» (режиссёр Лотар Мютель). В Дойчес Театре торжественную дату – неизвестно почему – обошли стороной.

Нацистское отношение к Шиллеру было крайне непоследовательным и манипулятивным. Антрополог Вернер Дейбель, сосредоточившись на генетическом портрете поэта, заключил, что тот имел не самые лучшие антропометрические показатели. К тому же драматург пребывал под влиянием не слишком ценимого нацистами Канта. «К счастью, – замечал тот же Дейбель, – это вредное влияние сглаживалось общением с благородным Гёте»¹⁴⁴. Юлиус Петерсен, профессор литературы Берлинского университета, напротив, отстаивал

¹⁴⁴ В. Дейбель. Цит. по: *Saranpa K. Schiller's Wallenstein, Maria Stuart, and Die Jungfrau von Orleans: The Critical Legacy.* New York: Camden House, 2002. P. 94.

значение Шиллера, заявляя, что Третий рейх – воплощение государства, им предсказанного.

Так или иначе, но в 1934 году пьесы Шиллера широко прошли по сценам Германии. Непросто дело обстояло с «Доном Карлосом», «испанской» трагедией, изобличающей тиранию. Пьеса не была ни запрещена, ни даже подвергнута цензуре, однако в течение юбилейного года рейхсдраматург достаточно регулярно получал сообщения о том, что в Дрездене, Бремене и других городах публика бурно аплодирует реплике маркиза Позы «О, дайте, государь, свободу мысли!». Критик Марсель Райх-Раницкий вспоминал, что и во время спектакля в Дойчес Театре 27 февраля 1937 года после той же реплики Позы (его играл Эвальд Бальзер) последовали громкие аплодисменты. Исполнителю роли короля, «пришлось довольно долго ждать, прежде чем публика успокоится, чтобы он мог, наконец, обращаясь к маркизу, произнести: “Странный вы мечтатель!”»¹⁴⁵. Было ли это чем-то большим, чем овация драматургу и актёрам? Или публика и раньше аплодировала в этом месте пьесы? Как бы то ни было, маленький акт неповиновения остался незамеченным: Геббельс, описывавший свои впечатления от того же спектакля, выражал лишь восторг: «Идеально подобран ансамбль, костюмы, сценография. Шедевр Хильперта. Я счастлив. Мы снова играем Шиллера. Какой гений! Буря аплодисментов»¹⁴⁶.

Нацистские идеологи находили сильную личность не только в немецких пьесах, но и в других «дружественных» культурах. Нужные «гены», связь с древними народами обретались в наследии Древней Греции и – особенно – Древнего Рима. Розенберг в «Мифе XX века» отмечал изначальную схожесть идеалов красоты у греков и германцев. Шлёссер в своей работе «Бессмертный разговор о трагическом» говорил о греческой трагедии как об идеальной модели для современного поколения драматургов. Впрочем, античное наследие

¹⁴⁵ Райх-Раницкий М. Моя жизнь. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/rajh-ranickij-marselj/moya-zhiznj> (Дата обращения 27.12.2019)

¹⁴⁶ Цит. по: *Gadberry G. W.* Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. P. 84.

использовалось очень выборочно: пьес, прославляющих демократические институты или культ Дионисия, избегали.

В 1936 году в Германии, в Берлине должны были состояться Олимпийские игры. Решение о проведении их было принято ещё до назначения Гитлера канцлером. Правда, после 1933 года появились обращения отдельных спортивных федераций с просьбой перенести соревнования. Но комиссия МОК, прибывшая в немецкую столицу в 1935 году, осталась довольна состоянием стадионов и отношением молодёжи к спорту, а потому предложение о пересмотре места проведения Игр было отклонено.

Нацисты понимали, что международная общественность может быть шокирована антисемитскими законами, а потому значительно смягчили некоторые из них: магазины, гостиницы, кафе сняли со своих дверей таблички с надписями «Евреи нежелательны», членов иностранных делегаций настойчиво приглашали на спектакли Еврейского культурного союза. Игры проходили с впечатляющим размахом: сто тысяч зрителей, занявших трибуны во время церемонии открытия, охранялись сорока тысячами штурмовиков; хор из трёх тысяч человек и оркестр под руководством всемирно известного Рихарда Штрауса исполнил гимн, написанный специально для церемонии; двадцать тысяч голубей взлетели в небо, туда, где парил дирижабль «Гинденбург» с белым флагом, на котором было изображено соединение пяти разноцветных колец. Именно в Берлине 1936 года прошла первая, ставшая потом традицией, эстафета Олимпийского огня¹⁴⁷; состоялась и первая прямая трансляция соревнований. Многочисленные художественные, музыкальные и театральные представления, в большинстве своём были связаны с культурным наследием античности; устраивались шикарные закрытые вечеринки для членов делегаций; золотые медалисты увенчивались ветвью оливы и получали как вдохновляющий символ победы «немецкий» саженец дуба, чтобы тот вырос на их родной земле.

¹⁴⁷ Эту мысль отчётливо демонстрирует фильм Лени Рифеншталь «Олимпия».

Гости Берлина увидели здоровых, дружелюбных и счастливых людей, уважающих своё правительство. На три августовских недели 1936 года спортсмены пятидесяти двух стран забыли национальную неприязнь и состязались без злобы и презрения. В своём выступлении на церемонии закрытия Игр основатель современного олимпийского движения Пьер де Кубертен заявил, что Олимпиада была проведена Германией в полном соответствии греческому идеалу: «Конечно, сомнения и страдания будут продолжаться, но мало-помалу знания заменят опасное невежество, а взаимопонимание смягчит бездумную ненависть. Здание, над которым я работал полвека, будет укрепляться. Поблагодарим немецкий народ за этот вклад в будущее!»¹⁴⁸

Во время берлинских Олимпийских игр в Штаатстеатре 3 августа 1936 года состоялась премьера «Орестей» Эсхила в режиссуре Лотара Мютеля. Греческое происхождение Игр подарило прекрасную возможность культурного и исторического присвоения: в трилогии «отца трагедии» Мютель нашёл тему лидера, имевшую для него первостепенное значение. Спектакль должен был продемонстрировать, что Германия – законный преемник греко-римского мира. Критик Карл Руппель в своей рецензии на «Орестею», отмечал, что древнегреческий трагик, будучи совсем не чуждым политике, представляет собой особую ценность для современного немецкого театра. «Драматург с поэтической силой, которая и сегодня, через два с половиной тысячелетия, звучит мощно, великий провидец и безжалостный реалист, смелый защитник родины и её безжалостный критик – вот природа этого противоречивого гения»¹⁴⁹, – так характеризовал Эсхила Руппель.

Взору зрителей открывалась двухэтажная конструкция с колоннами, перед ней в центре был размещён высокий постамент с гигантской статуей богини Афины. Сценографом был всё тот же Трауготт Мюллер, его грандиозные декорации легко вписывались в главенствующий архитектурный стиль эпохи – неоклассицизм.

¹⁴⁸ Цит. по: *Maxwell R.E. Aeschylus and National Socialism: Lothar Müthel's Orestie as Nazi Propaganda.* P. 12.

¹⁴⁹ *Ruppel K.H. Großes Berliner Theater.* S.10.

Монументализм соответствовал образу сильной империи. Режиссёр подчёркивал значительность и важность вмешательства Афины в судебный процесс над Орестом в финале пьесы. Богиня мудрости Афина, по Эсхилу, – высший судья, решающий благополучный для героя исход суда. Важна была и сохранность в спектакле всей трилогии. В первых двух пьесах – ужасная, экстатическая месть, воплощающая в себе «архаические» представления о справедливости; в третьей, последней части становилась очевидной необходимость нового миропорядка, устанавливаемого не людьми, а богами.

Греческая «Орестея» эффектно использовалась Мютелем для очередного очернения демократических институтов Веймарской республики и доказательства необходимости их замены тотальным фюрер-принципом. Через богов вещает Зевс, а в современной Германии, безусловно, только фюрер знает выход из самых сложных и противоречивых ситуаций и передаёт это знание своему народу посредством решения ареопага (читай – Партии). Как и олимпийские боги, высшие нацистские чиновники полны энергии и готовы вести общество в новый век, а, возможно, и в новое тысячелетие.

Есть в «Орестее» ещё одна сюжетная линия, которую режиссёр трактовал уже совсем неожиданно: линия Эгиста, ставшего после отплытия Агамемнона на Трою любовником Клитемнестры. Эгист противопоставлен всем персонажам трилогии: он соблазняет, развращает Клитемнестру, его разрушительное влияние пагубно сказывается на доме Агамемнона. Совершенно очевидно, что эта его чуждость семье обозначает – в представлении нацистских идеологов – некоего иноверца, может быть, еврея, нарушающего благополучие в семье другого народа. Вот на этом будто бы и зиждятся все дальнейшие злоключения рода (мифологическая история Атридов, тема рока, таким образом, игнорируется).

Если возможность увидеть в античной трилогии мотивы вполне актуальные для только что родившегося Рейха, то записывание в друзья и, тем более, в число приверженцев идеи фюрерства, Оскара Уайльда, на первый взгляд, парадоксально. Однако именно так трактовал «Идеального мужа» режиссёр Ханс Ляйбельт в своей постановке на сцене Штаатстеатра (премьера – 7 декабря 1935).

Пьесы Оскара Уайльда были чрезвычайно востребованы и в вильгельмовской, и в веймарской Германии. В Рейхе среди англоязычных авторов он по популярности уступал только Шекспиру и Шоу. Большим успехом пользовались фильмы по его пьесам: «Веер леди Уиндермир» Хайнца Хильперта, «Женщина, не стоящая внимания» Ханса Штайнхоффа и два «Идеальных мужа» – Герберта Зелпина и Вольфганга Либенайнера; картина последнего в 1938 году была отмечена наградой Венецианского кинофестиваля, а самого режиссёра пригласили на должность художественного руководителя только что основанной Немецкой киноакадемии.

В самой личности Уайльда нашлось так много вопиюще ненацистского, что его немецким биографам пришлось потрудиться. Литературовед Вольфганг Гётц во введении к первому немецкому двухтомному собранию сочинений Уайльда попытался защитить автора от нападков, и везде, где Уайльд оказывался несовместимым с национал-социалистической идеологией, инфантилизировал его, подчёркивая безобидность писателя: «Острый, дерзкий критик, едко и парадоксально высказывающийся о многих самых серьёзных проблемах человечества, он был мягким, печальным ребёнком»¹⁵⁰. Гомосексуализм (агрессивно преследуемый нацизмом) сводился автором предисловия к эгоцентрическому эксперименту и не рассматривался всерьёз. Более того – Гётц восхищался «мужественной реакцией» писателя на арест: «Когда комиссар предъявил ордер, Уайльд поклонился, раздавив сигарету в чаше из оникса, наполнил бокал вином, медленно осушил его и позволил инспектору действовать»¹⁵¹.

Ляйбельт использовал новый перевод Карла Лербса, чьё эссе о понимании британского писателя в современной Германии было помещено в программке спектакля. На поставленный перед самим собой вопрос «Почему мы сегодня играем Уайльда?», Лербс отвечал: драматурга не стоит воспринимать как сноба,

¹⁵⁰ Цит. по: *Kutzenberger S. P. NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes An Ideal Husband: Eine literaturhistorische Abhandlung. Angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie (Mag.phil.). Wien, 2012. S. 96-97.*

¹⁵¹ Ibid.

декадента, эстета. «Нет, – уверял он, – Уайльд страстный поэт, раздражающий своих современников неприятной правдой и готовый бросить им в лицо горсть безжалостных разоблачений!»¹⁵². Отмечая, что драматург бывал тщеславен и порой забывал об истинном предназначении искусства, Лербс тем не менее отмечал социально-критическое значение его работ: «Он последовательно и беспощадно разоблачает ошибки своего класса, унижительно отзывается о циниках и эгоистах; живое чувство одерживает победу над бесплодным умом, тепло сердца над сверкающей холодностью духа, нравственность над моралью, творчество над игривостью, ясность над искусственностью»¹⁵³.

Сознательно избранная самим Уайльдом двусмысленность и открытость «Идеального мужа» сыграла нацистам на руку. Полностью переписав несколько сцен, Лербс всё-таки в значительной степени сохранил последовательность событий в пьесе. И всё же в конечном итоге пьеса приобретала совершенно другое звучание. Она больше не воспринималась как остроумная критика британской аристократии викторианской эпохи. В новой версии все персонажи делились на горячо преданных последователей и на явных противников «фюрера». «Фюрером» оказывался лорд Горинг¹⁵⁴. Благородство и интеллект героя в переводе уже не имели особого значения. На первый план выходили такие категории, как воля, судьба, долг, героизм. Лорд Горинг, в пьесе светлый и безупречный персонаж (как, впрочем, и леди Чилтерн), в спектакле мечтал о прекрасном обществе, построенном практически по авторитарной национал-социалистической модели, в которой волевые, сильные мужчины и их верные единомышленницы-женщины побеждают «недолюдей».

Кажется, ни в одной другой стране не восхищались Шекспиром так пылко, как в Германии. Можно было бы ожидать, что нацисты, одержимые идеей расовой чистоты и отчаянно пропагандировавшие воинственный патриотизм, отвернутся от национального поэта Англии. Но, как и во многих других случаях, они умело

¹⁵² Цит. по: *Kutzenberger S. P. NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes An Ideal Husband. S. 114.*

¹⁵³ *Kutzenberger S. P. NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes An Ideal Husband. S. 114.*

¹⁵⁴ *Ibid. S. 148.*

использовали уже существующий дискурс, усилили, радикализировали его и включили в свою культурную пропаганду.

Соответствующе ориентированные историки литературы настаивали на том, что пьесы Шекспира подтверждают основы философии национал-социалистов: в «Генрихе V», «Макбете», «Юлии Цезаре», «Кориолане» легко обнаруживался принцип фюрера, а «Гамлет» прекрасно иллюстрировал почтительное отношение барда к северному герою. Расовую безупречность шекспировских героинь восхвалял один из основателей националистической теории Ханс Гюнтер в работе «Шекспировские женщины и девушки с точки зрения биологии». Британский драматург был вторым после Шиллера по количеству постановок, а в первые годы нового режима случались театральные сезоны, когда Шекспир с полным основанием мог претендовать на звание самого часто исполняемого драматурга.

В 1936 году на сцене Прусского Штаатстеатра появился «Гамлет» режиссёра Лотара Мютеля с Густафом Грюндгенсом в главной роли.

«Для немцев “Гамлет” – главная пьеса из тех, что написаны не на немецком языке; та, посредством которой они задают вопросы Германии, а Германия – миру»¹⁵⁵. Великий Гёте интерпретировал образ Гамлета как благородного, но душевно слабого юноши, обладавшего меланхоличным нравом, не находящего в себе, по причинам возраста и характера, сил к сопротивлению и погибшего под непомерным грузом ответственности. Постепенно немецкая интеллигенция с сочувствием или с упрёком стала отождествлять пассивность Гамлета с Германией – страной, неспособной к решительным политическим реформам. Возникло представление о «гамлетовской болезни» (мучительные сомнения, страдание от неспособности к действию и стремление её преодолеть).

Время в течение веков меняло характер Гамлета, герой – и в исследовательской литературе, и на сцене – интерпретировался человеком то сильным, то слабым, то принявшим твёрдое решение, то невзрастеником, не способным его принять.

¹⁵⁵ Холмогорова И.В. Герхарт Гауптман. Драма заката. С. 120.

В конце 1920-х, в 1930-е годы XX века «Гамлет» не исчезает из круга внимания немцев. Появляется сразу несколько романов и пьес, так или иначе трактующих шекспировского героя: «История жизни одного толстяка, которого звали Гамлет» Г. Бриттинга, «Амлет» Г. Венц-Хартмана (с подзаголовком «борьба за честь, закон и родину»). Возникает тема Гамлета у Гауптмана: роман «В вихре призвания», пьеса «Гамлет в Виттенберге» – о событиях, предшествовавших приезду принца в Эльсинор, и собственная свободная версия трагедии Шекспира, попытка, предпринятая драматургом в 1927 году. И если у Бриттинга в центре сюжета герой закомплексованный, мучимый суицидальными мыслями, то Амлет Венц-Хартмана – «фюрер», отдавший жизнь за свой нордический народ. В гауптмановской версии трагедии Гамлет тоже предстаёт (благодаря перестановке некоторых сцен) агрессивным лидером, способным возглавить бунт (вместо Лаэрта у Шекспира!), исполненным силы, жажды отмщения и восстановления своего права на престол. А в «В вихре призвания» молодой, талантливый режиссёр Эразм Готтер (читай – сам автор), болезненно тонко чувствующий интеллигент, ставит собственную версию пьесы Шекспира.

В спектакле Мютеля сценограф Рохус Глизе развернул перед зрителем мрачное и каменистое побережье Северного моря, образ тёмного мира викингов времён ранних германских легенд. Художник переносил историю в эпоху хроник Саксона Грамматика, датского средневекового историка, чьи книги служили английскому поэту источником сюжета. Каменные стены замка были украшены древними рунами, причудливыми орнаментами или гобеленами, изображающими сцены норманнских завоеваний. Костюмы отвечали художественному решению пространства. Одежды нежной Офелии (Кэте Гольд) и сурового Клавдия (Вальтер Франк) были сотканы из одной и той же грубой толстой шерсти (образ суровости северного средневековья).

Режиссёр, быть может, самый пронацистски настроенный член ансамбля Штаатстеатра, не хотел, чтобы Гамлет был хрупким юношей эпохи Возрождения, маниакально-депрессивным неврастеником. Ему был нужен серьёзный, решительный молодой человек, чувствующий ответственность за свой народ,

настоящий ариец, одержимый идеей гражданского долга. И темой постановки должна была стать судьба нации, а не отдельной личности, ведь Гамлет спасал датский народ от Клавдия, незаконно занявшего трон. Убийство брата было меньшим прегрешением, чем посягательство на престол.

Грюндгенс то ли умел всякий раз находить в своих персонажах болезненность, коварность, задумчивость, загадочность, ироничность и даже циничность, то ли, напротив, наделял их своими чертами – притягательностью, нарциссической, неизлечимой и постоянной высмеиваемой современниками неврастенией. С точки зрения нацистов, неврастения совершенно не украшала лелеемых ими героев. Манерный, соблазняющий, гордый, с надменными интонациями и самолюбованием, Гамлет-Грюндгенса ломал всю концепцию режиссёра: принц был настоящим индивидуалистом, одиноким интеллектуалом, аристократом, презирающим чернь. Его смертельно раздражали и холуистствующий Полоний (комик Ханс Ляйбельт создал образ сытого и довольного буржуа), и недалёкий Лаэрт, и придворные подхалимы, лгуны и прелюбодеи, шпионящие друг за другом. Другим Гамлетам была дарована роскошь спорить с собой, колебаться и медлить, этот не сомневался, действовать его обязывало высокое происхождение – убийство короля стало долгом чести. Честь требовала подчинения государственному порядку, пусть и абсолютно ему чуждому. Он подчинялся.

Финальная сцена спектакля была величественна: восемьдесят статистов, маршируя под музыку духового оркестра, образовывали своими копьями бесконечную решётку, сквозь которую была видна похоронная процессия (мёртвого принца несли на щите). Исследователь немецкого театра Элизабет Хостеттер неслучайно проводит параллель между монументальностью постановки и огромными размерами имперских нацистских построек¹⁵⁶.

¹⁵⁶ См. *Hostetter E. S. The Berlin State Theatre Under the Nazi Regime: A Study of the Administration, Key Productions, and Critical Responses from 1933-1944.* Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2004. P. 148.

М. Райх-Раницкий вспоминал, что «слова Гамлета „век расшатался“ и „Дания – тюрьма“ Грюндгенс особенно подчёркивал»¹⁵⁷. Увидели ли другие зрители Штаатстеатра «Гамлета» как трагедию интеллектуала в жестоком обществе и преступном государстве? Вероятно, лишь немногие. Однако среди этого внимательного меньшинства были журналисты. Спустя несколько месяцев после премьеры, 3 мая 1936 года, в главной нацистской газете «Фёлькишер Беобахтер» вышла огромная статья заместителя руководителя отдела культурной политики Вальдемара Гартмана под одиозным заголовком «Политический героизм Гамлета». Автор был откровенно раздражён отсутствием такового в грюндгенсовской трактовке: «Воплощение образа Гамлета требует героического мировоззрения как основы. Гамлета не может играть актёр, предпочитающий сочетание остроумия с декадентски-болезненным самолюбием – в подражание Оскару Уайльду и его Дориану Грею»¹⁵⁸. Далее критик описывал образ героя словами, которые нацисты наделяли отрицательной коннотацией – «упадочный», «неврастенический», «интеллигентский», и в целом «скорее нарциссический, чем нацистский»¹⁵⁹. Одиноким датским принцем и отчуждённым интендантом Штаатстеатра становились странным образом похожи: интеллектуал в варварской стране и эстет в эпоху пропаганды. И Гамлет, и Грюндгенс имели не только профессиональную, но и жизненную заинтересованность во владении актёрским мастерством: их выживание зависело от умения играть и притворяться.

Грюндгенс, испугавшись последствий статьи Гартмана, уехал в Швейцарию. Объясняя свой внезапный отъезд в письме Герингу, интендант предусмотрительно оставил адресату новый адрес. Вполне допустимо, что этим он провоцировал уговоры вернуться и, к тому же, проверял свои возможности, своё влияние на рейхсмаршала. Тот согласился сыграть в эту игру и уверил актёра, что публикация – досадная оплошность, и ему на родине ничто не угрожает. Кроме того, Грюндгенсу было присвоено звание государственного советника, что обеспечивало

¹⁵⁷ Райх-Раницкий М. Моя жизнь. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/rajh-ranickij-marselj/moya-zhiznj> (Дата обращения 27.12.2019)

¹⁵⁸ Цит. по: *Jammerthal P.* Ein zuchtvolles Theater. S. 246.

¹⁵⁹ *Ibid.* S. 248.

ещё большую степень защиты: арестовать его теперь могли только с согласия Геринга.

Во избежание дальнейшего распространения слухов о своей сексуальной ориентации¹⁶⁰, интендант Штаатстеатра женился на своей коллеге Марианн Хоппе, также подозреваемой в предпочтении однополой любви. Геринг в качестве свадебного подарка преподнёс молодожёнам ключи от роскошных апартаментов во дворце Бельвю, раньше принадлежавших Максу Рейнхардту. Женитьба на Хоппе, основанная на дружбе и взаимном уважении, несомненно, сделала актёра на какое-то время менее одиноким.

Режиссёр Юрген Фелинг, непримиримый экспрессионист, радикально отличавшийся от Мютеля характером, выбором материала, манерой работы, наконец, системой политических взглядов (расистских взглядов не исповедовал, но и ни в чём антигитлеровском) выпустил в Штаатстеатре 2 марта 1937 года премьеру шекспировского «Ричарда III». Его также, как и нацистов, интересовала фигура «сильного лидера», – но в своем спектакле он перевернул нацистскую идею, наделив качествами фюрера человека, олицетворяющего зло. Постановка вызвала громкий скандал.

Фелинг взял в работу пьесу, где параллели с любым тоталитарным государством – и соответственно – с нацистской Германией легко сделать очевидными: герцог Глостер, будущий король Ричард готов свергнуть – и свергает – английское общество в тотальную войну за власть. Подобно правящей элите Рейха, он не брезгует при этом устранением как своих изначальных противников, так и недавних соратников.

В Штаатстеатре ещё помнили постановку «Ричарда III» Йесснера (1920). Тогда на сцене стояла огромная алебастровая лестница, устланная красным ковром – по ней облачённый во всё чёрное Ричард восходил к вершинам власти и по ней, спотыкаясь, спускался навстречу будущему его победителю, Ричмонду. У Фелинга

¹⁶⁰ Подобные обвинения могли повлечь за собой самые серьёзные последствия. Так, актёр Дойчес Театра Ханс Хеннигер, будучи гомосексуалистом, покончил с собой, когда в 1937 году узнал, что гестапо следит за его квартирой.

и Мюллера пол сцены под небольшим углом поднимался вверх от авансцены к заднику, молочной белизны ткань обозначала стены и потолок. По бокам также была натянута белая ткань. Сцена оставалась почти обнажённой, глубина пространства (пятьдесят метров от задника к центру) казалась бесконечной, а люди в гигантской белоснежной пустоте становились совсем крошечными. Когда кто-то появлялся на заднем плане, он был едва заметной тенью, впрочем, оказываясь у авансцены, выглядел в этой пустыне таким же потерянным. Не было никаких конструкций и механизмов, было глубокое, протяжённое пространство, уходящее перспективой как будто в другие миры, в иные, трагические, измерения. В этом скупо оформленном мире царило демоническое начало, «неизвестно где обитающее, спрессованное до сгустка отрицательной энергии»¹⁶¹.

Человек в сценографических решениях Мюллера всегда представлял «заведомо заключённым, он только разворачивает перед нами свою душу, но ни пространства, ни воздуха для жизни и любви мир ему не способен подарить»¹⁶². В воздухе висело напряжение, эмоции кипели, споры были лихорадочными, каждое будто на ходу брошенное слово могло взорвать всё вокруг. Ненависть разливалась по пространству, её резкий запах словно витал над сценой. Мир катился навстречу войне. Именно Мюллер в сцене убийства Кларенса придумал для героев выразительную перемену костюма. Наёмные убийцы, посланные в Тауэр по приказу будущего Ричарда III, приходили в обычных для эпохи пальто, но прежде, чем приступить к делу, снимали их, аккуратно, медленно, методично складывали и оказывались в чёрной форме с серебряными пуговицами, очень напоминавшей одежду СС.

Главную роль играл Вернер Краусс. Его Ричард был беспощаден и опасен, комичен и похотлив; он косолапо ковылял по пустой огромной сцене, прихрамывая и волоча ногу так же, как переболевший в детстве полиомиелитом Йозеф Геббельс. Повсюду таская с собой двуручный меч 183 сантиметровой длиной (тогда как собственный рост артиста был только 152 сантиметра) Краусс опирался на него,

¹⁶¹ Колязин В.Ф. Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека?». С. 134.

¹⁶² Там же. С.135.

поглаживал рукоять, дружески обнимал, как боевого товарища. Только однажды он позволил ему упасть – когда услышал проклятие матери. В руках актёра простая опора хромого становилась партнёром: разные взаимоотношения с мечом означали настроения, намерения, ещё невысказанные желания. Подсматривая сквозь прозрачные стены, упиваясь своими манипуляциями, притупляющими чувство одиночества, король просчитывал убийства и обманы. Иногда из-за кулис доносились мольбы и проклятия, плач и стоны жертв, но эти скорбные звуки заглушались бодрой барабанной дробью.

Фелинг отказался от финальной сцены битвы. Смерть диктатора не требовала реального боя, было достаточно лишь присутствия решительного противника. Били часы, Ричард проливал вино на свою белую ночную рубашку и на мгновение луч света выхватывал из темноты его кроваво-красный облик. Два маленьких принца – два сопрано из хора знаменитой церкви Святой Хедвиги – пели своё проклятие. Свет медленно зажигался, на огромной сцене друг напротив друга стояли лишь Ричард и Ричмонд. Когда Ричмонд поднимал свой меч, Ричард мгновенно падал на землю. Умирая, он вскрикивал своё знаменитое «Коня, коня, полцарства за коня!», и эти последние слова утопали в огромном пространстве.

Избавление страны от кровавого тирана происходило без насилия. На сцене и в зрительном зале воцарялась полная тьма. Через несколько мгновений внезапно загорались все светильники, в том числе и в зале. Солдаты на сцене опускались на колени и начинали громко петь церковный гимн «Те Деум» («Тебя, Бога, хвалим»). Заметим, что приём зажигания света в зале во время спектакля, приём, с которым театральный мир познакомился в «Короле Лире» Брука, был использован здесь, может быть, впервые, за четверть века до великого английского режиссёра – при этом оставшись незамеченным европейским театром! Мощь этого приёма не вызывает сомнений: при зажжённом свете зритель начинает ощущать себя не столько наблюдателем, сколько участником происходящего. Прошлое сливается с настоящим.

Критики не могли комментировать провокационный характер пятичасового спектакля: в нём были очевидно подчёркнуты прямые аналогии между

современной политической обстановкой и тиранией шекспировского Ричарда. Постановка просто не подлежала обсуждению. Поэтому о премьере писали туманно, как о «мифическом, демоническом, навязчивом, вневременном или первобытном видении Фелинга»¹⁶³.

Доктор Геббельс был взбешён и даже Геринг, покровитель Штаатстеатра, пришёл в негодование. Только заступничество Грюндгенса спасло режиссёра от тюрьмы¹⁶⁴, но Фелингу пришлось временно уехать из Берлина в провинцию. Через несколько месяцев Грюндгенс уговорил Геринга вернуть режиссёра, понимая, что только работа в Штаатстеатре защитит того от гнева Геббельса.

Но обратимся к исполнителю главной роли. Краусс играл прекрасно. В своих мемуарах, изданных в Германии в 1958 году, актёр неоднократно подчёркивал, что, живя в Рейхе, всё время находился в опасности, что не сделай он того или иного, под угрозой оказалась бы жизнь его и семьи. Свой внутренний отказ от эмиграции он оправдывал привязанностью к немецкому языку, забывая о том, что это общая ситуация для всех покинувших родину. А уж своим участием в «Ричарде III» Краусс просто-напросто гордился (спустя 20 лет! – З.Б.)! И заявлял, что после премьеры со дня на день ждал ареста. Между тем, на самом деле всё устраивалось самым благополучным образом: он свободно гастролировал по Южной Америке и Греции, бывал в Лондоне, играл в Бургтеатре ещё до аншлюса, ездил к друзьям в Базель. В 1938 году вместе с медалью Гёте он получил письмо от фюрера: «За заслуги перед немецким театром я вручаю вам эту награду, освящённую именем президента фон Гинденбурга»¹⁶⁵.

¹⁶³ *Heinrich A.* It is Germany where he truly lives: Nazi claims on Shakespearean drama // *New Theatre Quarterly*. 2012. № 28 (3). P. 235.

¹⁶⁴ Геринг приказал уволить Фелинга, Грюндгенс отказался. Тогда Геринг схватил интенданта за галстук и толкнул к ближайшей стене. «Если вы не избавитесь от Фелинга, я убью его!» Грюндгенс парировал: «Господин премьер-министр, если вы уволите Фелинга, я больше не ваш интендант». После долгой паузы, бродя взад-вперёд по комнате и обдумывая варианты ответа, Геринг смягчился: «Вы снова выиграли, – сказал он. – Можете оставить вашего проклятого Фелинга». Цит. по: *Reiss K.* Die klassische Biographie des großen Künstlers. Wien: Herder-Taschenbuch-Verl., 1988. S. 212.

¹⁶⁵ А. Гитлер. Цит. по: *Krauß W.* Das Schauspiel meines Lebens. S. 176.

Трагедия «Отелло» имела в Германии богатую сценическую историю. В Веймарской республике окончательно сложилась традиция акцентирования африканской сущности Отелло. Впоследствии некоторые исследователи связывали это с так называемым «негритянским безумием», феноменом, связанным с популярностью в Европе американской культуры (ревю, джаз) в 1920-е годы. Для нацизма представители неарийской расы не могли оказаться смелыми и благородными людьми, тем более – воинами.

Теперь единственным выходом при постановке этой трагедии была возможность трансформировать этническую принадлежность чужеземного генерала, превратить его в почти светлокожего человека, «бербера, представителя романтизированной расы воинов»¹⁶⁶. Такой Отелло имел право читаться как образец всех мужских и военных добродетелей. Конфликт приобретал, таким образом, сугубо психологический характер: между верой Отелло в добропорядочность Дездемоны и его же сомнениями в этом.

С этих позиций и поставил трагедию в 1939 году в Дойчес Театре Эрих Энгель, имевший (будучи на четверть евреем) специальное разрешение на работу. Кроме происхождения, биографию режиссёра портила, с точки зрения нацистов, дружба с Брехтом – ведь именно Энгель поставил в 1928 году в Театре ам Шиффбауэрдамм «Трёхгрошовую оперу», спектакль, ставший феноменально популярным¹⁶⁷. Прежняя близость левым кругам заставляла его в Третьем рейхе не обращаться к современной драме, но не помешала сосредоточиться и на невинных комедиях, и на классике.

Исполнявший заглавную роль Эвальд Бальзер исключил возможные намеки на расовую неполноценность, подчеркнув благородство героя. В его Отелло жила аристократическая душа, которую разрушало сомнение, а не инстинкты. Бальзер играл гордого, мужественного, уверенного в себе полководца и в то же время

¹⁶⁶ Korte B., Spittel C. Shakespeare under Different Flags: The Bard in German Classrooms from Hitler to Honecker // *Journal of Contemporary History*. 2009. №44 (2). P. 274.

¹⁶⁷ О непростых проблемах взаимоотношений между уехавшими из Германии Гитлера и оставшимися в ней свидетельствует тот факт, что Брехт, яростный антифашист, ненавидевший оставшихся, после войны пригласил Энгеля работать в своём «Берлинер ансамбле».

наивного человека. Его герой был элегантен, по-кошачьи грациозен и вовсе не похож на терзаемого жаждой мести кровожадного дикаря. Он был прежде всего солдатом: его борьба с собственными сомнениями была похожа на бой с врагом, и убивал он Дездемону (Ангела Заллокер) быстро, уверенно, будто выполняя приказ. Безусловно, убийство возлюбленной оставалось актом страсти, но не столько ревности, сколько страстной веры, веры в справедливое устройство мира. Отелло делал то, что необходимо так же, как первоначально, не колеблясь, он подчинился дожу, повелевшему отправиться на Кипр для усмирения волнений среди турок.

Интересно, что, вынужденно избавляясь в угоду Рейху от недопустимой при нацистском режиме национальной принадлежности героя, Энгель «забежал» на полвека вперёд. Во второй половине XX века всё чаще стал появляться на сцене светлокожий Отелло, доказывающий тезис о том, что человеку может быть трагически плохо в этом мире и без «отягчающих» обстоятельств. Просто потому, что он – другой.

Меньше остальных драматургов-классиков нацисты любили Георга Бюхнера. Филолог А. Бартельс называл его революционные настроения протобольшевистскими и юдофильскими. А. Мёллер ван ден Брук, известный немецкий культуролог, скончавшийся задолго до 1933 года, автор важного для нацистов труда «Третий рейх», указывал на непродуктивную меланхоличность писателя. Между тем, формально нацистам нечего было предъявить Бюхнеру, и началась его постепенная «деполитизация». На сцену Рейха его пьесы попали только в 1937, в год столетнего юбилея со дня смерти драматурга. В Берлине это произошло ещё позже, когда Грюндгенс в 1939 году поставил «Смерть Дантона», исполнив роль Сен Жюста.

Рецензенты были увлечены актёрскими талантами труппы Штаатстеатра (в спектакле играли Густав Кнут, Бернхард Минетти, Мария Коппенхофёр) куда больше, чем концепцией этой пьесы, безжалостно развенчивающей все утопические представления революционеров и саму идею Революции вообще. То, что переустройство мира, чем дальше, тем больше жаждет кровавых жертв, осталось без внимания. Возможно, сработал механизм самоцензуры, когда

сказанное даже и о ненавидимой Франции могло быть прочтено как намёк на будущее Рейха, чей замах на тотальную войну в 1939 году уже был очевиден.

2.2. Классики-современники

Не менее, а, может быть, даже более, важны были для Рейха авторы, которые по праву уже могли считаться классиками и, вместе с тем, ещё здравствовали, так или иначе оказываясь благосклонными к режиму: норвежец Гамсун (1859–1952), британец Шоу (1856–1950) и Гауптман (1862–1946), претендовавший в своей родной германской литературе на пустующий пьедестал Гёте.

Кнут Гамсун, к 1930-м годам уже всемирно известный и высоко ценимый европейскими интеллектуалами норвежский писатель, открыто поддерживал гитлеровский режим. У писателя была идеальная, с точки зрения нацистов, биография: родился и вырос в простой крестьянской семье за Северным полярным кругом и, воспевая суровую красоту родных мест, почитал при этом всё немецкое и презирал всё английское. Гитлера он называл современным рыцарем, революционером, создающим новое нордическое общество. И настолько верил в избранность немцев, что, несмотря на тревожные письма из Германии младшей дочери, заставлял своих детей учиться именно там, уверенный в нацистском государстве как в «стране будущего».

Правительство Рейха отвечало горячей взаимной симпатией. «Ни один другой народ, кроме немецкого, не связан так крепко с великим провидцем и учителем Кнутом Гамсуном <...> Мы глубже других понимаем его волю, его горе и его смех; потому что его заботы и его надежды – наши...»¹⁶⁸, – писал Розенберг.

9 октября 1936 года состоялась премьера пьесы Кнута Гамсуна «У врат царства» в постановке Лотара Мютеля. Он же играл протагониста, Ивара Карено.

Карено, герой гамсуновской трилогии, написанной в самом конце XIX века (1895), нападал на идеалы европейской буржуазии того времени. Холодный

¹⁶⁸ Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S. 453.

беспощадный свет заполнял серое сценическое пространство, декорации Трауготта Мюллера были стилизованы под художественный почерк рубежа веков.

Человек сильный, решительный, жёсткий, Карено в пьесе не желает идти ни на какие компромиссы и оттого терпит крах: в науке, финансах, в личной жизни. В спектакле любовный треугольник был, правда, затушёван, чтобы не отвлекать зрителя от постоянных размышлений непокорного философа. Герой Гамсуна личность необыкновенная, способная управлять массами, осознающая свою уникальность и миссию. Широко распахнутыми глазами смотрел в спектакле Карено-Мютель на мир и фанатично жаждал появления Вождя, которому готов был простить насилие и жестокость, если они совершаются *pro bono publico*. Он стоял у врат царства, царства, по концепции режиссёра, нынешнего, гитлеровского, но не мог войти, потому что время ещё не пришло. Таким образом, пьеса, которая уже многие годы казалась устаревшей, в 1936 году в спектакле Штаатстеатра могла читаться как пророчество.

Пьесы Бернарда Шоу всегда пользовались популярностью в Германии: ещё в 1900-х годах на немецких сценах они появлялись чаще, чем в Англии. Драматург тоже всегда с обострённым вниманием относился к немецкой культуре. В 1913 году, передавая немецкому переводчику новую пьесу, «Пигмалиона», он поручил ему отдать текст в какой-нибудь хороший театр, чтобы премьера в Германии состоялась раньше, чем в Англии. («Пигмалион» был впервые сыгран на сцене Хофбургтеатра 16 октября 1913 года, две недели спустя его увидели зрители берлинского Лессинг-театра и только в апреле 1914 – на Вэст-Энде). В памфлете «Война с точки зрения здравого смысла» (1914) Шоу поддержал нападение Германии на Бельгию, а в 1919 году выразил протест против непосильных репараций, возложенных на немецкий народ Версальским миром.

В эпоху Веймарской республики блестящие постановки Макса Рейнхардта сделали Шоу самым популярным из живших тогда драматургов. В Рейхе позиция английского драматурга в Германии лишь укреплялась. Герман Геринг знал многие пассажи из пьес Шоу наизусть. Только одно произведение Шоу – «Руководство интеллигентной женщины по социализму и капитализму» – было запрещено к

печати, да и то лишь в «самой коричневой» Баварии¹⁶⁹. Восемидесятилетний юбилей драматурга (26 июля 1936 года) широко освещался немецкой прессой, в том числе партийной. Любовь же публики к Шоу можно объяснить тем же, чем и любовь к Уайльдсу – его пьесы были ладно скроенными социальными комедиями, которых так не хватало современному репертуару.

В 1933 году драматург, выступая с лекцией в Фабианском обществе¹⁷⁰, практически признался гитлеровскому режиму в любви: «Нацистское движение – похвальная реакция на грубую несправедливость нового миропорядка: лицо Гитлера постоянно выражает сильное негодование. Такое выражение должно быть у каждого государственного деятеля. Наши английские политики выглядят слишком довольными, слишком удобными, слишком вежливыми в мире, который должен заставлять их кипеть от ярости»¹⁷¹. Британский драматург и позднее говорил о фюрере с уважением, признавая его достижения во внутренней политике и на международной арене, назвав справедливым приговор по делу поджога Рейхстага. Он поддержал выход Германии из Лиги Наций и приветствовал аншлюс, отправив немецкому правительству поздравительную телеграмму.

5 октября 1934 года Хайнц Хильперт поставил в Дойчес Театре «Святую Иоанну». Ярая «антианглийскость» драматурга хорошо укладывалась в повестку дня. Особенное восхищение, должно быть, вызывали следующие строки:

«Вельможа. А! Вы англичанин?

Капеллан. Конечно нет, милорд! Я дворянин».

Более того, в пьесе можно обнаружить и антисемитскую реплику:

¹⁶⁹ Единственным из высших руководителей нацистской культуры противником Шоу был Альфред Розенберг, назвавший его (наряду с Анри Барбюсом, Томасом и Генрихом Маннами) членом международного антинемецкого заговора. Розенберг не мог простить драматургу поездку в Москву и последующих восторженных отзывов о сталинизме: в 1931 году свой 75-летний юбилей Шоу предпочёл отметить в СССР.

¹⁷⁰ Фабианский социализм — философско-экономическое движение, основанное в Лондоне в 1884 году. Фабианцы ратовали за постепенное преобразование капитализма в социализм путем институциональных преобразований.

¹⁷¹ Б. Шоу. Цит. по: *Geduld H. M. Bernard Shaw and Adolf Hitler // The Shaw Review*. 1961. Vol. 4. № 1. P. 14.

«Капеллан. Чудовищно! А всё эти мерзавцы евреи. Где только деньги переходят из рук в руки, тут и они сейчас же вотрутся. Будь моя воля, я бы ни одного еврея не оставил в живых ни в одной христианской стране!»¹⁷²

Роль главной героини режиссёр поручил актрисе Пауле Вессели. «Вышедшая из народа, она рождена для народных ролей»¹⁷³, – писал о ней критик Херберт Йеринг. Простота и естественность молодой актрисы были как нельзя более убедительны в образе Жанны Д'Арк, деревенской девчонки, влекомой своей «миссией» и не позволяющей себе трусить в сражении за родину. Хотя были об игре Вессели и другие мнения, естественно, только за пределами Германии. Швейцарский критик Хорст Шрёдер писал: «Эта Иоанна верит в себя, в свою избранность, но ей не удаётся передать эту веру другим – она слишком земная, слишком здоровая, слишком толстая»¹⁷⁴. Немецкие же газеты подчёркивали, что Иоанна Паулы Вессели черпает силу и веру в своём патриотизме, становясь столь желанным для нацистов символом мученической смерти во имя народа.

Вессели, настоящая кинозвезда Рейха, производила впечатление антизвезды. Её естественность и скромность нацисты любили противопоставлять откровенной сексуальности, загадочности так и не вернувшейся на родину *femme fatale* Марлен Дитрих. С другой стороны, Иоанна-Вессели у Хильперта оказалась абсолютным антиподом Иоанне Элизабет Бергнер в спектакле Макса Рейнхардта 1924 года. Там было духовное существо, будто случайно сошедшее на землю с небес. Здесь же – молодая Вессели, сильная, с горящим сердцем, а главное, абсолютно земная, живущая сейчас, ставшая ещё одним воплощением идеала нацистской женщины.

И, наконец, Герхарт Гауптман, последний немецкий классик. В 1937 году ему исполнялось семьдесят пять лет. Рейх отмечал этот юбилей (как и недавнее семидесятилетие) драматурга с размахом: на экран вышли две киноверсии его пьес: «Бобровая шуба» (режиссёр Юрген фон Альтен, в роли полицейского – Хайнрих

¹⁷² Шоу Б. Святая Иоанна. URL: <http://lib.ru/INPROZ/SHOU/stjoanna.txt> (Дата обращения: 05.10.2020)

¹⁷³ Ihering H. Von Josef Kainz bis Paula Wessely Schauspieler von gestern und heute. Berlin: Verlagsanstalt Hühig & Co., 1942. S. 244.

¹⁷⁴ Berliner Theater. NZZ, 14. Oktober 1934, Erste Sonntagsausgabe, № 1838.

Георге) и «Хозяин» (режиссёр Файт Харлан), вольная трактовка «Перед заходом солнца». Харлан перенёс действие в «наши дни», главный герой превратился у него из известного книгоиздателя во владельца крупного промышленного концерна, хозяина, завещавшего свой концерн государству. Авторский сюжет мутировал в пропагандистский инструмент, рекламирующий философский и финансовый любовный союз большой индустрии и национал-социализма. Умелое уничтожение всего гуманистического смысла пьесы Гауптмана, восхитило Геббельса. Естественно, картина была встречена благожелательно, а действительно блестяще исполнивший роль Маттиаса Клаузена Эмиль Яннингс получил на Венецианском кинофестивале Кубок Вольпи как лучший актёр.

В Штаатстеатре к юбилею Гауптмана поставили его драму «Михаэль Крамер». Михаэль Крамер в пьесе – преуспевающий художник, день и ночь проводящий в своей мастерской и твёрдо уверенный, что упорный труд приведёт его к созданию шедевра. Его сын Арнольд, тоже одарённый художник, но совсем другой тип личности. Он, пожалуй, даже талантливее отца, но неусидчив, мечется, безответно влюблён, подавлен, одинок, раздражён всем вокруг и, в конце концов, заканчивает жизнь самоубийством. В драме, написанной в 1901 году и названной именем отца, главным героем уже тогда выделялся сын – интеллигент-неврастеник, персонаж, чрезвычайно характерный для рубежа XIX–XX веков. Впрочем, такой тип личности, отмеченной бессильным протестом, драматурги время от времени обнаруживали и в XX веке.

Режиссёр Мютель, как будто целиком выложившись год назад в работе над Гамсуном и Эсхилом, увидел в пьесе лишь тихую семейную драму. Отца и сына в его спектакле играли Вернер Краусс и молодой характерный актёр Бернхард Минетти. Михаэль Крамер Краусса, коренастый, неуклюжий, страдающий одышкой, но всё ещё полный жизненных сил, настроенный оптимистически, крепко стоял на земле. И готов был снова и снова протягивать сыну руку, игнорируя его бесконечное сопротивление и язвительные упрёки. Минетти же было абсолютно чуждо амплуа «неврастеника». И, в частности, поэтому

мятежность его героя упростилась до простого непослушания, высокомерного упрямства и раздражительности.

При таком Арнольде легко изменялся не только финал пьесы, но и самый её смысл. Всё сосредоточивалось на конфликте отцов и детей, очевидно понижая градус накала. А главное, самому режиссёру явно не хотелось, чтобы спектакль заканчивался так уж драматически – самоубийством Арнольда, доведённого до полного отчаяния окружающей его средой. И потому в финале спектакля младший Крамер всего лишь вздрагивал от примиряющих объятий отца – и оба, страдающие, разочарованные, молча стояли друг против друга. Занавес медленно опускался.

Спектакль взывал к примирению, фиксировал ненужность бунта против традиций и пагубность семейных ссор. Геббельс оказался «мудрым» толкователем концепции режиссёра, записав в дневнике, что конфликт пьесы «к счастью, устарел – теперь у родителей и детей нет повода враждовать»¹⁷⁵.

2.3. Современная драматургия

До 1933 года современная немецкоязычная драма составляла около 58% репертуара (и это, считая пьесы только 1920-30-х годов; если прибавить драмы, написанные в 1900-10-х, доля их увеличивается до 70%). В 1933 году специальная комиссия, изучавшая произведения и биографии драматургов, порекомендовала оставить в библиотеках книги лишь пятидесяти двух авторов; через два года исчезло ещё двадцать восемь имён. В чёрный список попали не только драматурги еврейского, полу-еврейского происхождения, но и те, в ком текла лишь четверть еврейской крови (Хуго фон Хофмансталь, Артур Шницлер, Карл Цукмайер, Эрнст Толлер, Карл Штернхайм, Карл Краус). Попали в него и немцы Бертольт Брехт, Георг Кайзер, австриец Эдён фон Хорват, названные в Третьем рейхе «евреями по существу».

Что же новое государство стремилось построить на этом опустошённом ландшафте?

¹⁷⁵ Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S.381.

Драмы 1930-х годов затрагивали темы народного сообщества и пангерманизма, критиковали парламентаризм, восславляли крестьян, фронтовое братство и милитаризм. Основой формирования нацистского политического мифа стало чувство разобщённости немецкого народа на фоне глубокого социально-политического кризиса, спровоцированного Первой мировой. Уже упоминавшееся пангерманское движение фёлькише, сформировавшееся ещё в конце XIX века, но до 1918 года скромно существовавшее на периферии искусства, предоставило нацистам готовый литературный канон: подражание народным сказкам, древним легендам, крестьянским поверьям. Фёлькише-авторы не были готовы полностью подстроиться под идеалы НСДАП, однако, на выжженной земле немецкой литературы фёлькише всё равно очень ценили.

В центре литературы Рейха стояли произведения патриотической, хотя и отнюдь не всегда сугубо пропагандистской направленности. Если писатели 1920-х годов размышляли о проблемах столичной жизни с её удушающей несвободой и одновременно огромными возможностями, то писатели 1930-х годов, не отказываясь от темы города, стали немалое внимание уделять и жизни скромных провинциальных городков и деревень. Аллегория и миф окончательно заменили репортаж и документ.

В современной драматургии рабочие, инженеры, учителя, врачи остались только в комедиях; в драмах их место заняли пророки, мессии, полководцы, словом, «фюреры». Соответственно возникал особый интерес нацистских драматургов к полумифическим вождям прошлого. Эти энергичные, упорные, целеустремленные мужчины, уверенные в своей миссии, были чаще всего выписаны фигурами плоскими, нединамичными и слишком идеализированными для того, чтобы быть правдивыми. Противостояли им злодеи-эгоисты, манипуляторы, мошенники и интриганы, звероподобные или демонические и – о чём говорилось прямо или косвенно – представители «низших рас».

Превращение личности в сверхличность лишало героя человеческих черт. Происходило расчеловечивание, отрицание всего «слишком человеческого», в целом – дегуманизация культуры.

2.3.1. Историческая тема

В нацизме устремлённость к будущему, к Тысячелетней империи соединялась с глубокой укоренённостью в прошлом, в истории, и прежде всего, разумеется – германской. Поэтому неудивительно, что самым популярным жанром драматургии, рождавшейся в Рейхе, была историческая пьеса. С 1933 года «история» едва ли стала означать подлинную «историю», это была примечательная смесь антропологии, скандинавской мифологии и нацистской идеологии. С помощью выразительных «исторических» примеров поддерживалась агрессивная внешняя политика.

Нацистская концепция расы позволяла иначе взглянуть на историю, заново оценить её. Драматурги Рейха охватывали широкий круг сюжетов: от античных до времен Первой мировой войны. Почти неизменно авторы романтизировали прошлое, возвышая идеологически приемлемых персонажей и игнорируя негативные последствия их действий. Объективное знание становилось неважным, первостепенное значение теперь имел ответ на вопрос, значат ли что-нибудь те и иные исторические события для современной и будущей Германии. Основной темой стала мифологизация военной истории и возрождение героев «протоистории». В такой картине мира Третий рейх являлся логическим продолжением и счастливым завершением всего предыдущего славного пути немецкого народа.

История в нацистской драматургии была похожа на художественный – зачастую слабый – отчёт о победе высшей расы над низшими. Пьесы наполнялись множеством героев, легко одерживающих победу над карикатурно выписанными врагами или же погибших от рук врагов и ставших жертвенными агнцами, принесёнными на алтарь благополучия народа.

Драматурги создавали (за редкими исключениями) плоские исторические картины, лишённые существенного конфликта и настоящих антагонистов, зато изобилующие риторическими возгласами и лозунгами фанатиков: «Национал-социализм свёл сложные политико-экономические аспекты жизни к самой простой

формуле. Мы отказываемся иметь дело с расплывчатыми, нечёткими и неясными понятиями, придавая всем вещам простой и ясный смысл».¹⁷⁶ Впрочем, даже сами идеологи нацизма были недовольны новой исторической драматургией: Геббельс, мечтавший о том, чтобы искусство было чем-то большим, нежели воплощённой в художественной форме программой партии, называл такие пьесы «нудным китчем»¹⁷⁷.

Особое внимание уделялось истории Пруссии. Шлёссер в своей книге «Народ и его сцена» (1935) утверждал, что национал-социализм перенял наследие Пруссии и стал «раем для всех солдат меча и всех солдат духа»¹⁷⁸. Розенберг восхвалял прусских правителей за их храбрость, неумолимую решимость, пронизательность, честь, волю к власти. Фридриха Великого он называл «путеводной звездой нацизма»¹⁷⁹. Фридрих стал такой популярной фигурой в искусстве Третьего рейха, что у работников киноиндустрии появился даже шуточный термин «Фридрих-фильмы».

Лучше других писал о прусских властителях Ханс Реберг – почти все его пьесы были поставлены в берлинском Штаатстеатре¹⁸⁰. Первая премьера – «Великий курфюрст» в постановке Юргена Фелинга – состоялась 30 ноября 1934 года. В причудливом сюжете пьесы о последних годах жизни Фридриха Вильгельма I, основателя бранденбургско-прусского государства, политические махинации переплетались с семейными отношениями, государственные амбиции с ревностью, героические деяния с лирическими отступлениями. Все эти составляющие подчас существовали сами по себе, перетягивая пьесу то в сторону утверждения фюрер-принципа, то в поэтичную мелодраму.

¹⁷⁶ Й. Геббельс. Цит. по: *Кормильцева Е.Г.* Йозеф Геббельс. Особенности нацистского пиара. М.: Олма Медиа Групп, 2011. С. 213.

¹⁷⁷ Цит. по: *Васильченко А.В.* «Лили Марлен» и другие. Эстрада Третьего рейха. М.: Вече, 2011. С. 56.

¹⁷⁸ Цит. по: *Deutsch-Schreiner E.* «Reichsdramaturg» Rainer Schlösser und Dramaturgie im «Dritten Reich» // *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Böhlau Wien, 2016. S. 157.

¹⁷⁹ *Розенберг А.* Политический дневник Альфреда Розенберга. 1934-1944 гг. М.: Фонд «Историческая память», Русская книга, 2015. С. 139.

¹⁸⁰ Стоит заметить, что интерес к прусской теме появился у Густафа Грюндгенса ещё до знакомства с Ребергом. В январе 1934 года он сыграл главную роль в постановке пьесы Х. фон Боттчера «Фридрих Великий» (режиссёр Ю. фон Альтен).

В начале пьесы драматург устами хора говорил: если человек никогда не страдал, ему не стать великим, и, даже вознесясь на вершину славы, он не укроется от несправедливости, не перестанет испытывать печаль и терзаться сомнениями. По сюжету мучался не только Фридрих, страдали все персонажи: герцогиня (Мария Коппенхёфер) плела сети интриг и сама запутывалась в них; королева Доротея была крайне беспокойна из-за смертельно опасной болезни мужа; наследник престола конфликтовал с отцом. Однако, несмотря на немощь, Фридрих Вильгельм всё же оставался великим немцем, тем самым, что когда-то энергично провёл реформы во внешней и внутренней политике Пруссии. Вполне в духе идеологии «крови и почвы» он учил сына, что земля важнее денег.

Реберг радикализировал исторические факты: в пьесе от Фридриха отворачивались все друзья, но, даже лишившись поддержки, он неустанно стремился стать высшей, последней инстанцией во всех государственных делах. В спектакле Курфюрст в исполнении Ойгена Клёпфера выглядел как застывший памятник самому себе – прямая осанка, гордый взгляд – скорее сильный и властный, чем благородный и мудрый. Это всецело соответствовало нацистским идеалам лидера, но несколько упрощало мысль Реберга о том, что даже великие люди могут страдать...

Между тем, Рейх расширял своё влияние и свои владения.

В марте 1938 года состоялся аншлюс: Австрия вошла в состав гитлеровской Германии. 7 апреля фюрер произносил в Вене речь о «Великом рейхе». На тот же день в берлинском Штаатстеатре была назначена премьера пьесы Реберга «Семилетняя война» в режиссуре Густафа Грюндгенса. Выступление Гитлера, транслируемое по радио, закончилось в 21:10, поэтому занавес на премьере открылся только в 22 часа. Конечно, совпадение речи Гитлера в Австрии и даты премьеры в столице Германии было случайным, но уже на следующее утро в прессе появились высказывания о политической значимости пьесы. Спектакль стал заметным событием берлинской культурной жизни.

Семилетняя война, в которой участвовал целый ряд европейских (и не только европейских) стран, и в которой главными действующими лицами стали Пруссия,

Австрия и Россия, оказалась для нацистов, несмотря на давность (XVIII век), очень важным историческим материалом. И безусловным образцом для будущего. Ведь в конце этой войны, в 1763 году, Пруссия оказалась, как известно, победителем.

Трёхактная драма Реберга о Фридрихе начиналась с жуткой сцены на поле боя Кунерсдорф (одно из самых крупных сражений Семилетней войны). Австрийские солдаты после битвы ищут своих мёртвых, отпуская, подобно шекспировским шутам, страшные в своём остроумии реплики. Австрийский генерал Лаудон сожалеет, что русские союзники помешали полному уничтожению Фридриха. Генерал по личным причинам ненавидит императора, хотя и восхищается его неоспоримым военным талантом.

После шумного эпизода веселья молодых австрийских офицеров, празднующих победу и мечтающих о возвращении домой, сценический круг поворачивался, и перед зрителем возникала одинокая фигура Фридриха, закутанного в одеяло и примостившегося в кресле. Он репетирует речь, которая должна будет вдохновить побеждённых генералов упорствовать в боях за Силезию, и размышляет о сути войны, об экономической ситуации, о неизбежности переговоров с противниками.

Речь Фридриха очевидно перекликалась с патетически взволнованной речью фюрера: война для героя, как и для Гитлера, – единственный путь к достижению бессмертной славы. Для драматурга противостояние Австрии и Пруссии было национальной трагедией, никому не нужным внутренним разладом – такое настроение соответствовало духу времени.

Место действия второго акта – Москва, Кремль: императрица Елизавета Петровна, её преемник царевич Пётр, его жена Екатерина (будущие Пётр III и Екатерина II), любовник Екатерины граф Орлов... Славянский мир интерпретирован Ребергом вполне в рамках традиционных расистских стереотипов: Россия – значит, старая Москва, а не объявленный в 1712 году столицей Петербург, ничем не отличавшийся от западноевропейских столиц. Бесспорно, де-факто и Елизавета, и будущая царствующая чета жили в Петербурге, но для драматурга Москва, древний Кремль – преднамеренный анахронизм,

призванный (как и наличие бояр в середине XVIII века!) обозначить варварство России.

По смыслу кремлёвские сцены очень походили на нацистскую плакатную пропаганду о «недочеловеках», но декорации Трауготта Мюллера были, скорее исторически достоверными, чем стилизованными. Кремлю художник давал психологическую оценку: скупое освещение, мрачность, тёмный трёхчастный иконостас, а в спальне Екатерины – изящный французский тюль, соседствующий с ярким золотом икон. Но всё же русские сцены своей пестротой и яркостью вызывали у зрителя вместо демонического и ужасного впечатления только неподдельное любопытство. Увлечение Мюллера фольклористикой превратило оформление русских сцен в подобие иллюстраций к опере Мусоргского «Борис Годунов». Оперная пышность сцен в тронном зале Кремля контрастировала с мучительной тишиной и простотой Фридриха, его тотальным эмоциональным одиночеством. Сценограф играл контрастами, сделав явное противопоставление «бесплодной» суровой Пруссии азиатской, варварской России и сверкающей, в стиле рококо, Австрии. Ночные сцены битв чередовались с ярким маскарадом, с голыми серыми кирпичными амбарными комнатами Фридриха и шикарным австрийским военным штабом со статуями обнажённых богинь.

Темпераментная и беспощадная императрица Елизавета, чьей смерти в пьесе уже ожидает весь русский двор, в исполнении Хермины Кёрнер казалась внутренне опустошённой, но старалась держать царственную осанку. И была не так глупа, как могло, на первый взгляд, показаться: ненавидя Фридриха II и зная о восторженном отношении эмоционально неуравновешенного царевича Петра к Пруссии и её императору, она пристально наблюдала за наследником, не давая тому и шанса выдвинуться. Клаус Клаусен играл царевича идиотом с целым набором наследственных заболеваний, полученных от династических перекрещиваний. Однако же Пётр III, как в истории, так и у Реберга, взошедший после смерти Елизаветы на русский трон, в короткий период своего правления (для зрителя он проходил в антракте) поддерживал Пруссию.

Третий акт разворачивался в саду. Волшебная идиллия дисгармонировала с печальным смыслом сцены. Фридрих отдыхал, когда ему сообщали о смерти Петра III и о том, что на трон взошла Екатерина II. По происхождению немецкая принцесса, она не чувствовала, однако, к Фридриху никакой симпатии, и этим, с точки зрения автора, предавала свой народ, нанося ему пресловутый удар в спину. Окрепшая было уверенность прусского императора в победе начинала рассыпаться, и он, уставший от интриг, разочарованный в союзниках, вынужден был согласиться на мир.

Императора, несмотря на возможные гомосексуальные аллюзии¹⁸¹, играл Грюндгенс. Его Фридрих, слабый физически, с сероватым измождённым лицом, обладал сверхчеловеческой волей и страстной решимостью. Грюндгенс-режиссёр и сценограф Мюллер отказались в костюме Фридриха от знаменитых треуголки и трости, используя их лишь в финальном эпизоде. Император предстал в спектакле отнюдь не в образе сверхчеловека, изрекающего сплошь патристические сентенции. Конечно, до реального императора, не стеснявшегося вести финансовые дела с евреями и общаться с масонами, ему было далеко, но попытка актёра очеловечить мифологизированную фигуру оказывалась очевидной, да и выбранный драматургом период не совсем подходил для того, чтобы подчёркивать героическое величие. Полна эмоционального накала была сцена присяги императору принца Генриха: император хватал брата за грудки, говорил медленно, без запугивания и давления, но ясно и твёрдо, ласково и уверенно. И Генрих, продолжая сомневаться в силах Фридриха, всё же давал клятву верности.

Но как бы ни пытались некоторые актёры смягчить характеры своих персонажей пьеса всё равно была пропитана атмосферой всеобщей ненависти: Лаудона – к Фридриху, Фридриха – к Елизавете, Елизаветы – к своим наследникам,

¹⁸¹ Предположения о гомосексуальной ориентации Фридриха появились ещё при его жизни. Основанием для них были напечатанные анонимно стихотворения, воспевающие однополую любовь, всем известная нерасположенность императора к женщинам, а также его многочисленные фавориты, жившие при дворе. В Третьем рейхе любые намёки на нетрадиционную ориентацию императора запрещались.

Екатерины – к Фридриху. И эту картину мира, до краёв насыщенного злобой и враждой, в 1938 году было уже не заретушировать.

Грюндгенс обращался к текстам Реберга, считая, что они не трансформируют прусскую историю в угоду власти имущим, а творчески анализируют её. Вместе с тем, тексты драматурга были недостаточно сценичны: плохо понимая законы сцены, он писал «слишком литературно», и потому пьесы не слишком часто появлялись в репертуаре театров.

У Реберга, уверенного не только в том, что война будет – и очень скоро, но и в победе немцев, было намерение написать одиннадцать драм, темы которых он определял примерно так: восемь – из истории Гогенцоллернов, девятая – о погибших во Второй мировой, десятая – о «загробном мире» и одиннадцатая – о новой жизни. Воплотить задуманное ему не удалось – начиная с 1939 года, отношения драматурга с режимом стали складываться крайне сложно, газеты стали критиковать его за недостаточный патриотизм, и он даже попросил Грюндгенса познакомить его с Герингом, полагая, что этим можно исправить ситуацию.

Интендант не только выполнил просьбу, но и поставил новую пьесу драматурга (преьера 28 марта 1939), «Королеву Изабеллу». Заинтересовавшись временем расцвета ренессансной Испании после окончания Реконкисты, драматург увлёкся фигурой королевы Изабеллы. В спектакле в исполнении Хермины Кёрнер это была красивая, упорная и самонадеянная женщина, умная, деятельная, строгая правительница, словом, «фюрер», сильная личность, самым главным подвигом которой, в глазах нацистов, было изгнание из своей страны всех мавров и евреев, даже тех, кто перешёл в христианство.

Нацистский театр обращался далеко не только к сюжетам из немецкой истории. И не только среди императоров находили «фюреров» драматурги и режиссёры. Популярен был сюжет о докторе Струэнзе, уже однажды, летом 1934 года, прозвучавший в Штаатстеатре. Тогда режиссёром Францем Ульбрихом была поставлена пьеса Отто Эрлера «Струэнзе». Теперь, в 1938 году, Лотар Мютель обратился к этой же истории, но на основе другой драмы – «Падение министра» Эберхарда Мёллера.

Стоит заметить, что молодой Мёллер в середине 1930-х годов был на волне успеха: весной 1935 года он получил Национальную книжную премию (также называемую Премией Штефана Георге), а в 1938 году – Государственную премию по литературе. В том же году Дойчес Театр решил вернуться к его пьесе «Панамский канал», впервые поставленной на немецкой сцене ещё до эпохи Рейха. Драма приоткрывала огромные масштабы взяточничества и всякого рода экономических преступлений при строительстве Панамского канала. Драматургически слабая работа Мёллера, касалась почти исключительно доминирующих тем национал-социалистического движения: герои и антигерои, благородные народы, соперничающие с неблагородными.

Мёллер считал евреев паразитарной, разрушительной силой, раковой опухолью, уничтожающей тела здоровых народов. Через несколько лет он напишет сценарий для уже упоминавшегося фильма «Еврей Зюсс», где найдут себе место, кажется, все стереотипные представления о «низшей расе»; послание, заложенное в «Панамском скандале», станет ясным: немецкое и европейское еврейство должно заплатить за столетия совершённых ими беззаконий.

Но возвратимся к Струэнзе. Агрессивная внешняя политика Германии придавала знакомой зрителю истории новые оттенки. Если Эрлер, склонный к лиричности, много внимания уделял любовной линии – нежным отношениям между Струэнзе и датской королевой, то у Мёллера на первом плане стояла политика. Его Струэнзе любил лишь власть.

Историческое лицо, добродетельный немец, живший в Дании и считавший себя вправе вмешиваться во внутренние дела другой державы, на сообщения о бунтах отвечал так, как заговорят всего через год нацистские вожди: «Я вижу, что их нужно утопить в крови... Я уничтожу их без жалости, как животных. У меня есть сила для этого»¹⁸². Струэнзе у Мёллера мнит себя мессией, не просто способным изменить жизнь к лучшему, а обязанным вытащить Данию из глубин тёмных веков: «Я построил дороги, укрепил армию, создал новое правительство. Я выбрасывал

¹⁸² Э. Мёллер. Цит. по: *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years*. P. 71.

коррупцированных чиновников с занимаемых ими должностей... Я дал крестьянам свободу»¹⁸³. Он уверен, что его энергия и ум обеспечены национальностью: «Я немец. Кто не взывает к Германии, когда хочет стать лучше? Кто не благодарен, когда немцы приходят и бескорыстно рассматривают чужую проблему, как если бы она была их собственной заботой?»¹⁸⁴. Пренебрегающий интересами двора, демонстративно не использующий датский язык, реальный Струэнзе постепенно становился крайне непопулярной персоной. В финале пьесы он, уже взятый под стражу, просит выслать его на родину, потому что, по его мнению, только немцы могут судить немца. Но датчане судят его «на месте преступления». Казнь доктора выглядит как мученическая смерть за верность своему немецкому мировоззрению.

Мёллер во всех своих пьесах проводил идею фюрерства: для борьбы с захватчиками, капиталистами, евреями, предателями-политиками (или всеми вместе) народ нуждается в сильном лидере. Ненависть – патриотический долг, месть – благородна, жертвенность – свята. Драматург и режиссёр будто программировали аудиторию, гипнотизировали зрителей, готовя их к новой войне.

2.3.2. Женская тема

Обычно носителями истинно немецких героических качеств в драматургии Рейха были мужчины. Поэтому те немногие из современных пьес, где в центре не герой, а героиня, представляют собой особый интерес.

Идеал женщины нацисты находили в классике. Таким образцом стала для них, как уже было сказано, Минна фон Барнхельм, предприимчивая и заботливая героиня одноимённой пьесы Г.-Э. Лессинга. Не менее важным образцом была клейстовская Кетхен («Кетхен из Хайльбронна»). В этой простой девушке цензуре виделись те покорность, нежность, преданность, какие и должна проявлять девушка к своему возлюбленному, настоящему немецкому рыцарю, достойному этого обожания. Именно такую Кетхен в 1937 году на сцене Штаатстеатра сыграла

¹⁸³ Ibid. ???

¹⁸⁴ Ibid. P. 69.

Кэте Гольд. Спектакль, приуроченный к 125-й годовщине со дня смерти Клейста, поставил Юрген Фелинг.

Яркая постановка Фелинга шла в сопровождении многочисленных спецэффектов. Сцена в горящем замке сопровождалась шипением и рёвом пламени, грохотом падающих балок, звоном разбивающегося стекла – работала вся техника Штаатстеатра. Но персонажи за всем этим не пропадали. Они, правда, совсем не выглядели как их исторические прототипы, – наоборот, на фоне мощного замка (художник Рохус Глизе) рыцари в своих костюмах напоминали романтическую историческую живопись – длинные перья на блестящих шлемах, колеблющиеся при каждом движении, шёлковые пояса, сверкающие доспехи. Но они оставались живыми. В сцене пожара крик графа фон Штраля, увидевшего в окне рушившегося замка Кетхен, взрывал эту страшную ночь. Ему помогали поставить лестницу – и, едва он впрыгивал на первую ступеньку, всё исчезало во тьме. Звуки стихали. Огненным пятном вспыхивал луч света – это был гигантский ангел. Заканчивался спектакль великолепной, созданной с оперным размахом сценой всеобщего ликования.

Спектакль требовал ансамбля, способного полностью и безоговорочно реализовать замысел режиссёра – такой ансамбль у Штаатстеатра был. В спектакле, переполненном красочными эффектами, нежный поэтический образ Кетхен не терялся. Кэте Гольд, которая, по словам М. Райх-Раницкого, «могла исполнять любую роль, которой были присущи молодость и женственность»¹⁸⁵, играла не патологическую сомнамбулу, но и не простушку, как это может читаться в пьесе Клейста, а нежного ребёнка, вроде бы смиренного, покорного, но нет-нет, да и позволяющего себе, прикрывшись озорной улыбкой, показать характер.

Сказать, что роль женщины в Рейхе сводилась только к воплощению патриархальных ценностей (преданность мужу или возлюбленному, многодетность, умение вести хозяйство), было бы преувеличением и упрощением, но из политической жизни женщины исключались – допускалось лишь членство в

¹⁸⁵ Райх-Раницкий М. Моя жизнь. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/rajh-ranickij-marselj/moya-zhiznj> (Дата обращения 27.12.2019)

национал-социалистических ассоциациях, собрания которых больше напоминали посиделки за кофе. Женщина рассматривалась рядом с мужчиной, в иных случаях противопоставленная ему, способная действовать и самостоятельно, но чаще всего его поддерживающая, верная, умная, нежная, скромная. Разделение на мужское и женское в нацистской идеологии было чётким, и чем более гендерно типичным был персонаж, тем лучше.

В самом начале второго нацистского сезона в Дойчес Театре состоялась мировая премьера пьесы Феликса Дюнена «Ута фон Наумбург» (20 ноября 1934 года, режиссёр Хайнц Хильперт). Вообще, Дойчес Театр, в котором не было режиссёра, настроенного так пронацистски, как Мютель, обращался к современной драматургии значительно реже, чем Штаатстеатр. Все штатные постановщики у Хильперта относились к нацистским идеям с осторожностью. Но самому Хильперту, глубоко верующему христианину, в «Уте фон Наумбург» нравилась не только поэтичность строк Дюнена, столь редкая среди драматургов его поколения, но и размышления об отношениях между властью светской и духовной, Государством и Церковью.

Дюнэн выбрал в героини легендарную Уту фон Наумбург, жившую в начале XI века и издревле считавшейся одним из важных символов немецкой культуры. Особую популярность легендарная Ута приобрела при нацизме. О её жизни с мужем, маркграфом Эккехардом, читались многочисленные лекции, писались книги, а кафедральный собор Наумбурга со скульптурами супружеской пары стал настоящим туристическим центром.

Драматург жертвовал исторической точностью, сосредоточившись на самом важном в характерах героев. Его Ута – хранительница немецких обычаев, Эккехард – защитник немецкой земли.

И в старинной немецкой легенде, и в пьесе Дюнена священники называли бездетную Уту «порченной», но её муж не собирался избавляться от женщины, неспособной произвести на свет наследника. Однако святой отец нашёл на коже Уты особый след – «поцелуй ведьмы». Маркграфиня, невзирая на авторитет церкви, отказывалась признавать себя виновной и решительно обвиняла

священника в суеверии. Маркграф, и правда, уже готов было поверить священнику, но знакомство с юношей, чью мачеху, тоже подозреваемую в колдовстве, живьем сожгли на костре, привело его к осознанию страшной и несправедливой жестокости церкви.

В последний момент священник по приказу правителя миловал Уту, она прощала Эккехарду его сомнения, и они стали успешно править государством, счастливо умерев в один день. Дюннен превозносил не только «типично женские качества» Уты – её красоту и преданность мужу, но и прославлял её индивидуальный акт неповиновения католической церкви. Для него это было символом сражения человека со всякой догмой.

Ханс Хильперт оказался единственным режиссёром, добровольно поставившим эту драму-легенду. Широко известной она стала пятью годами позже благодаря вмешательству в дела театра министра внутренних дел Германии и руководителя СС Генриха Гиммлера. Человек сентиментальный, как все до крайней степени жестокие люди, он был настолько глубоко тронут историей благородной немки, что в июле 1939 года обратился во многие театры с таким письмом: «Просматривая репертуар вашего театра последних лет, я замечаю, что такая замечательная пьеса, как «Ута фон Наумбург» Феликса Дюннена ещё не была поставлена на вашей сцене. Я не сомневаюсь, что вы согласны со мной, и что такой труд <...> должен привлечь внимание театра вашего уровня. Поэтому прошу вас сообщить мне, когда вы сможете осуществить постановку»¹⁸⁶.

Тема женщины в Третьем рейхе звучала и в комедийных сюжетах. Будто в доказательство состоятельности женщин в творческих профессиях, в репертуар немецких театров середины 1930-х годов ворвалась драматург Шарлотта Риссман. Её романтическая комедия «Ничего мне не обещай» была поставлена по всей Германии, не обоядя и столичную сцену: 12 ноября 1936 года состоялась премьера в прусском Штаатстеатре.

¹⁸⁶ Г. Гиммлер. Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S.504.

Высокая требовательность и неуверенность в себе мешают художнику Мартину Пратту зарабатывать на жизнь, продавая свои картины. Его жена Моника, уставшая от этой полуголодной жизни и бесконечного самобичевания мужа, начинает тайно продавать его полотна, подписывая их «М. Пратт». Мужчины-покупатели, считающие автором – из-за совпадения инициалов – молодую женщину, охотно расстаются с деньгами в надежде, что такая помощь хорошенькой художнице может стать началом романтических отношений. Обман раскрывается лишь тогда, когда Монике приходит уведомление о присуждении государственной премии в области живописи. Трогательная пьеса игнорировала реальность: человеку, выдающему чужие картины за свои и при этом даже не состоявшему в Палате изобразительного искусства, грозило уголовное наказание.

Оскорблённый обманом Мартин уходит от жены, но спустя какое-то время возвращается и обещает Монике не быть больше столь требовательным к себе. Комедия завершалась демонстрацией взлелеянного идеологией образца семьи: муж – добытчик, жена – верная соратница. Может показаться, что художник, отказавшись от своих принципов, перестаёт быть настоящим мастером и начинает производить полотна, удовлетворяя вкусы толпы... Но никакого второго смысла, психологических перипетий, объёма изображения в комедии нет.

В сезоне 1936/37 годов самой популярной среди комедий оказалась пьеса «Четыре компаньона» Йохена Хута, которую можно рассматривать как пример демонстрации официальной гендерной политики Третьего рейха. Режиссёр Эрхард Зидель поставил её на камерной сцене Дойчес Театра в мае 1937 года. Пьеса была столь популярна, что уже в 1938 году режиссёр Карл Фрелих снял по её сюжету фильм – с молодой Ингрид Бергман в главной роли.

На выпускном вечере в училище графики педагог Штефан Колунд наставляет выпускниц, рекомендуя им оставить профессию и выйти замуж. Честолюбивая Марианн, хотя и влюблена в Штефана, возмущена его словами: у неё достаточно таланта и уверенности в себе, чтобы сделать карьеру. Штефан – консерватор, из тех, что пытаются уместить роль женщины в триаду «Дети, кухня, платье» (Kinder,

Küche, Kleider¹⁸⁷). Марианн же, с её прогрессивными взглядами на женский вопрос, настоящее дитя Веймарской республики, готовое добавить к вышеназванным ценностям ещё одно «К» – «карьеру».

Вместе с тремя своими сокурсницами девушка организует рекламную фирму «Четыре компаньона». Компания процветает, но внезапно обнаруживается, что подруги уже вовсе не заинтересованы в продолжении дела: Лотте тайно вышла замуж, Кэти ждёт ребёнка, а Франциска предпочитает заниматься искусством, но не коммерцией. Оставшаяся в одиночестве Марианн, немного пострадав, внезапно встречает на выставке их фирмы Колунда, восхищённого талантом четырёх компаньонки. Ученица и бывший учитель признаются друг другу в любви.

«Молодая женщина современной Германии не является ни объектом сентиментальных настроений, ни ханжой, ни похотливой развратницей, как в иные времена»¹⁸⁸, – писал автор этой комедии. Его героини знают цену своему таланту, они способны на многое, но готовы бросить работу, если она угрожает благополучию семейной жизни. Таким образом, какой бы путь ни выбрала молодая девушка, в финале она всегда оказывалась в одном положении: замужем.

Надо сказать, комедии занимали в репертуаре немецких театров нацистской эры весьма значительное место: из сорока двух тысяч поставленных спектаклей три четверти – комедии. В одном только Берлине в 1930-е годы процветала дюжина театров развлекательного репертуара. Похожая ситуация сложилась и в кино, где доля комедий год от года варьировалась: 32% в 1933 году и 67% в военное время¹⁸⁹. Разумеется, возрастание доли комедий к 1939 и последующим годам, легко объяснимо тяготами военных обстоятельств. Но немаловажно и то, что, как

¹⁸⁷ Выражение «Kinder, Küche, Kirche» (дети, кухня, церковь) приписывается кайзеру Вильгельму II, якобы противопоставившему женским «К» – мужские: «Kaiser, Krieg, Kanonen» (император, война, пушки). Первая триада демонстрирует отношение к женщине не только в Германии, но и в большинстве стран западного мира в конце XIX века. По некоторым данным, у кайзера было для дам ещё и четвертое «К» – Kleider (платья, наряды). К 1920-м годам в изначальной триаде «церковь» заменили «нарядами». Нацисты же никогда не пользовались ни одним из этих словосочетаний, да и диалог с церковью у них был, как известно, напряжённый. Но так или иначе, по сути, именно концепция «Трёх К» определяла гендерную политику Рейха.

¹⁸⁸ Й. Хут. Цит. по: *Grange W. Ersatz Comedy in the Third Reich // University of Nebraska, Faculty Publications and Creative Activity, School of Theatre and Film. P. 27.*

¹⁸⁹ *Jacobsen W. Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: J. B. Metzler, 1993. S. 158.*

известно, сам фюрер любил безобидные развлечения – комедии, романтические фильмы, оперетты, ревю – и ненавидел откровенно пропагандистские произведения, придерживаясь своей категорической альтернативы: или искусство, или политика.

И всё же идеология национал-социализма проникала во все сферы жизни, стремилась охватить, объять немцев со всех сторон. Не стал исключением и досуг. Тоталитарная пропаганда работает так: она не где-то, она – везде, даже в мелочах.

Преступления против человечества происходили в тени красочной индустрии развлечений, отгораживающей обычного немца, европейского буржуа, привыкшего к комфорту и стремящегося к уюту, от уродливой реальности. В театре и кино зрителям являлись ловкие и весёлые крестьяне, легкомысленные молодые романтики, очаровательные девушки, живущие и действующие в выдуманном мире цветущей Германии.

Комедии затушёвывали и раскрашивали нежным светом пугающую реальность. Смех, во все времена работавший и как выявление парадокса (своеобразный «эффект очуждения»), и как средство избавления от скуки, от обыденности, от усталости, в Третьем рейхе обрёл новую, очень важную функцию – защиты от страха.

Что касается жанра комедии вообще, то следует признать, что он никогда не был излюбленным жанром немецкого театра. Начиная со Средневековья, на протяжении нескольких веков Германия предпочитала низовой юмор, продолжая традицию фарсовую. Да и в XVIII-XIX веках в немецкой драматургии подлинно оригинальные и талантливые комедии встречались редко: «Минна фон Барнхельм» Лессинга, «Разбитый кувшин» Клейста, «Леонс и Лена» Бюхнера, «Бобровая шуба» Гауптмана – вот, пожалуй, и всё.

Комедиографы нацистской поры зачастую использовали «лекала» лучших немецких комедий. Подражание классике обнаруживает и отсутствие самостоятельного творческого воображения, и, одновременно, стремление защититься прославленными именами от идеологических придинок властей. Драматурги, создавая картину обобщённую, чаще всего не делали попыток хотя бы

немного (не важно – критически или верноподданнически) отразить реальный быт. В большинстве комедий, написанных в Рейхе, социальные конфликты «обезболивались», подменялись недоразумением.

2.3.3. Крестьянская тема

Идеал благородной женщины, достойной нацистского героя, драматурги находили не только в городе, но и в деревне. Впрочем, образцом опять-таки служили классики. Простой девушкой была клейстовская Кетхен, умевшая быть преданной и заслужившая этим любовь графа... (спектакль Штаатстеатра 1937 года). Простой девушкой была гауптмановская крестьянка Гризельда, гордящаяся своим крестьянским происхождением (спектакль Дойчес Театра 1935 года, в котором заглавную роль играла Кэте Дорш).

Кэте Дорш, белокурая, с ясными серыми глазами, среди театральных актрис Рейха была одной из популярнейших и самой высокооплачиваемой. Прекрасная артистка, она могла играть совершенно разные роли. Но в Третьем рейхе оказалась востребованной прежде всего именно её внешность, архетип Гретхен. Её Гризельда трудилась, не покладая рук, почитая труд превыше всех добродетелей, и одновременно выглядела как богиня природы, обитающая в саду среди яблоневых деревьев или на берегах лесных ручьев. Как и в Кетхен Клейста, в этом образе рисовался портрет безупречной немки – ведь Маркграф, подобно графу фон Штраль, полюбил крестьянку не только за красоту; он увидел в ней настоящую женщину, не испорченную богатством и ленью.

В реальной жизни за миловидностью Дорш скрывался сильный характер. Она не боялась ходатайствовать перед Герингом, своим другом детства, о спасении «неарийских артистов»: по её просьбе был освобождён из концлагеря знаменитый актёр кабаре Вальтер Финк.

Крестьянство было провозглашено в Рейхе главным источником воспроизведения немецкой нации, «хранилищем» чистой крови – как в метафизическом смысле («жизненная энергия»), так и в биологическом.

Имперский министр продовольствия, автор многочисленных работ по расовой теории Рихард Дарре¹⁹⁰ говорил: «Можно сказать, что кровь людей течёт из корней, ушедших глубоко в землю, и крестьяне продолжают черпать из почвы свои жизненные силы, определяющие их особенности и характер»¹⁹¹.

Пропагандистская картинка выглядела просто и привлекательно, хотя в реальности положение земледельцев было совсем не так однозначно. Сначала, действительно, были введены некоторые льготы для крестьян (налоговые привилегии и послабления при погашении долгов), но уже довольно скоро фермеры осознали, что взамен государство лишает их некоторых личных прав. Например, по принятому 29 сентября 1933 года Закону о наследственных дворах, крестьяне не могли свободно торговать собственным урожаем.

О крестьянстве в нацистском искусстве всегда говорили не просто с уважением, но с восторгом. Детей из Гитлерюгенда и студентов, обязанных нести трудовую повинность, каждое лето отправляли в деревни помогать со сбором урожая. Пропаганда активно призывала носить национальный костюм (были открыты специальные прядильные и швейные курсы), строить традиционные дома и обставлять их простой мебелью – такой же простой и благородной, как крестьянские ценности: семья, труд, честь.

Драматурги тоже не обходили крестьянские темы стороной. В театре современная городская жизнь была удостоена вниманием авторов только в комедиях и мелодрамах, поскольку город ничего героического – считали нацисты – предложить не мог; всё в искусстве, воспевающее жизнь города, считалось, как уже было замечено выше, нравственно испорченным, презрительно называемым «асфальтовой культурой».

Преимущества деревни над городом, крестьянина над горожанином раскрывались едва ли не в каждой пьесе о крестьянах.

¹⁹⁰ Дарре ратовал за массовое переселение немцев в сельскую местность, полагая, что возвращение к традиционному для поселенцев образу жизни может «очистить» нацию от проституции, алкоголизма, наследственных болезней, марксизма, еврейского влияния.

¹⁹¹ Цит. по: *Моссе Дж.* Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. С. 186

21 октября 1937 года Юрген Фелинг поставил в Штаатстеатре пьесу «Гигант» Рихарда Биллингера. Пьеса была написана специально для актрисы Кэте Гольд. Выросшая в простой семье, невысокая, ладная, с тёмно-серыми глазами и тёмно-русыми волосами, она была улыбчива, спокойна и умела расположить к себе. Красота её была сдержанной, без шика и блеска, не сразу заметной, но надолго остающейся в памяти. Приветливая открытая Гольд, одна из самых востребованных театральных актрис Рейха, вела скромную тихую жизнь, шумным светским приёмам власть имущих предпочитая прогулки с друзьями.

В 1934 году Вернер Краусс, увидевший Кэте Гольд на сцене мюнхенского Каммершпиле, рекомендовал Штаатстеатру пригласить актрису в труппу. Многие полагали, что молодое дарование будет лишь бледной копией навсегда покинувшей Германию Элизабет Бергнер, но настоящий масштаб её таланта стал понятен с первых ролей на берлинской сцене. Героини Гольд, обычно представительницы среднего класса, добродетельные буржуазки или крестьянки из состоятельных семей, обладали мягкостью, душевностью, задумчивой мечтательностью, характерами лёгкими, но не легкомысленными.

В «Гиганте» актриса играла крестьянку Аннушку, дочь зажиточного фермера Мельхиора. Несмотря на то, что Аннушка выросла в деревне, она всегда тайно мечтала перебраться на родину своей давно покойной матери, в «злату Прагу». Встретив некоего инженера, приехавшего из Праги уговорить Мельхиора продать свои болотистые земли под строительство завода, девушка влюблялась и, вопреки воле отца, бежала с молодым человеком. В большом городе она до поры до времени чувствовала себя счастливой, но вскоре обнаружилось, что у возлюбленного есть семья. Беременная Аннушка возвращалась домой.

Город представал перед зрителями грязным и смрадным, кишачим проститутками, ворами и мошенниками, в то время как деревня – гармоничный мир, где люди живут в согласии и занимаются честным трудом. Но Гольд создавала образ не кроткой, набожной и послушной крестьянки, а мятежной молодой женщины. И когда жестокий отец проклинал дочь, опозорившую его на всю деревню, та топилась в болоте. В решении Аннушки свести счёты с жизнью у

актрисы не было ничего истеричного – только ясное осознание собственного падения и правильности своего выбора.

Название пьесы можно перевести по-разному: гигант, исполин, титан. Можно и трактовать его по-разному: с одной стороны, гигант, титан – это жестокий огромный город; с другой – титаном кажется Мельхиор, отец Аннушки, который должен был восприниматься как нерушимый оплот нравственности. Человек негибаемой воли, он, зная о побуждениях дочери покончить с собой, не пытается, как бы больно ему ни было, её остановить. В спектакле в исполнении Ойгена Клёпфера лава гнева и горечи Мельхиора прорывалась сквозь внешнее спокойствие, сдержанность, даже смирение.

Во второй половине 1930-х годов даже и в «крестьянских» сюжетах не переставала звучать тема войны. Это откровенно демонстрировала пьеса Эрнста Вайхерта «Потерянный сын», поставленная в Дойчес Театре 4 ноября 1938¹⁹² года (режиссёр Пауль Отто). Богатый силезский мельник Христиан со своей тихой женой вырастили двух сыновей: трудолюбивого, заботившегося о материальном достатке Леберехта и мечтательного поэта Йоханнеса. В образе одинокого и непонятого поэта можно услышать экспрессионистский отзвук восстания против образа жизни отца, против буржуазности.

После очередной ссоры Йоханнес покидает дом, но, постранствовав, всё же возвращается, решив примириться с отцом. Однако дома ему не рады. Отец – совсем как брехтовская мамаша Кураж! – восхваляет войну: солдатам нужен хлеб, а значит, государство будет покупать у него больше муки. Мать, единственный любящий братьев человек, советует им отправиться в армию. И оба уезжают на фронт. Через какое-то время родители получают два гроба. В финале по улицам деревни проходит торжественный военный парад во главе с майором, уважительно кланяющимся семьям погибших солдат.

¹⁹² Это была последняя берлинская премьера, которую могли увидеть зрители еврейского происхождения. 12 ноября 1938 года Министерство пропаганды опубликовало распоряжение, запрещающее евреям посещать театры, киносеансы, концерты, лекции и художественные выставки.

В спектакле мать символически отождествлялась с родиной – любя детей, она отправляла их войну. А похоронив их, убеждённо восклицала: «Ничего не было бессмысленным, ничего!»¹⁹³. Горечь потерь заглушалась осознанием грядущего торжества. В финале контрапунктом шла песня верного старого слуги Килиана, пророчествующего: «И многие будут срезаны, как солома во время сбора урожая. <...> И кресты будут расти в поле, где когда-то росла рожь <...>»¹⁹⁴.

Та же тема крестьянства, только в ином, чисто комедийном ракурсе, отражена в самой востребованной комедии нацистского театра «Когда петух закукарекает» Августа Хинрихса (за двенадцать лет Рейха её поставили на ста восьмидесяти двух сценах Германии, в 1936 году под тем же названием был снят фильм). «Крестьянские» комедии, не имеющие ничего общего с новой реальностью, появлялись в основном на небольших провинциальных сценах, а в Берлине чаще играли «городские» пьесы¹⁹⁵. Но и те, и другие были комедиями положений, а не характеров.

«Когда петух закукарекает» – сельская, вполне буколическая история. Староста деревни возжелал простую девушку, дочь портного Лену, в то время как она любит ветеринара Петера. Но Лену родители обещали отдать в жёны другому, зажиточному крестьянину Густаву. В свою очередь, сам Густав не хочет этого брака, потому что влюблён в Мари. Между тем, староста пытается затемно пробраться в дом Лены, но тут с первым криком петуха деревня просыпается, и незадачливый любовник вынужден спасаться бегством, потеряв по пути ботинок и повредив спину. Мать Лены, обнаружив факт посягательства на дочь и желая извлечь из этого хоть какую-то выгоду, объявляет, что её двор обкраден. Должен состояться суд. Но в этом глуповато-грубом мире крестьян ценится не честность, а смекалка, не правосудие, а мужская солидарность. Суд несколько не осуждает старосту, на самом деле, обязанного поддерживать порядок в деревне. В ходе

¹⁹³ Э. Вайхерт. Цит. по: *Hadomi L. Dramatic Metaphors of Fascism and Antifascism*. M. Niemeyer, 1996. P. 49.

¹⁹⁴ *Ibid.* P. 48.

¹⁹⁵ Исключением стала постановка комедии в январе 1934 года в Штаатстеатре (режиссёр Ханс Дитрих Кентер).

судебного разбирательства выясняется, что произошла всего лишь забавная путаница, участники истории готовы покрывать мелкие грешки и правонарушения друг друга, а две влюблённые пары счастливо женятся.

В тексте Хинрихса совершенно очевидно подражание комедии Карла Цукмайера «Радостный виноградник», одной из самых популярных пьес Веймарской республики. А «Радостный виноградник»¹⁹⁶, в свою очередь, явно не скрывает собственное происхождение от знаменитой комедии Генриха Клейста «Разбитый кувшин».

Во всех трёх пьесах – романтическая путаница. Если у Клейста влюблённый в Еву судья Адам (аналог старосты деревни у Хинрихса) при бегстве подворачивает ногу, то в «Петухе» он повреждает спину – вполне вероятно, что при хромящем министре пропаганды хромота отрицательного персонажа показалась автору неуместной! У Клейста девушка, её мать и оскорблённый жених обращаются в суд, судья Адам, официальный блюститель закона, рьяно берётся за дело, и только в самом конце вынужден признать: искомый наглец – он сам. В «Разбитом кувшине» история, несмотря на нидерландский колорит, жёстко говорит о состоянии суда в современной автору Германии. В комедии Хинрихса, в отличие от пьес Клейста и Цукмайера, отсутствует какая-либо критика власти.

Детективный сюжет и место действия комедии «Шум на заднем дворе» Максимилиана Бёттчера отчётливо напоминают «Бобровую шубу» Г. Гауптмана, но в комедии Бёттчера, в отличие от автора-классика, преобладает только лёгкая развлекательность. У Гауптмана вор известен заранее, у Бёттчера зрители могут лишь догадываться о преступнике и потому наибольшее удовольствие им доставляют неожиданные сюжетные повороты, а не обрисовка характеров. В «Бобровой шубе» один из главных героев – полицейский фон Верган, призванный искать вора, а на деле сам совершающий неблагоприятные поступки. В «Шуме» же жители дома самостоятельно разбираются в ситуации. Оптимистичная и

¹⁹⁶ Нацисты ещё в эпоху Веймарской республики подвергали «Радостный виноградник» нападкам и даже несколько раз срывали спектакли – их возмущало, что в пьесе уничижительно изображены ветеран войны, студент-националист и советник-консерватор. Пьеса Цукмайера в Рейхе была запрещена, сам писатель эмигрировал в 1933 году.

находчивая главная героиня – военная вдова фрау Бок – напоминает оборотливую фрау Вольф, но в нацистском варианте она противостоит не самодовольной и некомпетентной полицейской власти, как у Гауптмана, а всего лишь вредному консьержу.

Единственным отличием новой развлекательной комедии от старой был обновлённый нацистами немецкий язык, ставший более скудным, но быстро вошедший в разговорную практику немцев. Идеологи Рейха, во весь голос воспевавшие богатство великой немецкой культуры, на деле не поощряли диалекты, стремясь привести их разнообразие к выхолощенному тождеству: один народ, один фюрер, один язык.

В так называемый «период стабилизации» гитлеровский режим добился внешнеполитических успехов, улучшения экономической ситуации, оказал населению огромную поддержку благодаря обширной социальной программе. В то же время шло вытеснение «неарийцев» из всех областей общественной жизни, переход собственности евреев в руки государства, жестокая травля неугодных. Активно возделывалась почва для «окончательного решения еврейского вопроса», хотя до физического уничтожения было ещё далеко.

Театральная индустрия окончательно перешла под монопольную власть министерства пропаганды. Изучение репертуара берлинских театров 1934–1939 годов заставляет обнаружить, что в этот период в драматургии был найден целый комплекс постоянных персонажей-образов, концентрирующих в себе основные идеи Третьего рейха: лидера – мужчины¹⁹⁷, готового жертвовать собой ради народа; солдата – героя, вернувшегося с войны; крестьянина – хранителя традиций и культурных ценностей; женщины – верной спутницы жизни и умелой

¹⁹⁷ Как вспоминала выросшая при нацизме коллекционер Шарлотта фон Мальсдорф, образ лидера внедрялся через массированную пропаганду среди самых разных возрастных и социальных групп. Уже в Гитлерюгенде говорили, что мужчина должен быть «упругим, как кожа, быстрым, как борзая, твёрдым, как крупповская сталь» (*Мальсдорф Ш. Я сам себе жена. М.: Глагол, 2006. С. 31.*)

домохозяйки. Те же темы культивировались и в изобразительном искусстве, и в литературе, и в кинематографе.

Под этим углом зрения не только писались новые пьесы, но и подверглась сложному процессу переоценки классика. Теперь при определении значимости немецкого драматурга в первую очередь рассматривались детали его биографии (происхождение, национальность, связи с представителями других национальностей) и степень идеологического соответствия темы пьесы моменту. Художественные достоинства ставились на второе место, хотя и не всегда исчезали напрочь. После войны многие театральные режиссёры объясняли своё тяготение к классике своеобразной хитростью, позволявшей им нередко сохранять достойный художественный уровень и избегать пропагандистских пьес уж совсем сомнительного качества.

Надо сказать, что вообще в этот период отношения между отделом Рейхсдраматургии и конкретными театрами были довольно запутанными и, к тому же, искусно маскировались. Даже руководители театров чаще всего не могли представить себе те извилистые пути, которые могли бы хоть как-то объяснять логику цензуры. Интенданты театров неминуемо сталкивались с репертуарным дефицитом: вместо запрещённых авторов им навязывали современную драматургию «верного политического направления», а качество таких пьес, как уже неоднократно было сказано, часто оставляло желать лучшего.

Вместе с тем очевидно, что большинство пьес, шедших в Штаатстheater и Дойчес Театре, были включены в репертуар не только по политическим причинам. Как во все времена интенданты должны были находить баланс между серьёзным и развлекательным репертуаром, современной и классической драматургией, занимая в спектаклях и молодёжь, и звёзд. Так или иначе, репертуарная стратегия в 1934-1939 годах оказалась удачной: продажи билетов выросли на 30%, заполняемость залов в среднем достигала 89%-92%¹⁹⁸. Кассы открывались в десять

¹⁹⁸ См. подробнее: *Jammerthal P.* Ein zuchtvolles Theater. S.175.

утра, но очередь почти всегда выстраивалась заранее, особенно на спектакли с популярными артистами.

Впрочем, за этим фасадом благополучия скрывалось множество проблем. Безработными оказались не только представители творческих профессий, но и технический, и административный персонал – у них, неизвестных широкой публике и, следовательно, ненужных режиму в целях его саморекламы, было гораздо меньше шансов получить специальное разрешение на работу. Они жили впроголодь, в постоянном страхе лишиться хоть какого-то заработка. При этом у большинства из них не было возможности эмигрировать.

Правда, труппы были всё же укомплектованы – теми, кто по разным причинам оставался на родине. Многие из них, несмотря на страшные политические обстоятельства, оставались крупными художниками. Именно в эти годы сыграли свои лучшие роли Грюндгенс (Мефистофель и Гамлет), Краусс (Ричард III), Вессели (Жанна д'Арк). Все они пытались оставаться вне политики, хотя чем дальше, тем настойчивее их призывали и практически принуждали к сотрудничеству. Даже такие незначительные проявления, как отказ от съёмок в пропагандистском фильме или игнорирование приглашения на торжественный приём к фюреру, не оставались безнаказанными.

Глава 3. Штаатстеатр и Дойчес Театр в годы Второй мировой войны

3.1. Ужесточение цензуры. Иностранная драматургия

1 сентября 1939 года встревоженные немцы собирались у радиоприемников: фюрер выступал перед депутатами Рейхстага с речью о причинах и целях только что объявленной войны. В привычно длинном и пылком обращении вождя к нации звучали сентенции «мечь за версальское унижение», «право Рейха на восточные территории», «стремление к мирному урегулированию конфликта».

Народ встретил обращение Гитлера без энтузиазма. Первая мировая, начало которой так горячо приветствовалось, принесла крах империи, казавшейся надёжно устроенной, горькое разочарование, голод и болезни, гиперинфляцию и анархию. С приходом к власти нацистов Германия постепенно экономически крепла, и в немцах затеплилась надежда на длительный период мира, надежда, основанная на вере в человечность фюрера, прошедшего в Первую мировую через ужасы газовых атак. На самом деле, с середины 1930-х годов страна активно готовилась к новой войне, а в последние мирные недели газеты ежедневно сообщали о провокациях на польской границе. Теперь, в сентябре 1939 года, повсюду зазвучали энергичные призывы фюрера к созданию «Великогерманского Рейха», империи, которая вберёт в себя все районы с этнически немецким населением и, более того, получит новое «жизненное пространство» на Востоке. Желание мира у простых немцев было так сильно, что даже приподнятый тон сообщений о первых победах – быстром захвате Польши, оккупации Норвегии – не повлиял на общественные настроения.

Осенью 1939 года Геббельс в своём обращении к руководителям театров чётко обозначил официальную позицию: «Каждая отдельная работа в репертуаре немецких театров в настоящий момент как никогда должна способствовать духовному сплочению нации. Эта цель может быть достигнута как серьёзными, так и развлекательными спектаклями, условие всегда одно: постановка обязана быть жизнеутверждающей. Нельзя вставать на позиции пессимизма и

пораженчества»¹⁹⁹. Министр подчёркивал, что война – лучшее, вдохновляющее время для творчества: «Мы любим эту эпоху, потому что сейчас творится история. <...> Её мужской характер кажется нам ценнее и важнее любых временных трудностей. <...> Наше время – время для проверки характеров и талантов»²⁰⁰.

В 1941 году, когда вермахт контролировал огромные территории, суд ужесточил меры наказания за так называемые «пораженческие» настроения. В 1934 году такого рода высказывания наказывались лишь штрафом. А в 1943 году за политическое остроловие было казнено тысяча сто девяносто два человека. В 1944 году обезглавили на гильотине священника, сказавшего, что в домах изображение Христа должно быть помещено между портретами Гитлера и Геринга, так как столб, к которому в час казни был пригвождён Иисус, находился между двумя столбами с преступниками.

Чем дольше длилась война, тем красочнее и аполитичнее становились фильмы и спектакли. 8 февраля 1942 года Геббельс отметил в дневнике: «Развлечения имеют, с точки зрения государственной политики, важное, если не решающее, значение во время войны. Развлекательный фильм сейчас следует воспринимать всерьёз»²⁰¹. В тот год доля комедийных лент достигла 34% от общего кинопроизводства Германии. Похожая ситуация сложилась и в театре.

С присоединением к Великогерманскому Рейху новых территорий расширялось и министерство пропаганды: в отделе театра создали новый департамент – «Театр за рубежом». В Чехословакии, Польше, Нидерландах, Норвегии и Франции открылись немецкоязычные театры. Хотя их репертуар был большей частью развлекательный, иногда здесь играли и немецкую классику, и Шекспира – особенно во Франции, где, как полагали немцы, о великом драматурге не знали почти ничего, а потому французов следовало «просвещать».

¹⁹⁹ Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H.* Theater im «Dritten Reich». S.596.

²⁰⁰ Цит. по: *Ермаков А.М.* Распределение гендерных ролей в Третьем рейхе в пропаганде Йозефа Геббельса // Ярославский педагогический вестник, 2010. №4. С. 70.

²⁰¹ Цит. по: *Hachmeister L., Kloft M.* Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik. München: DVA, 2005. S.54.

Геббельс ратовал за выступления артистов перед солдатами в прифронтовых зонах, однако организация подобных гастролей была сопряжена со множеством финансовых и творческих трудностей. Уже осенью 1939 года на гастроли в оккупированную Польшу отправился Шиллер-театр во главе со своим интендантом, одним из лучших актёров Германии Хайнрихом Георге. 25 и 26 февраля 1941 года этот же ансамбль сыграл в Париже в помещении Комеди Франсез «Коварство и любовь», став первым иностранным ансамблем, выступившим на прославленной сцене. Интендант театра отправил фюреру воодушевленное письмо: «Все мы, свидетели этого уникального события, знаем, что оно было бы невозможно без побед вермахта под вашим гениальным руководством. Мы надеемся служить вам и вашим политическим соратникам нашим оружием – искусством. Ввиду несомненно особого значения Комеди Франсез для французской культурной жизни, выступление немецких гостей на этой сцене было равносильно покорению парижской театральной жизни»²⁰².

Для войсковых частей играли чаще всего комедии. В августе 1942 года труппа Штаатстеатра показывала для служащих люфтваффе «Концерт» Германа Бара, лёгкую комедию из венской жизни. Времени разбираться с сомнительной биографией автора (сотрудничество с Рейнхардтом, например) и с его экспрессионистским прошлым уже не было. Что касается Дойчес Театра, то его поддержка немецких войск ограничивалась всего лишь участием некоторых артистов в радиопрограмме «Концерт по заявкам», где исполнялись песни, наиболее популярные среди солдат.

Несмотря на более масштабные задачи, отдел «Рейхсдраматургия», и до того немногочисленный, с началом войны стал испытывать острый кадровый голод: в 1940 году на фронт добровольцами ушли Зигмунд Графф и Эберхард Вольфганг Мёллер. Самого Шлёссера гауляйтер Вены Бальдур фон Ширах едва не переманил в Австрию. Однако рейхсдраматург остался в министерстве Геббельса, до конца войны трудился практически в одиночку и был настолько перегружен работой, что

²⁰² Цит. по *Engel K. Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater. München: Oldenbourg, 2003. S. 244.*

от переутомления даже пропустил на сцену несколько сомнительных с идеологической точки зрения произведений.

Реалии войны очень скоро стали оказывать влияние на репертуар театров. Многие иностранные драматурги попали под запрет в силу происхождения – французы Мольер и Бомарше, англичанин Моэм. Драматургию стран-противников заменяли пьесами стран-союзниц – венгерских, румынских, болгарских авторов. Это зачастую была второсортная драматургия, и постановка рассматривалась, скорее, как жест вежливости, чем как акт искусства. Антифранцузские настроения в Германии были так сильны, что в 1940 году Геббельс потребовал замены в титрах фильмов и на театральных афишах слова «режиссёр», пришедшего из французского языка, на немецкие «Filmgestalter» (создатель фильма) и «Spielleiter» (штатный режиссёр)²⁰³.

В 1940 году в Италии отмечалось двадцатилетие фашистского движения. В связи с этим в Берлине 9 мая того же года Прусский Штаатстеатр представил пьесу «Кавур», основанную на очень вольном пересказе Муссолини и Форцано биографии Бенсо ди Кавура, лидера Рисорджименто и первого премьер-министра объединённой Италии. Дату премьеры выбрали не случайно – в начале мая в Германию прибыло несколько высокопоставленных итальянских чиновников.

Главную роль в спектакле сыграл Вернер Краусс. Его Кавур был не только волевым, темпераментным государственным деятелем, но и учёным, талантливым писателем, успешным финансистом – словом, человеком, совмещающим в себе столько талантов, что его впору назвать «человеком эпохи Возрождения». Также, как и Германия, новая Италия выбирала из героев прошлого тех, которые были близки современным идеологическим установкам. Безусловно, с Кавуром, ярким лидером, противником парламентской формы правления, ассоциировал себя дуче,

²⁰³ Замещение пришедших из французского слов немецкими аналогами было популярно и в 1920-е годы. В афишах Московского Камерного театра, гастролировавшего в Германии в 1923 году, вместо «Жирофле-Жирофля» значилось «Zwillingschwester», а французское имя в названии пьесы Скриба «Адриенна Лекуверр» было заменено на имя другого персонажа, немецкого происхождения – «Moris von Sachsen».

но также очевидно, что такой типаж был близок и Гитлеру, поскольку органично вписывался в длинный ряд исторических и псевдоисторических «фюреров».

На следующее утро после премьеры началось выступление Рейха на Запад, а в конце месяца итальянский посол в Германии объявил, что его страна буквально в ближайшие дни вступит в войну на стороне Гитлера. Пьеса, будто выполнив свою дипломатическую миссию, довольно скоро сошла с немецких сцен. Впрочем, итальянские авторы и итальянские сюжеты появлялись в афише театров до 1943 года, когда Муссолини возглавил марионеточную республику Сало, и немцы стали явно тяготиться беспомощными итальянскими союзниками²⁰⁴.

Политическая обстановка способствовала росту интереса к испанской культуре: Гитлер поддерживал политику Франко с самого начала гражданской войны. Но, несмотря на дружественные отношения правителей, испанские авторы всё равно не так часто появлялись на нацистской сцене. «Есть причина, делающая эти драмы недоступными для немецкого театра: это национальная испанская концепция чести, связанная с националистическим испанским католицизмом»²⁰⁵, — писал в 1942 году сотрудник ведомства Розенберга Карл Штубер. Хотя отношения Рейха с Церковью (и до того непростые) с началом войны усложнились, нацисты должны были с уважением относиться к верности испанцев католицизму, признавая её неотъемлемой чертой национального характера.

13 января 1940 года в Дойчес Театре состоялась премьера кальдероновской «Дамы-невидимки» в постановке режиссёра Эриха Энгеля. Весело горели свечи, отражаясь в полированных столиках и дивных кувшинах, расставленных на них, — всё танцевало и блестело в мадридском дворце братьев Хуана и Луиса де Толедо (художник — Каспар Неер). Грациозные героини Кальдерона находились в постоянном движении, стремительно перемещаясь по ступеням и коридорам вращающейся сцены. Светящиеся золотисто-коричневые дворцовые фасады, лестничные клетки, площади дворов, залы в стиле барокко сменяли друг друга с

²⁰⁴ Другой политический союз — с Японией — почти не сказался на театральном репертуаре, если не считать нескольких пьес немецких авторов про страну восходящего солнца: «47 ронинов» Курта Лангенбека, «Самурай» Мирко Йелузича и «Девушка Чиё и вишневый цвет» Ханса Тёпеля.

²⁰⁵ К. Штубер. Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S.320.

каждым поворотом круга. Впрочем, сложная архитектура извилистых колонн, изящных лестниц, кариатид и решеток, обозначающая место действия, Мадрид, казалась критикам слишком роскошной сценографией для этой истории.

Дама-невидимка в исполнении Эвы Лиссы имела мужество защищать обиженную соперницу с великолепной и требовательной энергией, с темпераментом и силой. Дон Хуан-Пауль Хартман был превосходен: ничего не подозревающий вначале, он, заметно меняясь, постепенно переходил от ленивого умиротворения к трезвому осознанию происходящего. Бруно Хюбнер в роли деспотичного Дона Луиса совмещал в характере своего героя рыцарскую гордость Дон Кихота и мрачный аскетизм исторического герцога Альбы.

Надо сказать, что язык Кальдерона, обладающий невероятной мелодической гибкостью, «танцами слов», речью, знающей цезуры, но не выдерживающей пауз, очевидно, нелегко поддается переводу на немецкий. Постановщик Энгель использовал перевод Шлегеля, тоже не позволявший ощутить ритм испанской комедии: там, где в спектакле возникала тяжёлая пауза, должен был быть лишь мгновенный перехват дыхания, а там, где пели, речи следовало просто скользить.

Режиссёр будто не мог избавиться от монументальности, повсюду насаждаемой нацистами, на него будто давили законы нового искусства, рассчитанного на тысячелетнее существование.

В театре Рейха инаковость культуры зачастую сводилась к шаблонному изображению местного колорита – казалось, что именно это делало иностранный текст иностранным. Кроме того, чтобы понравиться читателю и зрителю, драматургия должна была изображать реальность «правдиво». Эта карикатурная правдивость определялась идеологией нацистов: англичане – выродившиеся снобы, французы – болезненные нигилисты, американцы – расисты, голландцы – почти немцы и так далее²⁰⁶. Что касается скандинавских языков, то в Третьем рейхе насаждалось убеждение в том, что они лишь диалекты немецкого. Такое

²⁰⁶ См. подробнее: *Sturge K.E. The alien within. Translation into German during the Nazi regime. Submitted for the degree of Doctor of Philosophy University. P.118.*

стремление поглотить, присвоить иностранный текст было психологически связано с целью поработить иностранное государство, занять его территорию.

Из русской литературы в театре и кино до начала войны разрешались к постановке только классики, да и то с оговорками. В Штаатстеатре Юрген Фелинг поставил «Ревизора» Гоголя (1935), в Дойчес Театре Бруно Хюбнер – его же «Женитьбу» (1936); Файт Харлан снял киноверсию «Крейцеровой сонаты» (1937) Л. Толстого, а Герхард Лампрехт перенёс на экран «Игрока» Достоевского (1938; фильм, впрочем, был запрещён к прокату через три дня после премьеры из-за участия в нём впавшей в немилость у фюрера чешской актрисы Лиды Бааровой). В 1940 на экраны вышел «Станционный смотритель» (по Пушкину) режиссёра Густава Учицки с замечательной работой Хайнриха Георге. Фильм получил высокую оценку критики, был удостоен Кубка Муссолини на Венецианском кинофестивале и полюбился зрителям.

Для НСДАП отрицание коммунизма было одной из центральных идеологем. Уже «Mein Kampf» (1925) объявила марксизм попыткой евреев достичь мирового господства. К политической ненависти добавились мечты о якобы необходимом «жизненном пространстве» на Востоке. Внедрение антикоммунистических идей происходило и на бытовом уровне: немецкая почта, например, выпускала марки «Наш фюрер победит большевизм!».

После подписания Пакта между Германией и СССР пропагандистская война остановилась. Выступления казаков и церковных хоров, концерты народной музыки, спектакли должны были в общественном сознании превратить коммунистов из заклятых врагов, заслуживающих скорейшего уничтожения, в добрых друзей. На немецких сценах появилась классическая русская драматургия: в Дойчес Театре Хильперт поставил «Трёх сестёр», в Фольксбюне был сыгран тургеневский «Нахлебник». Современные советские авторы тоже время от времени возникали в репертуаре. Так, на провинциальные сцены вернулся довольно популярный в последние годы Веймарской республики Валентин Катаев. В свою очередь, в СССР в Ленинградском Новом театре (1940) и в Москве в Театре им. Евг. Вахтангова (1941) почти одновременно состоялись постановки пьесы

Гауптмана «Перед заходом солнца», воспринятые как дружеский жест и высоко оценённые посольством Германии.

Дружба, однако, длилась недолго. В разгар войны (23 февраля 1942 года) вышел запрет не только на русских и советских авторов, но и на все пьесы, в которых упоминаются русские.

Что касается отношения нацистской Германии к другим странам, то пропаганда методично подчёркивала, например, британское лицемерие и плутократию: «Говоря о нашей будущей политике в Англии, важно помнить: наша борьба направлена не на разрушение Британской империи, а на уничтожение британской гегемонии на континенте»²⁰⁷. Геббельс вёл антибританскую кампанию против власти и государства, но не подвергал нападкам английский народ. Черчилля он обвинял в симпатии к евреям, подмявшим под себя, с его точки зрения, экономику, прессу, суды и, конечно, искусство: «Английский парламент в действительности не что иное, как еврейская биржа!»²⁰⁸. После провала вторжения Германии в Великобританию в 1940 году, когда Люфтваффе Геринга были решительно остановлены, ракурс пропаганды поменялся. Теперь англичане «как островной народ» стали «чужды, если не сказать враждебны, Европе»²⁰⁹.

Правда, главный поэт Англии, Шекспир, несмотря на происхождение, с немецкой сцены во времена нацизма не исчезал. Хотя с марта 1941 года, когда антибританские настроения достигли своего пика, все режиссёры, задумавшие постановку шекспировской пьесы, должны были получать разрешение отдела рейхсдраматургии. До сентября отдел блокировал все шекспировские заявки, однако потребность в пьесах драматурга была слишком велика, и к Рождеству того же года Бард вернулся в немецкие театры, а в Вене даже прошла «Неделя Шекспира». Запрещены были лишь две пьесы – «Антоний и Клеопатра» и «Троил

²⁰⁷ Й. Геббельс. Цит. по: *Welch D. The Third Reich: Politics and Propaganda. London and New York: Routledge, 2002. S.127.*

²⁰⁸ *Goebbels J. Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43. München: 1944. S.301-302.*

²⁰⁹ *Ibid. S.310.*

и Крессида». Объединяло их в глазах цензуры одно: обе представляли «слабых» правителей, для которых любовь значила больше власти.

Судя по репертуару берлинских театров, Третий рейх в первые годы Второй мировой особенно волновал – и это закономерно – вопрос о том, каким должен быть правитель. И если в «Кавуре», написанном самим Муссолини (неважно, что в соавторстве), правитель выведен как равновеликий дуче, то Шекспир представлял в своих хрониках разные варианты.

В прошлом остался «Ричард III» в Штаатстеатре, довольно смелый спектакль Фелинга 1937 года. Там же летом 1939 года тот же Юрген Фелинг поставил «Ричарда II», пьесу, в которой правитель представлен слабым, даже неврастеничным. На фоне запрета «Антония и Клеопатры» и «Троила и Крессиды» она, однако, была разрешена к постановке. Может быть, потому, что в ней утверждалась мысль: даже слабый, но законный правитель лучше, чем мятежник, посмевавшийся поднять руку на государя. Правда, сам Ричард нацистам не нравился, слишком мало в нём было жестокости, хитрости и грубой силы, качеств, необходимых, по их убеждению, правителю: теперь следовало прославлять лидера, могущего если не убедить, то заставить.

Шекспироведы не однажды отмечали, что ни в одной другой хронике Шекспира нет такого числа лирических строк, посвящённых Британии, гимнов и праздничных песен о красоте и славе Англии, как в этой. Нигде не звучит у Барда столько любви к отчизне, как в горестном плаче изгнанного Болингброка или в страстном монологе Норфолка о том, что, покинув Англию, он никогда больше не услышит родной язык. Английский патриотизм в Германии 1939 года мог восприниматься зрителями, скорее всего, как любовь к родному краю вообще.

Король Англии Ричард II, в реальности посаженный на трон на двенадцатом году жизни, навсегда остался избалованным ребёнком, постоянно требующим внимания, играющим судьбами людей и никого не воспринимающим всерьёз. Трауготт Мюллер в своей сценографии подчёркивал этот инфантилизм декорациями кукольного размера – вход в покои Ричарда охраняли две небольшие

статуэтки львов, а внутри стояла маленькая, в половину стандартных размеров мебель. Решения, меняющие судьбы страны, король принимал здесь, в детской.

Ричарда играл Густаф Грюндгенс. Король в его исполнении – тщеславный комедиант, наслаждающийся вниманием толпы, купающийся в её восторгах; казалось, он, вопреки обязанности быть правителем, мечтал стать артистом. Самовлюблённый самодур, потворствующий всем, кто его хвалил, Ричард Грюндгенса воспринимал трибуну, с которой объявлял свои опрометчивые приказы, как сцену. В начале истории – «денди, в финале – мученик, актёр наполнял короля противоречиями, очарованием и энергичностью: то милостивый, то капризный, то душевный, то ледяной, а в общем – бесхарактерный нарцисс»²¹⁰, – писал критик. Нет никаких оснований не доверять приведённому описанию, но всё же стоит обратить внимание на определение «мученик». За героем спектакля (как это часто бывает – даже неосознанно – у больших артистов), стоял актёр Грюндгенс, вынужденный быть «правителем» своего театра.

В ноябре 1940 года «Ричарда II» поставил в своём театре Хайнц Хильперт. На главную роль он пригласил Рудольфа Форстера – стареющего, но очень известного австрийского киноактёра, друга Макса Рейнхардта. Недавнее возвращение Форстера из Голливуда преподносилось немецкой прессой как «триумф воли» власти, хотя артист не боялся ясно выражать своё настороженное отношение к нацизму. Форстер играл короля прежде всего нерешительным человеком, не умеющим управлять страной, и совершающим – не по злему умыслу, а скорее по глупости – опрометчивые поступки. Кульминацией спектакля стала сцена свержения Ричарда, и смерть его никак нельзя было назвать героической – он не сопротивлялся, лишь плакал.

В спектакле Штаатстеатра 1939 года параллельно звучала, благодаря Грюндгенсу, тема артиста, вынужденного заниматься политикой вместо искусства. И если Фелинга интересовал монарх, его переживания, сомнения, страхи, одним словом, его неоднозначная личность, то Хильперт творил величественную

²¹⁰ *Ruppel K.H. Großes Berliner Theater. S.15.*

трагедию о мире, оказавшемся под властью бездарного правителя. Его волновал не сам Ричард, а последствия его сумасбродных действий.

Каждая из этих трактовок могла быть услышана как подозрительно актуальная история, хотя средневековое государство, изображенное в «Ричарде II», было, разумеется, отнюдь не то, против которого Германия боролась в 1940 году. Но рейхсдраматург, характеризуя спектакль и стремясь подчеркнуть его актуальное звучание, так же, как и другие достоинства, в отчёте министру писал: «Пьеса – своего рода характеристика англосаксонского плутократического правящего класса. Высочайший исполнительский уровень, большой успех у зрителей»²¹¹.

24 апреля 1941 года в Штаатстеатре состоялась премьера «Юлия Цезаря». Юрген Фелинг и Трауготт Мюллер ушли от присущей постановкам этой трагедии чрезмерной декоративности, доходящей до помпезности. Всё было торжественно, но просто: огромное затерянное пространство, почти абстрактное, зажатое с двух сторон домами-кубами. Охристые и грязно-белые, они будто намертво вросли в песок. Военный лагерь – цепочка тёмно-серых палаток под неустанным взглядом луны. На заднике светлело южное голубое небо.

Цезарь (Густаф Грюндгенс), Брут (Бернхард Минетти), Кассий (Вальтер Франк) выглядели в этих монументальных пейзажах одинокими путниками. Их фигуры на короткое время высвечивались прожекторами – следовала реплика или какое-то действие, и они снова скрывались в тени. Фелинг возвышал убийство императора до уровня природной катастрофы, мифического момента, когда у мира перехватывает дыхание: всё темнее и темнее становилось на сцене, пока с последним ударом кинжала не наступала ночь. Несмотря на понимание убийства правителя как катастрофы, в этой трактовке не было попытки представить покушение²¹² на жизнь лидера как нечто противоестественное, не было и защиты власти – только протест против насилия, порождающего насилие, только оцепенение перед убийством.

²¹¹ Р. Шлессер. Цит по: *Wardetzky J. Theaterpolitik im Faschistischen Deutschland. S. 307.*

²¹² В 1944 году во время обыска у Клауса фон Штауффенберга, одного из основных участников Заговора 20 июля, имевшего целью убийство Гитлера, обнаружили томик Шекспира, раскрытый на «Юлии Цезаре».

К удивлению тех немногих, кто осознавал истинный смысл сказанного со сцены, оба спектакля – и Фелинга, и Хильперта – оставались в репертуаре.

В берлинских театрах по-прежнему, как и в предвоенные годы, не было спектаклей, откровенно выражающих антисемитские идеи. Но в 1943 году исполнение роли Шейлока в спектакле «Венецианский купец» венского Бургтеатра актёром Штаатстеатра Вернером Крауссом не могло остаться незамеченным. Спектакль поставил Лотар Мютель, в 1939 году возглавивший этот театр.

Мютель и Краусс принесли на сцену все мыслимые стереотипы о «звероподобных» восточноевропейских евреях: Шейлок был одет в лоснящийся жиром, кое-где покрытый коркой грязи кафтан; ярко-рыжий парик изобличал в нем, как в театре былых веков, откровенного злодея; самоуверенная походка, когтистые пальцы, то бормочущая, то воющая речь. Двух мнений быть не могло – еврей Шейлок являл собой воплощение абсолютного зла. Спектакль был настолько агрессивен, что не пришёлся по вкусу венской публике (публике, кстати сказать, в те годы намного более антисемитской, чем немецкая) и уже в конце сезона был снят с репертуара²¹³.

Краусс полагал, что, не будучи членом НСДАП, он сохраняет независимость своего творчества от политики. Хотя известно, что в 1939 году Краусс отправил фюреру телеграмму, поздравляя с успешным началом войны, участвовал в сборе пожертвований на улучшение обмундирования фронтовиков (Kriegswinterhilfwerk), а, случайно узнав о дневнике некой бельгийки, содержащем компрометирующие нацистов факты, проинформировал об этом Геринга²¹⁴. Грюндгенс, скорее всего, не одобрял такого рода поступки и после премьеры «Венецианского купца» больше не занимал Краусса в новых постановках Штаатстеатра²¹⁵.

²¹³ После войны Лотар Мютель беспрепятственно продолжит работать. 20 декабря 1945 года в Бургтеатре состоится его премьера «Натана Мудрого».

²¹⁴ См. *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years*. P.95.

²¹⁵ Вернеру Крауссу, решившему после войны обосноваться в венском Бургтеатре, во время гастролей в Берлине в 1950 году на улицах будут яростно кричать: «Nazi-Krauss, geh nach Haus!» («Нацист Краусс, отправляйся домой!»). Ему припомнят всё: **и снимки рядом с Гитлером**, и пышные приёмы у Геринга, и «Еврея Зюсса», в котором он сыграл четырех евреев, и то, что

26 февраля 1944 года на сцене Дойчес Театра режиссёр Карл Хайнц Штрукс совместно с Трауготтом Мюллером построили для «Отелло» мрачную Венецию с тёмными кирпичными крепостными стенами, освещенную экономными лампами. Улицы – пыльно-жёлтые, небо – стально-голубое, бликующее чёрным. И все герои – в костюмах тех же приглушенных оттенков, только Дездемона и Отелло в белоснежных одеждах как существа иного мира. Декорации и само настроение спектакля были «гораздо более близки магии Мунка, чем блеску Веронезе»²¹⁶. За год до окончания войны художник и режиссёр не боялись открыто говорить о мраке в той стране, где происходит действие, противопоставляя друг другу не венецианцев и Отелло-мавра, а союз мавра и венецианки, их одинаковые белые одежды – остальному миру. Идея непреложности расовых различий переставала быть главной.

Через три дня после премьеры умер Трауготт Мюллер. На прощании в Штаатстеатре на сцене за гробом поставили часть декораций «Волшебной флейты», оформленной художником в Штаатсопере в 1938 году – чудесного и теперь, казалось, бесконечно далёкого спектакля.

После начала войны единственным британским автором, за исключением, конечно, Шекспира, остался Бернард Шоу²¹⁷. Даже война не разрушила взаимной симпатии между Шоу и нацистами. После проигранной польской кампании драматург резко высказался о политике Невилла Чемберлена. Английское министерство информации вынужденно цензурировало его статьи, чтобы они не стали оружием в руках вражеской пропаганды, как это уже произошло с писателем П.Г. Вудхаузом²¹⁸.

денацификационный суд трижды выносил ему мягкий приговор. Краусс же, довольно равнодушный к политике, будучи при этом большим актёром, не сможет не выходить на сцену, несмотря на накалившуюся вокруг него атмосферу. Спустя четыре года он получит в Австрии кольцо Иффланда – высочайшую для немецкоязычного артиста награду.

²¹⁶ Ф.А. Даргель. Цит. по: *Колязин В.Ф.* Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека»? С. 142.

²¹⁷ Ирландское происхождение позволяло нацистам называть его «нейтральным иностранцем».

²¹⁸ Знаменитого британского писателя П.Г. Вудхауза война застала во Франции. По просьбе ещё державших нейтралитет США немцы выпустили его из лагеря для перемещённых лиц, но предварительно попросили записать пять радиопередач с описанием его приключений. Эти

Однако ошибкой было бы думать, что Шоу одобрял всё происходящее в Германии – его сарказм не пощадил и гитлеровский режим. Драматург неоднократно осуждал юдофобию нацистов как «продукт фальшивой этнологии»²¹⁹. Шоу оставался в дружеских отношениях с лишённым немецкого гражданства Альбертом Эйнштейном, а после путешествия по Южной Африке опубликовал статью, призывающую белых жителей вступать в брак с аборигенами для увеличения рождаемости. В Германии делали вид, что ничего не знали об этом тексте. Несмотря на шокирующую информацию, которую драматург получал из первых уст от своих изгнанных из Германии еврейских друзей, он до последнего упорно верил, что в конце концов нацизм изживет все «перекося», и не замечал, что антисемитизм гитлеровской Германии перерастает в целенаправленную политику геноцида.

Положение Шоу в Германии, впрочем, оставалось неизменным до 15 марта 1941 года, когда была издана директива, требующая специального разрешения министерства пропаганды на новые постановки его пьес. Все гонорары драматурга с этого дня стали вноситься на специальный счёт в немецком банке с условием, что он сможет забрать всю сумму после окончания войны. Забегая вперёд, скажем, что ему так и не удастся этого сделать.

В 1941 году для открытия новой сцены Штаатстеатра – Лустшпильхауса (Lustspielhaus) – был выбран «Пигмалион». «Какая ещё нация сможет открыть новый государственный театр в разгар этой войны?» – задавалась риторическим вопросом газета «Berliner Morgenpost». И продолжала: «То, что это дом комедии, вовсе не значит, что мы жаждем смеха любой ценой. Это значит, что, несмотря на всю серьёзность борьбы, мы можем смеяться, потому что готовы к битве и уверены в победе»²²⁰.

остроумные, нарочито беззаботные и совершенно аполитичные рассказы вызвали невероятный скандал, обвинения в коллаборационизме и запрет на въезд в родную Великобританию.

²¹⁹ Б. Шоу. Цит. по: *Смото G. R.* «Saint Joan before the Cannibals»: George Bernard Shaw in the Third Reich. P. 439.

²²⁰ Без подписи. Berliner Morgenpost, 25 November 1941. S. 4.

Режиссёр Вольфганг Либенайнер, в то время исполнявший обязанности начальника производства крупнейшего немецкого киноконцерна «UFA»²²¹ и потому почти не появлявшийся в театре, только что закончил съёмки пропагандистского фильма об эвтаназии «Я обвиняю». В картине просвечивало желание государства взять на себя тотальную власть над жизнью и смертью своих граждан. Высоко оценённый министерством пропаганды фильм получил награду на Венецианском кинофестивале 1941 года.

В «Пигмалионе» на роль Хиггинса Либенайнер пригласил чрезвычайно популярного киноартиста Хайнца Рюмана. С ролью Элизы всё было не так определённно – её репетировали Мария Бард и двадцатидвухлетняя Лола Мютель. Опытная сорокалетняя Бард уже играла эту роль во времена Веймарской республики. Её любила публика, но актриса всё чаще стала отказываться от очередного спектакля из-за нервного срыва, связанного с беспокойством за мужа, Ханнеса Штельцера, отправленного на Восточный фронт. Вскоре Мютель осталась единственной исполнительницей.

Либенайнер добавил в текст несколько строк. Когда в финале Хиггинс полуиронически говорит Элизе, что теперь она, «его шедевр», сделанная им «герцогиня», может претендовать на роль жены иностранного посла или иного высокопоставленного лица, девушка отвечала: «Позвольте мне сказать вам кое-что: я вообще не выйду замуж». Принимая во внимание многолетнее раздражение Шоу неверным толкованием театрами финала пьесы (надежда на любовный союз Элизы и Хиггинса в дальнейшем), такой ход можно было бы счесть просто удачным. Но на фоне ревностного отношения нацистов к идеалам семьи и брака эта феминистская нота звучала по-настоящему смело. Другое нововведение касалось акцента: традиционно в немецком театре Элизу играли с австрийским акцентом, Либенайнер же предложил говор берлинского рабочего района Веддинг, традиционно «красного» района! Высмеивать особенности произношения

²²¹ И это несмотря на то, что он совсем недавно вступил в расово неприемлемый для режима брак с популярной актрисой хорватского происхождения Хильдой Краль (настоящая фамилия – Колачны).

австрийцев, с таким энтузиазмом встретивших присоединение к Рейху, было недопустимо.

Даже после публикации статьи «Два взгляда на Россию и войну: моя ошибка» (1942), где Шоу признался, что зря поддерживал Гитлера, и назвал вторжение Германии в СССР глупостью, его пьесы не были полностью запрещены. Ведь обычный зритель-немец, не имея доступа к иностранной прессе, всё равно ничего не знал об изменениях в мировоззрении драматурга. К тому же, министерство пропаганды приказало германским СМИ избегать полемики вокруг личности писателя, не привлекать к нему лишнего внимания. И, может быть, сделало это потому, что поняло его лучше всех: Шоу уже давно демонстрировал неспособность осознать социальную реальность и не имел никакого влияния на политические предпочтения своих читателей.

В 1943 году Юрген Фелинг поставил «Святую Иоанну» Шоу с Кэте Гольд в главной роли (премьера – 21 апреля). В спектакле тонкая, бледная, маленькая белокурая девушка, похожая на непослушного мальчика, была настолько бесстрашна (или немного безумна?..), что даже не носила доспехов. Фанатичная воительница с горящими глазами, она руководила войском, а потом тихая, но непокорная стояла перед палачом. Эта Иоанна никогда не сдавалась.

В постановке было кое-что от экспрессионистской эстетики, свойственной Фелингу в 1920-е годы: экзальтированная, исступлённая декламация, резкий контраст света и тени, и, вместе с тем, преобладание статичности. Режиссёр оставлял героиню один на один с обществом: легковерным, испорченным, завистливым и трусливым. Её Иоанна была одинока. Её предавали те, ради кого она не раз жертвовала собой. Народ, ещё вчера восхвалявший её мужественность, сегодня был готов бросить хворост в костёр под её ногами. Фелинг издевался над безрассудной оголтелой послушностью масс.

Министр Геббельс, однако, увидел в спектакле лишь то, что хотел увидеть: образ гордой, сильной и храброй юной девушки, занимающейся «мужским делом». Жанна д'Арк должна была вдохновлять немецких женщин: в их сознание постепенно внедрялась идея необходимости так или иначе работать на войну.

В феврале 1944 года Шоу предсказывал, что нацистский режим скоро падёт, а Гитлер уйдёт на пенсию, поселившись в «Royal Palace Hotel», или займёт должность в каком-нибудь министерстве другого государства. Судить фюрера и его последователей как военных преступников было бы, по его мнению, «полной чушью»: кто эти безупречные люди, которые смогут выступить в качестве судей?²²² Ни крах гитлеровского Рейха, ни фотографии, запечатлевшие ужасы концентрационных лагерей, не разубедили драматурга. Он до самой смерти верил, что имя фюрера будет торжественно увековечено как имя «немецкого национального героя»²²³, а в сентябре 1945 года с поразительным легкомыслием назвал Холокост «преувеличением, вызванным неэффективным руководством» и «рутинным следствием войны»²²⁴.

3.2. Немецкая классика

На сценах театров Рейха всё настойчивее звучал мотив величия национальной драматургии. Кроме многочисленных постановок Гёте, Шиллера, Клейста, на афишах появились полузабытые авторы XIX века: Фридрих Гёльдерлин, Карл Лауфс, Вильгельм Якоби, Густав Фрейтаг.

3 ноября 1939 года, спустя пять лет после спектакля по этой пьесе на сцене Кляйнес Хауса Штаатстеатра состоялась премьера «Минны фон Барнхельм» Лессинга. Режиссёром стал всё тот же Грюндгенс. Трактовка комедии, не однажды игранной на немецкой сцене, на сей раз очевидно отличалась от тех, что были приняты в последние годы. Это была не «мобилизационная комедия», восхваляющая добродетели немецких солдат. Грюндгенс-режиссёр как будто сопротивлялся пропаганде агрессивной экспансионистской политики Гитлера. На первый план в спектакле вышла любовная интрига, заглушив все прусские политические темы, от которых зритель уже устал. Телльхейм влюблялся в

²²² Цит. по: *Geduld H.M.* Bernard Shaw and Adolf Hitler. P. 17.

²²³ Ibid. P. 18.

²²⁴ Б. Шоу. Цит. по: *Cuomo G R.* Saint Joan before the Cannibals: George Bernard Shaw in the Third Reich. P. 454.

быстрый ум и очарование Минны, Минна – в его благородство. Марианн Хоппе в роли Минны критики дипломатично назвали «преемницей Зоннеман». Однако о преемственности не могло быть и речи: Минна-Зоннеман была зрелой женщиной, скромной, воспитанной, Минна-Хоппе – молодой, жизнерадостной и смешливой.

В длинной (почти столетней) жизни Марианн Хоппе двенадцать лет Третьего рейха – не такой уж большой эпизод, однако именно в эту эпоху, переехав по приглашению Грюндгенса из провинции в Берлин, она стала настоящей звездой – много снималась, свела знакомства с властью имущими. В ней не было той особенной мягкости, почти детской наивности, которая так очаровывала в Пауле Вессели, но и порочности не было тоже. Выросшая в баварской деревне, в семье состоятельных землевладельцев, она умела играть крестьянок так, что городским жителям они казались убедительными. Молодая умная женщина с низковатым голосом, прямым, открытым взглядом ясных голубых глаз и волнами светлых волос, она любила играть сильных, несговорчивых героинь – немножко эмансипе, немножко своевольных капризниц. Напротив, роли девушек покладистых, тихих удавались ей не слишком. И вне сцены Хоппе держалась независимо, но не обособленно, с властью лишней раз не заигрывала²²⁵, о двух встречах с фюрером оставила на редкость трезвые воспоминания.

В браке с Грюндгенсом, конечно, был расчёт с обеих сторон. Частная жизнь интенданта не совпадала, не могла совпасть с жизнью официальной: вынужденный жениться, он выбрал на роль жены находящуюся в столь же затруднительном положении бисексуальную Марианн Хоппе. Но на сцене они оказались чуткими партнёрами, понимающими друг друга с полуслова. Для Хоппе это не было влечением к Грюндгенсу-мужчине, хотя под чарами его таланта и обаяния она, безусловно, находилась: «Второго такого человека в целом свете не сыскать! Он умён, он красив, он гениальный актёр, и всё это в сочетании с почти детской наивной жизнерадостностью и почти абсурдной вспыльчивостью»²²⁶. В их

²²⁵ В её деле, хранившемся в палате культуры, была отметка «бывшая подруга еврея» – речь шла о социологе Карле Людвиге Дрейфусе, которому, судя по косвенным свидетельствам, Хоппе в 1935 году помогла покинуть Германию.

²²⁶ Цит. по: *Stern* C. Auf den Wassern des Lebens: Gustaf Gründgens und Marianne Hoppe. S. 168.

семейной жизни всё складывалось совсем не просто, но, так или иначе, после развода в 1946 году они ещё много раз выйдут на сцену вместе.

20 сентября 1940 года в Прусском Штаатстеатре Карл Хайнц Штрукс поставил «Турандот» Шиллера. На сцене был выстроен китайский дворик: дома с высокими красными окнами и крутым изгибом крыш, изящные деревянные ворота, ряд длинных шестов с отрубленными головами неудачливых женихов, уходящий в глубину сцены (сценограф – Трауготт Мюллер). Музыка Марка Лотара грохотала и вздрагивала, то драматически замирая, то пугающе разбегаясь. В этой мрачной атмосфере тройным крещендо горя звучали жалобы принца Калафа, визиря Барака и Измаила. Неестественно весело звучали шутки, а «интеллектуальное фехтование» молодых влюблённых выглядело в огромном пространстве почти кукольной игрой. Режиссёр явно не хотел делать ни сказку, ни комедию дель арте; он стремился к азиатскому ритуалу, к трагическому зрелищу. Марианн Хоппе, игравшая Турандот, выглядела как символ холодной, окаменевшей красоты, но, тронутая дыханием любви, постепенно оттаивала. Молодой Калаф (Ульрих Хаупт) воспринимал задание принцессы не просто как необходимое условие для брака, выдвинутое экстравагантной возлюбленной, а как испытание стойкости, силы духа. Он не боялся гибели, не страшился и совершить насилие, был готов к борьбе не на жизнь, а на смерть. Как актуален был этот образ для немецких солдат 1940 года, для тех молодых людей, в чьи сердца Гитлерюгенд вложил желание отвоёвывать для Германии новое жизненное пространство!

В 1941 году, почти через десять лет после премьеры «Фауста» в Штаатстеатре, Грюндгенс вернулся к этой трагедии Гёте, оставив за собой роль Мефистофеля, а также выступив режиссёром. Ещё за год до премьеры журналист Вольфганг Бойрлен в одной из своих статей сравнил историю Фауста с экспансией Третьего Рейха: «Сегодня немецкому народу следует помнить, что воинственность Фауста родилась из горестной скорби. Как он старается изменить себя, так и нынешняя Германия устремляется к новым высотам, достигнув которых она докажет: можно

переиграть даже судьбу»²²⁷. Эти слова довольно странно звучали на фоне того, что происходило в тогдашней Германии: зимой по всей стране был организован сбор тёплой одежды для русского фронта, чуть позже ввели карточную систему на продукты питания, одежду и мыло, а постоянные бомбардировки (уже 23 августа 1940 года Берлин был атакован военно-воздушными силами Великобритании) окончательно потеснили оптимизм. Реплику Фауста «Опять война! Уму плохая в ней отрада» зал встретил аплодисментами.

На этот раз сцена была избавлена от чрезмерной «фаустианской» пышности (художник – Рохус Глизе). Фауста играл популярный артист Пауль Хартман, симпатизировавший нацистам и через год ставший главой Рейхспалаты театра. Гордое неповиновение его Фауста Богу было мрачным, протест против миропорядка – страстным. Он презирал дьявола, как аристократ презирает чернь, но, становясь всё более вспыльчивым и беспокойным, постепенно с ним сближался. Кэте Гольд играла Гретхен – скромную, робкую, тихую, но всегда готовую встать на защиту возлюбленного.

Как и десять лет назад, Мефисто Грюндгенса был скорее игривым чудаком, чем коварным и угрожающим дьяволом. Он почти в шутку сражался с ангелами – в спектакле их «играл» туман, мягко укутывавший Мефисто. И оттого, что Мефистофель не выглядел злодеем, не стремился запугать, его обыденная, какая-то рутинная преступность становилась страшной.

В 1945 году Томас Манн, будучи уже американским гражданином и выступая перед студентами с речью под названием «Германия и немцы», скажет об особой актуальности в эти времена «Фауста»: «Одинокий мыслитель и естествоиспытатель, келейный богослов и философ, который, желая насладиться всем миром и овладеть им, прозакладывает душу чёрту, – разве сейчас неподходящий момент взглянуть на Германию именно в этом аспекте, – сейчас, когда чёрт буквально уносит её душу?»²²⁸.

²²⁷ *Beurlen W.* Faust in dieser Zeit // Die Rampe. Blätter des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg. Spielzeit. 1939/40. № 12. S. 134.

²²⁸ *Манн Т.* Германия и немцы // Собр.соч.: В 10 т. Т.10. М.: Художественная литература, 1961. С.308.

Рождённый в 1932 году, Мефистофель будет сопровождать Грюндгенса долгие годы, почти до самой смерти²²⁹. Он выходил на сцену в этой роли 30 января 1933 года, когда бесконечные колонны мужчин с горящими факелами в руках триумфально двигались через Бранденбургские ворота к Рейхсканцелярии, чтобы поприветствовать только что провозглашённого канцлера. Он играл его 27 февраля того же года, когда полыхал Рейхстаг. Он был им, когда немцы заняли Мценск, стремительно приближаясь к Москве.

Реальность будет меняться, будут приходить, уходить и возвращаться партнёры, а грациозный и обольстительный плут с ломаными линиями бровей, подведёнными глазами, узким красным ртом, зияющим пятном на выбеленном лице продолжит втягивать Фауста в свою игру. С годами ирония помрачнеет, лёгкость отяжелеет, но колкий, насмешливый взгляд будет, по-прежнему тревожа, скользить по сцене и по лицам восхищённой публики.

В середине 1941 года фюрер в разговоре с Геббельсом потребовал запретить исполнение доселе горячо любимого им «Вильгельма Телля», изъять пьесу из библиотек и вычеркнуть из школьной программы. Министр отреагировал немедленно, отправив во все театры строго конфиденциальный циркуляр: «Я прошу всех директоров как можно скорее направить мне следующую информацию: 1). есть ли в вашем текущем репертуаре «Вильгельм Телль» Фридриха Шиллера и 2). планируется ли постановка этой пьесы»²³⁰. Несмотря на секретный характер документа, слухи о «нежелательности» пьесы быстро распространялись, предположения о причине столь радикального табу множились. Нетрудно допустить, что фюрера вывело из себя неудавшееся покушение на него молодого швейцарца Мориса Баво, казнённого 18 мая 1941 года, за 15 дней до тотального запрета пьесы. А, может быть, Гитлера раздражал нейтралитет «немецкой» Швейцарии, которая в это время с размахом отмечала 650-летие своего

²²⁹ С последней версией своего Мефистофеля в Гамбургском Шаушпильхаусе Грюндгенс гастролитвал в 1959 году в СССР.

²³⁰ *Ruppelt G. Die Gleich- und Ausschaltung Schillers // Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung. Stuttgart: Metzler, 1979. S.40.*

существования – и «Вильгельм Телль», конечно, был в культурной программе торжеств.

19 сентября 1941 года Хильперт поставил в Дойчес Театре «Разбойников» с блестящим молодым актёрским составом. Заметим, что двумя годами раньше Хильперт стал интендантом Театра в Йозефштадте, тем самым унаследовав от Рейнхардта ещё один театр. Инициатором этого приглашения был актёр Ханс Тимиг, шурин Рейнхардта. Он искренне испугался, что театр окончательно отдадут в руки исполняющему обязанности директора Роберту Дирр-Вальбергу, яркому нацисту, который, едва вступив в должность, 24 марта 1938 года в интервью газете «*Neue Freie Presse*» заявил: «Я возьму на себя управление сценой Йозефштадта как солдат Национал-социалистической партии <...> Театр будет работать на строго арийской основе»²³¹.

Позднее Хильперт скажет: «Я был чрезвычайно благодарен актёрам за это приглашение. Мне было очень важно, что я попал туда по их желанию, а не был назначен нацистами»²³². Руководство двумя театрами давало возможность фактически объединить театры, как это и было в эпоху Рейнхардта. Интендант мог свободно приглашать артистов из Вены в Берлин и наоборот, что помогло ему составить конкуренцию со звёздной труппой Грюндгенса.

В «Разбойниках» Дойчес Театра дебютант берлинской сцены Герхард Гайслер, играя Карла Моора, этого благородного грабителя, создавал классический романтический образ человека скорее меланхоличного, чем пылкого, в его монологах прорывалась страстная тоска. Франц Вальтера Рихтера оказывался эпилептиком со множеством патологических проявлений – его руки бесконтрольно дергались, глаза нервно бегали, его взгляд будто обыскивал своих собеседников. Болезненный, деградирующий, он был сладострастен, циничен, наслаждался своей злобой.

Хваля удачный выбор актёров, рецензенты отмечали недостаток динамичности в спектакле, чрезмерную мечтательность некоторых героев, не соответствующую

²³¹ Цит. по: *Neue Freie Presse* № 26410, 20. März 1938, S. 12.

²³² Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk. S. 134.*

характеру пьесы. Экспрессивность Шиллера сглаживалась – даже Швейцер, совершающий самоубийство, в спектакле Хильперта лишь прикладывал пистолет ко лбу – и занавес закрывался. Во времена бушующего насилия режиссёру не хотелось лишний раз показывать смерть, но заставить зрителей задуматься о том, что побуждает людей совершать насилие, он считал важным.

Спустя три года, в июне 1944-го, «Разбойники» появятся на сцене Штаатстеатра. Взяться за эту пьесу Шиллера Грюндгенса побудит не какая-либо режиссёрская концепция, а простой расчёт: количество ролей почти совпадает с количеством актёров-мужчин в труппе. Эта работа на какое-то время обеспечит им «бронь».

Вырубленные, выкорчеванные, изуродованные деревья – такой образ леса, служившего убежищем для разбойников, придумает в спектакле 1944 года сценограф Вилли Шмидт. Замок Мооров, состоящий из нескольких серых столбов с поперечными балками, напомнит ряд огромных виселиц. Костюмы пепельного цвета почти ничем не будут отличаться друг от друга, мародёрствующая братия станет похожа на компанию простых немецких солдат, молодых, отчаянных и лишённых будущего. Ощущение безнадёжности повиснет на сцене и в зале.

За два дня до первого представления бомба разрушит значительную часть складов и мастерских, где хранятся декорации и костюмы. Несмотря на стойкий запах дыма, премьеру решено будет не откладывать. Спектакль войдет в историю как последний, сыгранный на этой сцене – после войны её решат превратить в концертную площадку²³³.

Популярность Клейста во время войны только росла. В 1941 году на его могиле в Кляйнер-Ванзее заменили гранитную плиту. Прежде на ней были начертаны слова писателя Теодора Фонтане: «Он жил, пел и страдал в грустное, трудное время, он искал здесь смерть и обрел бессмертие». Нацистам эта фраза показалась

²³³ Театр после войны был так сильно разрушен, что власти серьёзно рассматривали вариант его сноса. Однако здание, почти тридцать лет простоявшее в руинах, в 1976 году всё же начали восстанавливать. При этом всё было сильно изменено и внутри, и снаружи и теперь должно было использоваться не как театр, а как концертный зал. Открытие Концертного зала Берлина (Konzerthaus Berlin) состоялось 1 октября 1984 года.

слишком унылой. Отныне на надгробии стояло простое и героическое: «Теперь, бессмертье, ты в моих руках».

На сцене Дойчес Театра в 1942-1943 годах появилась целая серия клейстовских спектаклей, выпущенных разными режиссёрами и сценографами, но объединённых общим настроением. «Тихо, но великолепно»²³⁴, – писала «Völkischer Beobachter» о спектакле Бруно Хюбнера «Кетхен из Хайльбронна» (премьера: 7 февраля 1942 года). Эти слова можно было бы применить почти ко всем постановкам.

Для «Кетхен» сценограф Эрнст Шютте построил массивное основание рыцарского замка из грубых, неотёсанных камней, в тронном зале в центре внимания располагалась фреска с изображением рыцарей в кольчугах и шлемах. Факелы, установленные на заднем фоне, бросали приглушенный свет на всю сцену. Не было никакого псевдо-средневекового великолепия, никакой сладкой сказки, которую, бывало, видели в сложной клейстовской пьесе нацисты. Режиссёр и художник стремились передать живую человеческую историю о простой девушке, неожиданно для себя самой полюбившей благородного рыцаря. Кетхен играла совсем молодая Эльфриде Кузмани. Одетая в традиционный дирндль, она со своими светлыми косичками выглядела по-детски беззащитно и уязвимо.

23 марта 1943 года состоялась премьера спектакля Хайнца Хильперта «Принц Гомбургский». У Клейста принц поначалу – мечтательный юноша, лунатик, ставящий воображение выше реальности, рассеянно слушающий на военном совете диспозицию предстоящей битвы, поскольку мысли его заняты прекрасной принцессой. Не зная предложенного плана сражения, он в бою действует на свой страх и риск, и его конница побеждает врага. Но, несмотря на победу, принца за нарушение приказа приговаривают к смертной казни. И он, сначала оскорблённый приговором, постепенно начинает осознавать свою неправоту, превращаясь к финалу в настоящего воина, воспринимающего собственную смерть как необходимое условие для процветания родины.

²³⁴ Цит. по: *Brockerhoff H. Ideologische Instrumentalisierung von Theater am Beispiel Kleist. Düsseldorf: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (PhD), 2014. S.102.*

«Принц Гомбургский» – пьеса противоречивая. В ней, с одной стороны, – утверждение порядка в немецкой армии, обязанность полного подчинения приказам начальства, а, с другой – авторское сомнение в справедливости казни за победу, добытую не по правилам. В нацистской Германии все сомнения снимались: воин, ослушавшийся приказа, был для властей однозначно неприемлем.

В спектакле принц Гомбургский был выше тех, кто отдавал приказ, он был истинным лидером (эта роль стала последней для Пауля Отто), пророком. Такая трактовка вполне укладывалась в государственную идеологию. Режиссёра больше волновало не всеобщее движение истории, не конфликт интуиции и догмы, и даже не масштабность событий, а вопрос личного выбора одного, конкретного человека, его ответственность, переживания, сомнения.

Сценограф Каспар Неер использовал в спектакле лишь три цвета – чёрный, белый и серый. Снаружи замок выглядел просто: каменная кладка, широкоступенчатая лестница. Но с поворотом круга взору зрителей открывался роскошный интерьер зала, с высокими узкими окнами, стенами, расписанными картинами батальных сцен. Свет исходил от свечей, расставленных на сцене, и от мягкого луча прожектора-луны. Мрачный образ спектакля передавал настроение военных лет – той ли, давно минувшей битвы, или этой, современной, реальной.

В поставленном Хильпертом «Амфитрионе» (премьера 10 марта 1943 года) сценограф Вилли Шмидт, иронизируя над стремлением нацистов присвоить Клейста, сочетал греческие и немецкие элементы. Юпитер (Эвальд Бальзер) носил золотую броню, украшенную лентами в стиле барокко, и своим внешним обликом мало отличался от Фридриха Вильгельма I; костюмы фиванских генералов напоминали форму офицеров конца XVII века, на Амфитрионе (Герхард Гайслер), одетом как буржуа начала XIX века, была широкополая шляпа в стиле рококо с цветными перьями. Пузатый лысеющий Сосия (Вальтер Рихтер) – в брюках, рубашке и жилете из простой ткани, в грубых туфлях – напоминал плавтовского персонажа. Над входом в виллу, между двумя колоннами в античном стиле, висел прусский герб.

Гизела фон Колланде играла Алкмену, земную целомудренную жену и пленительную возлюбленную бога, легко переходя от гордости к смирению, от стыда к страсти. Темпераментный Бальзер играл Юпитера порядочным, благородным, страстно влюблённым. В нём человеческое боролось с божественным, но до метафизических высот этот мотив не добирался. Не развивался и мотив авторитарной власти, всемогущества и вседозволенности верховного правителя. Прессу и восхищала, и настораживала сдержанность постановок Дойчес Театра. Карл Руппель назвал «Амфитриона» «игривой арабеской»²³⁵, праздником, лишённым политической окраски. Такая политическая «беззубость» беспокоила нацистских чиновников. Розенберг требовал снять спектакль с репертуара, ссылаясь на то, что во время войны немислимы пьесы, где офицеры представлены не в лучшем свете, да к тому же не порицается прелюбодеяние! Но Геббельс пьесу не тронул, посчитав, что она – всего лишь древний миф, игра фантазии, не претендующая на какие-то параллели с современностью. К тому же, он понимал: из-за цензурных ограничений хорошая классическая комедия на сцене Третьего рейха постепенно становилась редкостью.

В 1943 году широко отмечалось столетие со дня смерти поэта и драматурга Фридриха Гёльдерлина, известного практически только интеллектуалам. Широкому кругу читателей его судьба преподносилась как героическая, схожая с судьбой Клейста. И тот, и другой не могли, не умели принять этот мир. Если Клейст в молодости покончил с собой, то Гёльдерлин примерно в том же возрасте стал страдать психическим расстройством и прожил в таком состоянии большую часть жизни. Теперь пьеса Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла», написанная полтора столетия назад, отлично вписывалась в военную пропаганду: обращение к античным сюжетам, как известно, высоко ценилось нацистами. Герой читался как «вечный немец», готовый пожертвовать всем – даже жизнью – ради блага народного сообщества.

²³⁵ *Ruppel K.H. Großes Berliner Theater. S.128.*

3.3. Современная драматургия

3.3.1. Драматургия, основанная на истории и мифе

Заметим, что военные и предвоенные годы – время активного интереса художников к мифу – как к античному, так и к библейскому. Причины этого обращения сформулировал, работая над своим романом «Иосиф и его братья», Томас Манн. Миф надо было, по мнению немецкого писателя, противопоставить мифологической ориентации нацизма – и он стал «вневременной схемой, издревле заданной формулой», проверкой «осознающей себя жизни»²³⁶.

Герхарт Гауптман, одновременно классик и современник, за два года до смерти закончил тетралогию, написанную по мотивам древнегреческого мифа о роде Атридов – об аргосском царе Агамемноне, его жене Клитемнестре и троих их детях, Ифигении, Электре и Оресте.

Те события, которые должны бы были завершать долгую мифологическую историю рода, привлекли драматурга, как ни странно, прежде остальных: в 1940 году была закончена трагедия «Ифигения в Дельфах». Всё, что им в мифе хронологически предшествовало – и жертвоприношение Ифигении, и последовательное убийство Агамемнона и Клитемнестры – отразилось в пьесах, написанных позже («Ифигения в Авлиде» была создана в 1943 году, «Смерть Агамемнона» и «Электра» – в 1944 году).

В Дельфах, после длинного ряда убийств, собираются все уцелевшие члены мифологической семьи: Орест, Электра и Ифигения, спасённая, как известно, Артемидой от смерти на жертвенном алтаре и затем долгие годы служившая жрицей в Тавриде. Мирная встреча в древнем городе Аполлона оставшихся в живых героев, на первый взгляд, сулила надежду – пьеса открывалась волшебным рассветом, предвещающим победу света над тьмой. Но к финалу становилось ясно, что Ифигения жить не может – оказавшись в Дельфах, она у Гауптмана кончает с

²³⁶ Манн Т. «Иосиф и его братья»: Доклад. // Манн Т. Собр.соч. В 10 т. М., 1961. Т. 9, С. 175.

собой. История, начавшись жертвоприношением и кровью, заканчивается тоже кровопролитием, закольцовывается.

Эту безысходность, подчинённость року почувствовал в «Ифигении в Дельфах» Юрген Фелинг, поставивший пьесу в Штаатстеатре в 1941 году. На премьере, приуроченной к 15 ноября, дню рождения Гауптмана, автор ещё до начала спектакля удостоился бурных оваций.

Художник Рохус Глизе создал на сцене мрачный, полуподземный мир: вместо храма солнечного бога Аполлона – гигантская одинокая колонна, на заднике – грозные красные тучи над скалами, тревожный закат. Не случайно в пьесе вместо Артемиды действует хтоническая Геката – богиня лунная, ночная. Фелинг отказывал героям в спасении: весь спектакль пронизывало настроение отчаяния и дисгармонии. Люди выглядели существами, лишёнными воли, инструментами в руках богов. Волшебный рассвет оказывался иллюзией.

Электру играла Мариа Коппенхёфер. Багровые лохмотья одежды и изодранные сандалии дочери Агамемнона говорили о мучительных и долгих странствованиях; речи пылали гневом и болью. Электра продолжала бороться. Для актрисы было важно, что, получив ложное сообщение о смерти брата, её героиня не боится обвинить богов и решается на убийство жрицы Гекаты, Ифигении.

Хермина Кёрнер в роли Ифигении казалась мертвенно бледной, глаза её фанатически блестели, чёрный хитон ещё больше это подчёркивал. Исполненная отчаяния Ифигения с самого начала ощущала себя принадлежащей миру мёртвых. Придя в Дельфы, она разрывала все связи с людьми, отказывалась от своего человеческого «я», чтобы полностью посвятить себя служению божеству.

Понимание Фелингом самоубийства Ифигении далеко от нацистских представлений о жертве ради семьи, рода, родины, всего человечества. Она, приносившая в жертву путников, ступивших на землю Тавриды, давно вышла за границы человеческого, стала «сверхчеловеком». Но теперь Ифигения ощущает вину, несовместимую с жизнью в мире людей. Если автор, может быть, и надеялся, что происходящее в Германии когда-то закончится раскаянием и примирением, то режиссёр в это не верил: самоубийством Ифигении он будто пророчествовал

гибель фюрера и всех его адептов, возомнивших себя богами, имеющими право вершить судьбы миллионов.

В 1942 году в Германии отмечался 80-летний юбилей Гауптмана. Было торжественно объявлено о начале издания 17-томного собрания сочинений писателя. Юбилейные торжества прошли не только в Германии, но и в Италии, и на оккупированных территориях. Правда, во Франции постановки «Возчика Геншеля» и «Ифигении в Дельфах» закончились провалом – неудивительно, что пьесы немецкого драматурга, благополучно живущего в гитлеровской Германии, не вызвали восторга у граждан оккупированной страны. Розенберг, прозорливо угадывавший некоторые колебания Гауптмана²³⁷ в отношении режима, написал Геббельсу гневное письмо, настаивая на сокращении количества планируемых постановок пьес юбиляра в Рейхе и за рубежом. Министр в ответном письме заметил, что совсем игнорировать драматурга нельзя из-за его всеевропейской известности, но пошёл навстречу, разрешив всего три спектакля в программе «Венских дней Гауптмана». Вальтер Томас, глава венской Палаты культуры, негодовал из-за отмены уже назначенных торжественных мероприятий и особенно из-за того, что вместо них министерство предлагало чествовать родившегося в том же году, что и Гауптман, бездарного верноподданного поэта и литературоведа, узколобого антисемита Адольфа Бартельса.

В Дойчес Театре Хильперт готовил несколько гауптмановских постановок, но его ограничили одной – «Бедным Генрихом» (преьера: 2 сентября 1942 года). В основе сюжета – средневековая поэма: лишь омыв руки в крови возлюбленной, готовой на добровольную жертву, рыцарь Генрих сможет исцелиться от проказы. Но Генрих тоже готов пожертвовать собой: ценя жизнь девушки дороже своей, он в последний момент отказывается от такого средства излечения – и

²³⁷ В 1942 году Розенберг писал: «Несмотря на признание художественных достоинств и творческой силы Гауптмана, идеологически, с национал-социалистической точки зрения, большинство его пьес должно быть подвергнуто критике». Цит. по: *Klee E. Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer, war, was vor und nach 1945. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2007. S. 232.*

выздоровливает. Готовность отдать жизнь за другого очень высоко ценилась нацистами.

В сохранившейся программке стоят слова интенданта: «Гауптман продолжает миссию Гомера и Гёте. Мы преклоняемся перед ним. Мы превратимся в пыль, а его имя будет сиять вечно!»²³⁸ – предположение о грядущем «превращении в пыль» в 1942 году звучало не слишком оптимистично.

Именем Гауптмана нацисты манипулировали неоднократно. В марте 1945 года появились слухи, что драматург, находившийся в то время в Дрездене, погиб во время ужасной бомбардировки города союзниками. Эта «новость» активно использовалась в пропаганде: американцы и англичане уничтожили не только сокровищницу мировой культуры, но и виновны в смерти одного из лучших современных писателей! Но вскоре писатель «нашёлся» и даже по просьбе властей написал статью, которая почти сразу прозвучала по радио. Начиналась она словами: «Тот, кто разучился плакать, научится этому вновь, взирая на картину гибели Дрездена...». Писатель сокрушенно обращался к тем, кто практически уничтожил древний город. В его пафосе не было ничего «политического» – только искренняя боль человека, увидевшего катастрофу вблизи. Но, с другой стороны, очевидно, что бомбардировка Дрездена была для него личной трагедией (исходя из биографических обстоятельств), несвязанной с общеевропейской катастрофой.

Третий рейх Гауптман переживёт, скончавшись в июне 1946 года в своём доме в родной Нижней Силезии, ставшей, впрочем, к этому времени уже частью Польши.

Что касается драматургии, посвященной современным событиям, следует заметить, что сюжеты про Первую мировую войну постепенно сходили со сцен и экранов, уступив место патриотической демонстрации мощи нового вермахта. Эпизоды героической, но неудачной войны остались в прошлом, настало время воспевать победы. В психологической драме «Вечная цепь» Эдгара Кана действие происходило на Западном фронте в 1939/40 годах, у Хериберта Менцеля в драме

²³⁸ Х. Хильперт. Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk. S. 120.*

«Письмо» – во время французской кампании 1940 года, участником которой был он сам. Пока вермахт успешно завоевывал Европу, центральной темой была бесполезность сопротивления немецким войскам. То же происходило и в кино: в 1941 году Густав Учицки снял пропагандистский фильм «Возвращение на родину», доказывающий, что вторжение Германии в Польшу было вызвано благородным стремлением как-то облегчить жизнь немецкоязычного меньшинства в этом государстве.

Исторические сюжеты в военные годы приобрели дополнительное измерение – великое, полное побед прошлое сулило счастливое завершение нового общеевропейского конфликта. 26 января 1944 года в Дойчес Театре только что написанную пьесу Вернера Дойбеля «Последняя крепость» поставил Хайнц Хильперт. Развёрнутая история защиты немецкой крепости Кольберг от войск Наполеона в 1806/07²³⁹ годах содержала в себе очевидные аллюзии. В ней прусский фельдмаршал, реформатор армии, герой битвы при Ватерлоо граф Август фон Гнейзенау выступал за всенародную борьбу с общим врагом – «жалкими французами».

В реальности успешная оборона Кольберга ни к чему не привела, поскольку по условиям Тильзитского мира город всё равно был обязан открыть ворота победоносной наполеоновской армии. В пьесе этот факт, конечно, замалчивался. Для театра важнее была не историческая достоверность, а пример героического служения родине, служения до последней капли крови. И если в дальнейшем история обесценила этот подвиг, то виноваты были, с точки зрения нацистов, не защитники Кольберга, а весь остальной мир. Мир, против несправедливости

²³⁹ Изначально в театре планировали ставить старую, но хорошо написанную пьесу «Кольберг» Пауля Хейзе. Однако автор, почётный гражданин Кольберга, оказался евреем. В начале 1945 года, когда уже становилось ясно, что война проиграна, в кинопрокат вышел самый дорогой за всю эпоху Рейха цветной костюмированный фильм «Кольберг». Геббельс разрешил задействовать в съёмках настоящих военных: 187 000 солдат пехоты (в их числе власовцы) и 4000 моряков. В фильме снялись звёзды немецкого кино: Генрих Георге, Хорст Каспар, Кристина Зёдербаум, Пауль Вегенер, Отто Вернике, Пауль Бильдт. Несмотря на колоссальные затраты, лента так и не стала популярной – её попросту негде было показывать, большая часть кинотеатров уже была разрушена бомбардировками союзников.

которого и призывал восстать драматург, чьей главной мыслью было утверждение: когда у нации фронт и тыл едины, она победит любого противника.

Название пьесы – «Последняя крепость» – символично: последняя крепость – это сама Германия, то, что есть у каждого немца даже тогда, когда разбилось его счастье, любовь, дружба, когда погибла семья, когда больше нет надежды... это святой центр, «ядро» жизни. Такая мысль должна была утешать немцев в начале 1944 года, когда нацистская партия готовилась к пятидесятилетнему юбилею фюрера, правительство было вынуждено ввести систему нормирования питания, а вражеская авиация уничтожала германские города.

Не следует, однако, полагать, что все художественные произведения, затрагивающие военную тему, были откровенно пропагандистскими. В 1944 году в Вене вышел альбом «Война и искусство», собранный искусствоведем Вильгельмом Вестенкером. На рисунках, картинах, литографиях, фотографиях только немецкие солдаты: моряки, лётчики, пехотинцы. Они идут в атаку, занимают города, летят на самолётах, их хоронят, им возводят памятники. Ни на одной из сотни страниц альбома не изображён враг. Даже в сцене боя – только окопы, колючая проволока, взрывы, и ни одного чужого солдата, чужого танка или самолёта. Немцы оккупируют пустые деревни. Они будто не сражаются – и давно – с другими народами, а воюют против чего-то неосязаемого, невидимого. Или, может быть, против самих себя?

3.3.2. Комедии и мелодрамы

В годы Второй мировой войны основную часть репертуара составляли современные комедии и мелодрамы, и количество их постоянно увеличивалось.

9 апреля 1940 года в Дойчес Театре Хайнц Хильперт поставил мелодраму современного венгерского драматурга Иоганна Вашари «Я женился на ангеле». Её главный герой, успешный предприниматель Томас Кирш, разочаровался в женщинах и заявил, что согласен жениться только на ангеле. Невероятно, но его желание исполнилось! Необычный брак доставлял множество трудностей:

невинное существо, говоря правду в лицо и искренне удивляясь светским условностям, плохо вписывалось в современное общество. К тому же пронизательный ангел сразу заметил, что супруг горделив и тщеславен. Подушенная коварными «подругами», жена была готова изменить мужу с его деловым партнёром, но Томас вовремя её остановил. Эта ситуация сблизила супругов и укрепила их брак.

В начале войны, когда солдаты уходили на фронт, необходимо было провозглашать со сцены нерушимые семейные ценности. Этой теме были посвящены и другие мелодрамы и комедии: «Как мне вести брачные дела?» Акселя фон Амбессера (премьера 22 декабря 1940 года, Дойчес Театр), «Я нуждаюсь в тебе» Ханса Швайкарта (премьера 7 января 1944 года, Дойчес Театр).

5 октября 1940 года на сцене Штаатстеатра с большим успехом сыграли премьеру комедии Ханса Хёмберга «Вишни для Рима» (режиссёр Вольфганг Либенайнер). Римский генерал Лукулл (Густаф Грюндгенс), тот самый, исторический, что возглавлял армию в победоносной войне против короля Митридата в Малой Азии, был представлен не столько полководцем, сколько гурманом и романтиком, влюблённым в молодую Фотису (Лола Мютель). Но в дальних странах его задерживали разные обстоятельства. Страдающей от разлуки Фотисе он через своего адъютанта посылает в Рим усыпанную бутонами вишнёвую ветку как знак верности и любви. Но адъютант сам влюбляется в девушку и женится на ней...

Сценограф спектакля Вилли Шмидт для второго, «персидского», акта выстроил на сцене копию хорошо известных берлинцам ворот Иштар, знаменитых ворот древнего Вавилона (хранятся и сейчас в Пергамском музее). Сделана она была из глазурованного, блестящего кирпича, жёлтого, ярко голубого, с чудесными древними рельефами. Вместо львов и быков художник изобразил на воротах жрецов, похожих, правда, больше на египтян, чем на вавилонян. На заднике были написан холмистый ландшафт и цветущие вишнёвые деревья.

Обычно дипломатичный и с уважением относящийся к своим коллегам вне зависимости от совпадения взглядов на театральное искусство, Густаф Грюндгенс,

обладавший при этом немалым актёрским тщеславием, увидев декорации, резко отчитал режиссёра и художника: «Что вы делаете! Никто больше не посмотрит на меня! Все будут разглядывать эту красоту! Невозможно поставить актёра на сцене рядом с... этим! <...> Когда поднимется занавес, зазвучат аплодисменты – не мне! Оформлению сцены! Люди будут просто смотреть вокруг, на статуи и узоры, как в музее. А, кроме того, свет будет отражаться от глазури, и я буду им ослеплён. Это настоящее покушение!»²⁴⁰. Грюндгенс приказал рабочим сцены закрасить ворота в серый цвет, но перед самой премьерой режиссёр и сценограф на свой страх и риск вернули им первоначальный вид. Сколько бы интендант ни гневался, времени переделывать декорации уже не оставалось.

Вопреки опасениям – в данном случае не столь интенданта, сколько звезды в его лице – спектакль имел большой успех. Пресса хвалила не только сценографию, но и, как обычно, актёрские работы. К тому же, романтическая обстановка и отвлечённый от реальности сюжет помогали зрителям-солдатам, вернувшимся домой в короткий отпуск, отдохнуть от грязи и смрада войны.

23 марта 1941 года на сцене Каммершпиле Дойчес Театра состоялась премьера комедии Роберта Нойнера «Вечный ребёнок». В пьесе двое победителей конкурса рекламы, владелец концерна Тоблер и молодой безработный кандидат наук Хагедорн, получают приз – отдых в фешенебельном отеле. Экстравагантный богач хочет понять, как живут бедняки и притворяется малоимущим. Пока он, переодетый в лохмотья, мёрзнет в каморке под крышей, добрый и безработный бедняк, которого по ошибке считают миллионером, смущенно принимает знаки внимания. Мистификация разрастается, но всё завершается благополучно.

Как уже говорилось, в комедии нацистской Германии «лекала» классики очевидны. Обмен социальными ролями, соответственно – костюмами, помещение двух героев в диаметрально противоположные обстоятельства, – словом, модель «Принца и нищего». Впрочем, такая сюжетная схема возникла много раньше

²⁴⁰ Цит. по: *Mielke W.* Die Theaterkonzeption des Regisseurs und Bühnebildners Willi Schmidt. Berlin: Freie Universität Berlin, FB Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Theaterwissenschaft, 2008. S.142.

романа Марка Твена – она есть и в одной из новелл «Тысячи и одной ночи», и у Шекспира в прологе к «Укрощению строптивой». Германский вариант подобного сюжета – «Шлюк и Яу» Гауптмана. Однако между комедией немецкого классика и «Вечным ребёнком» Нойнера при очевидных сюжетных совпадениях есть значимые смысловые различия.

У Гауптмана через комедийную путаницу не лучшей его пьесы проглядывает философский смысл: всё перепутано – жизнь есть сон, сон есть жизнь. Попав в новую для себя ситуацию, человек может, подобно добродушному, вечно пьяному бродяге Яу, временно, шутки ради, оказавшемуся владельцем замка, преобразиться: сначала в грубого наглеца, а затем и вовсе в жестокого тирана. В комедии Нойнера безработного Хадегорна (параллель Яу) богатство не развратило: он с достоинством прошёл через все искушения. Так же, как и миллионер Тоблер – в любых обстоятельствах вечный ребёнок, счастливый человек, для которого переодевание в бедняка лишь безобидное развлечение и источник новых ощущений. Героев пьесы, живущих в нацистской Германии, никакие – даже самые жёсткие – обстоятельства не могут испортить, они остаются верны себе, своей честности и благородству. Всё благополучно, беззаботно, весело, да к тому же, комедия Нойнера полна юмора, порой принимающего форму едкого сарказма, но чаще – добродушной иронии.

Впрочем, комедийная мистификация в пьесе дополнена другой мистификацией, связанной с проблемой её авторства. Беспрецедентный случай: точно такой же сюжет, как в описанной выше пьесе (за вычетом некоторых персонажей и второстепенных деталей) предстаёт перед читателем романа «Трое в снегу», изданного в Швейцарии в 1934 году. Но если автором комедии числится, как уже сказано, некий Роберт Нойнер, то роман принадлежит перу Эриха Кёстнера²⁴¹. История этого плагиата (или автоплагиата?) и сегодня остаётся загадочной.

²⁴¹ В начале 1930-х годов Кёстнер стал одной из самых видных фигур берлинской интеллигенции. Он писал чрезвычайно много, издавая сборники сатирических стихов, детские книжки, работая корреспондентом в нескольких газетах и журналах. В 1933 году его произведения сжигали по всей стране. В Палату писателей его, пацифиста, сочувствовавшего социал-демократам, не

Дело в том, что имя Роберта Нойнера в Палате культуры было зарегистрировано как псевдоним невзрачного аполитичного писателя Вернера Бура, которым тот пользовался в начале своего творческого пути. Бур был детским товарищем Эриха Кёстнера. Самого Кёстнера в 1933 году объявили политически неблагонадежным и запретили издавать. В нескольких письмах к матери, которые, конечно, читало и гестапо (вряд ли Кёстнер питал на сей счёт наивные иллюзии), автор романа рассказывал про свои встречи и разговоры с Робертом. Встречался ли он на самом деле с Буrom – неизвестно.

Завещание Нойнера, найденное через много лет в бумагах Кёстнера, гарантировало писателю все авторские отчисления от пьесы. Была ли это услуга старого товарища Бура, или Роберт Нойнер был выдуманной Кёстнером фигурой? Может быть, бесправный Кёстнер «переодевался» в успешного драматурга Нойнера, и пьеса помогла ему, лишённому возможности зарабатывать писательским трудом, выжить. Сложно поверить, что писателю-изгою удалось одурачить своего гонителя, доктора Геббельса, но так или иначе в 1941 году «Вечного ребёнка» поставили даже в Дойчес Театре, театре, чьим покровителем называл себя министр пропаганды.

Но если комедии в большинстве своём сохраняли аполитичный характер, то мелодрамы, как ни странно, всё чаще стали касаться вопросов политических и расовых. В Каммершпиле Дойчес Театра 1 сентября 1942 года Эрнст Каршов представил пьесу Хельмута Вайса и Фритца фон Вёдке «Софиенлунд». Действие разворачивалось в семье успешного писателя Эриха Экберга. В его поместье Софиенлунд скандал: отец раскрывает близнецам Кнуту и Габриэлю волнующую тайну: они – не его дети; их настоящие родители, итальянцы, умерли, и Экберги взяли младенцев к себе. Братья реагируют на новость по-разному: Габриэль горячо благодарит приёмных мать и отца за любовь и заботу, а Кнут бунтует, называя их

приняли. Однако уже после смерти писателя обнаружилось, что Кёстнер работал над несколькими киносценариями, используя различные псевдонимы. В какой степени это было известно нацистскому руководству киностудий, остаётся неясным.

«мошенниками». И всё-таки конфликт разрешается счастливо, ведь теперь Кнут может жениться на любимой девушке, которую раньше считал сестрой.

Пьеса могла показаться политически шаткой, поскольку, по убеждению нацистов, дети, даже потерявшие родителей, должны воспитываться в родной стране и говорить на родном языке. Но автор умело ушел от любых возможных обвинений, сделав (на всякий случай!) приёмных родителей не немцами, а норвежцами, то есть представителями достойного, хотя ещё и недостаточно подкованного в расовых вопросах народа.

21 января 1943 года, пока немецкие солдаты погибали в Сталинграде²⁴², в Кляйнес Хаус Прусского Штаатстеатра состоялась премьера комедии «Храбрый господин С.» Ханса Хёмберга. Действие пьесы происходило в Древней Греции, главные персонажи были реальными историческими лицами: философ Сократ, обозначенный в пьесе буквой «С.», полководец Алкивиад, скульптор Мирон. По сюжету, предложенному Хёмбергом, Сократ проигрывал философский диспут Алкивиаду – тот получал лавровый венок победителя, да к тому же похищал Аспасию, возлюбленную соперника (впрочем, девушка, покорённая умом и настойчивостью Сократа, вскоре к нему возвращалась).

Исторический Сократ, как известно, негативно относился к афинской демократии, и это не могло не нравиться нацистам. Шлёссер дал разрешение на постановку. Однако на премьере издевательские слова философа о стяжательстве и некомпетентности древнегреческих властей показались зрителям из числа членов Партии оскорбительными намёками на действующий режим.

Кроме того, была в пьесе и вторая сюжетная линия, тоже весьма сомнительная в глазах нацистов, связанная с другом Сократа, Мироном. К нему навевалась некая, выдуманная, конечно, драматургом, «государственная комиссия по скульптуре», нашедшая студию слишком маленькой и намеревавшаяся требовать для обескураженного Мирона помещение «соответствующих государственных размеров». Эта сцена вызывала в зале громкий смех, так как очевидно рифмовалась

²⁴² После поражения 2 февраля все театры и кинотеатры закрылись на три дня.

с творческим почерком одного из самых известных скульпторов Рейха Йозефа Торака. В своё время по приказу фюрера для Торака была построена огромная студия высотой в 16 метров, в которой создавались гигантских размеров статуи для украшения государственных зданий. На Парижской всемирной выставке 1937 года у входа в огромный немецкий павильон стояли brutальные бронзовые творения Торака – «Семья» и «Товарищество». Фотографии его новых гигантских скульптур постоянно мелькали в газетах.

После премьеры рейхсдраматург, сбитый с толку смехом в зале одних и очевидным недовольством других, признавался министру пропаганды: «Замечания о долге, послушании, эгоизме, тщеславии, потребности в справедливости, успехе и, что не менее важно, любви – в чтении не показались мне опасными... Но со сцены это прозвучало несколько иначе <...>. У аудитории действительно может сложиться впечатление небольшой пародии на творчество господина Торака»²⁴³. В свою очередь, Хёмберг писал рейхсдраматургу: «Я не мог и предположить, что соединение исторической ситуации с современным языком может ввести зрителя в заблуждение об особой актуальности этого вечного сюжета»²⁴⁴. Притворялся ли автор наивным литератором, бесконечно далёким от реальности, или в самом деле вовсе не думал писать сатирическую комедию?..

Летом 1943 года нацистская пропаганда всё ещё настаивала на неизбежности военной победы. В комедии Вальтера Эриха Шэфера «Путешествие в Париж», поставленной в Штаатстеатре молодым режиссёром Ульрихом Эрфуртом, речь шла о провинциальном театре прошлого века, находящемся под угрозой закрытия из-за того, что главная звезда завершает карьеру. Дирекция просила певца на прощание исполнить партию Хосе в только что написанной опере «Кармен». Но так как для театра купить ноты было слишком накладно, капельдинера и драматурга послали в Париж, чтобы послушать и «списать» оперу. По пути во Францию «командированные» свернули на мюнхенский Октоберфест, где в компании весёлых девушек пропили все деньги. Так и не попав в театр, они сами сочинили

²⁴³ Р. Шлёссер. Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S.592.

²⁴⁴ Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»*. S. 593.

оперу, выдав её за творение Бизе. Директор, через какое-то время отправившийся в Париж по делам, среди прочего смог увидеть настоящую «Кармен». После раскрытия обмана он был готов снять спектакль в своем театре. Но шумный успех у публики убедил его, что фальшивая версия даже лучше оригинала. Символическая победа немецкой культуры над французской!

3.4. Военное положение и закрытие театров 1 сентября 1944 года

Весной 1943 года, после Сталинградской битвы, Геббельс безапелляционно утверждал, что даже во время тотальной войны театры, кинотеатры и музеи останутся полностью работоспособными.

Спектакли были одним из немногих доступных развлечений. Танцы, карнавалы, спортивные мероприятия, развлекательные вечера в клубах и кафе были запрещены, а стоимость билета в театр была сопоставима со стоимостью билета в кино (1-2 рейхсмарки). Военные ведомства щедро раздавали билеты солдатам: в 1941 году около 23% мест были отданы военнослужащим, что даже спровоцировало дефицит билетов в свободной продаже. В общей сложности в государственных театрах с 1939 по 1944 годы было показано 13 052 спектакля, число зрителей выросло с 30 миллионов в 1938 году до 40 миллионов в 1940 году. В тот год архитектор Пауль Баумгартен, не покидавший в годы нацизма Берлина, в статье «Немецкий театр – оружие духа», опубликованной в «Ежегоднике немецких театров», писал: «Немецкие театры, которые война застала врасплох, перед открытием нового сезона не только не закрылись, но стали трудиться с удвоенным рвением <...> И всё-таки работа театров была бы бесполезна, если бы не было у нас среди публики настоящих театралов. У театрала нет никаких оснований отказываться от посещения спектаклей»²⁴⁵. Хильперт вспоминал, как однажды, ранним зимним утром, когда было ещё темно, он, выглянув из окна своего рабочего

²⁴⁵ П. Баумгартен. Цит. по: *Körner L. (Hrsg.) Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1940. Berlin: Günther & Sohn, 1939. S.6.*

кабинета, увидел толпу людей, ожидающих открытия касс. Многие были с табуретами, одеялами и провизией на случай бомбардировки.

Осенью 1943 года начало всех спектаклей перенесли на 16:30, чтобы зрители имели возможность добраться до своих домов до начала регулярных вечерних бомбёжек. В театрах установили ночные дежурства. В Дойчес Театре под сценой организовали бомбоубежище. К отощавшим из-за экономии бумаги программкам прикрепляли листовки с правилами поведения во время авианалётов. Зимой 1944 года начало спектаклей перенесут и вовсе на полдень. Репетиции всё чаще будут проводить прямо в бомбоубежищах, а спектакли, прерываемые сиреной, предвещающей налёты вражеской авиации, будут продолжаться после отбоя.

В 1943 году серьёзно повредили один филиал Штаатстеатра, Кляйнес Хаус, и его спектакли перенесли в другой – Лустшпильхаус, построенный специально для исполнения комедий и мелодрам. Основному зданию Штаатстеатра повезло больше, авиаудар пришёлся на его Зал славы, но, поскольку в это время проходили репетиции на сцене, никто не пострадал. В ноябре 1943 года был разрушен зрительный зал и основная сцена Дойчес Оперы, их с трудом восстановили, но 30 января 1944 года здание снова разбомбили, и труппе пришлось скитаться по чужим сценам.

В театрах, где разрушения, причинённые авианалётами, были небольшими, немедленно устраивался ремонт и уже через несколько дней работа продолжалась. Однако материальные возможности театров скудели, хотя они и получали необходимые государственные субсидии. Костюмы всё чаще перешивались, а для изготовления новых декораций разламывали и перекрашивали старые. С 1943 года нормальной практикой театральных коллективов стал обмен костюмами, реквизитом, а иногда и актёрами.

Сохранилось безрадостно-трезвое письмо, написанное весной 1944 года уже упоминавшимся сценографом Штаатстеатра Вилли Шмидтом к своему интенданту: «Очень непросто жить среди обломков и продолжать с ответственностью и достоинством работать для сцены. Нет ничего идиотского и кокетливого в моём признании: я глубоко убеждён в том, что моя работа в той

форме, в которой мне всё ещё приходится её выполнять, сомнительна. Если бы я составил для Вас точный перечень того, что должен был взять на себя во время последней постановки, чтобы удовлетворить высокие требования настоящего искусства, то, боюсь, Вы бы мне не поверили <...> Я готов к любому радикальному решению, и, если Вы скажете, что в будущем придётся делать декорации из мешковины, а костюмы из газет, и что моя профессия потеряет значение, я буду первым, кто согласится с этим. Моя работа может снова обрести смысл только в совершенно новых условиях. И до них ещё нужно дожить»²⁴⁶.

В 1944 году на крышу Дойчес Театра упало несколько зажигательных бомб, и актёр Бруно Хюбнер, рискуя жизнью, потушил их. Но ещё большую храбрость он проявил, когда, получив уведомление о присуждении Креста за военные заслуги, решительно отказался от награды. Обеспокоенному этим фактом Хильперту он объяснил, что спасал театр как актёр, как человек, защищающий свой дом, а не как гражданин, проявляющий чудеса отваги на внутреннем фронте государства, в смысл существования которого давно не верит. Коллеги потратили несколько часов, чтобы уговорить артиста всё-таки принять Крест. В противном случае его ожидали бы нешуточные неприятности.

Конфликты между художниками и властью начали обостряться с первых военных месяцев. Уже в 1939 году Геббельс вряд ли мог бы повторить фразу, с глубоким удовлетворением произнесённую им двумя годами раньше: «Национал-социализм полностью завоевал немецких художников»²⁴⁷. Многие, уверовавшие тогда в то, что в гитлеровской Германии возможно чистое искусство, искусство для искусства, только во время войны наконец осознали, как горько они заблуждались.

Конфликт рейхсдраматурга и Хильперта, начавшийся ещё в эпоху Веймарской республики, когда Шлёссер был журналистом националистической газеты «Deutsches Schrifttum», обострился в 1936 году из-за нежелания интенданта Дойчес Театра работать с современной драматургией. Шлёссер в сердцах писал министру: «Этот Дойчес Театр – либеральная авгиева конюшня, которую мы однажды

²⁴⁶ Цит. по: *Mielke W.* Die Theaterkonzeption des Regisseurs und Bühnebildners Willi Schmidt. S.104.

²⁴⁷ Цит. по: *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. С. 99.

радикально вычистим»²⁴⁸. Но Геббельс будто не хотел этого замечать. Когда в 1938 году рассматривался вопрос о назначении Хильперта интендантом Театра в Йозефштадте, министр записал в дневнике: «Возражения против него со всех сторон. Но я смогу с этим справиться!»²⁴⁹.

В 1942 году рейхсдраматург снова обращался к Геббельсу: «Хильперт не отрицает, что постановки, осуществлённые в последние несколько месяцев, были неудачны, связывая этот факт со своей болезнью. Потому прошу Вас поддержать четырехнедельный отпуск интенданта, имея в виду, что вернётся он лишь штатным режиссёром. Тем временем следует обдумать замену. Положение осложняется, поскольку, с одной стороны, нужно найти личность, гармонично сочетающуюся с режиссёром Хильпертом, а с другой стороны, имеющую, по крайней мере, твёрдый взгляд и личную волю»²⁵⁰.

Хильперт остался во главе театра, но Геббельс пригласил интенданта на разговор. В беседе режиссёр справедливо указывал на низкий уровень современной драматургии: «...посредственность текста становится ещё очевиднее при его постановке»²⁵¹. Правда, в конце концов, собеседники пришли к взаимопониманию. Но очень скоро споры Хильперта со Шлёссером возобновились. Весной 1943 года рейхсдраматург отказался принимать репертуар Дойчес Театра следующего сезона. На этот раз Геббельс с ним согласился, найдя программу постановок классики бедной, а современные пьесы никчёмными с точки зрения актуальной культурной политики: «Заметно возвращение к началу века. Такая программа бесполезна для нашей борьбы, она подходит только для пробуждения депрессии и умалчивания настоящих сегодняшних проблем <...> Как будто мосты сентиментальности, которые Хильперт, похоже, возводит преднамеренно, приведут нас в новый мир!»²⁵²

²⁴⁸ Цит. по: *Thomas W. Bis der Vorhang fiel. Nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945.* Dortmund: Karl Schwalvenberg Verlag, 1947. S. 382.

²⁴⁹ Й. Геббельс. Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk.* S. 134.

²⁵⁰ Р. Шлёссер. Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk.* S. 334.

²⁵¹ Х. Хильперт. Цит. по: *Ibid.* S.345.

²⁵² Й. Геббельс. Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk.* S.346.

Появились проблемы и с труппой Дойчес Театра. В 1940-1943 годах здесь действовала ячейка сопротивления. Ситуация была опасной, но её предпочитали игнорировать, хотя ещё в 1940 году Геббельс записал в дневнике, что хочет добраться до центра этой коммунистической группы. Добрался он, однако, только до актёра Штаатстеатра Вольфганга Кюне, который, узнав о смерти своего друга, журналиста Лотара Эрдмана в концлагере Заксенхаузен, посмел в компании коллег с ненавистью отозваться о нацистах. Его арестовали по анонимному доносу и четыре месяца продержали в тюрьме Моабит.

Во время войны в немецких театрах началась новая волна самоубийств. В 1941 году покончила с собой вся семья актёра берлинского Фольксбюне Иоахима Готтшалька. Его жене, еврейке, и их восьмилетнему сыну предстояла депортация в концлагерь Терезиенштадт. Готтшальку было отказано в просьбе отправиться вместе с ними. В его предсмертной записке стояли слова Клейста, сочтённого нацистами «своим»: «Правда такова, что некому помочь мне на этой земле».

Геббельс запретил публикацию некролога в газетах и присутствие сотрудников театров на похоронах. Он надеялся, что сочувствующий нацистам интендант Фольксбюне Ойген Клёпфер, в чьём ансамбле Готтшальк был единственным артистом со специальным разрешением на работу, не допустит присутствия своих сотрудников на похоронах. Однако назавтра после погребения на столе министра лежали фотографии, сделанные гестапо на кладбище: несколько коллег актёра (Бригитта Хорни, Густав Кнут, Ханс Браузеветтер, Вернер Хинц, Вольфганг Либенайнер и Рут Хеллберг) принесли на могилу цветы.

В конце 1943 года произошла целая серия самоубийств в Дойчес Театре: сначала покончили с собой актёр Пауль Отто и его жена Шарлотта, затем в гримёрке повесился Курт Вайсе, потом отравился газом Оскар Шеттигер. От ранений, полученных на фронте и при обороне Берлина, скончались артисты Дойчес Театра и Штаатстеатра: Кристиан Кайсслер и его отец Фридрих Кайсслер, Ханнес Штелцер, Карл Хаубенрайссер и Ханс Браузеветтер.

В мае 1944 года в отдел Рейхсдраматургии поступил донос о беседе Хильперта с известным хирургом, профессором Фердинандом Зауэрбрухом, в которой они с

сочувствием говорили о судьбе евреев, зависимости театров от министерства пропаганды и несовершенствах в работе государственных структур. Последствия были относительно мягкими: Хильперту запретили выезжать к своей возлюбленной в Швейцарию²⁵³, куда он беспрепятственно ездил с разрешения Геббельса, и оставили – единственным среди интендантов берлинских театров – без Креста за заслуги.

1 августа 1944 года отмечалось десятилетие руководства Хильпертом Дойчес Театра. Геббельс написал интенданту открытое письмо, вежливо, но требовательно напоминающее о долге перед государством: «Вы в течение десяти лет руководите берлинским Дойчес Театром, сценой, особая миссия которой в театральной жизни столицы Рейха связана с очищением от культурно и политически неоднозначного художественного прошлого. Поэтому перед Вами, как интендантом и режиссёром, стоят несомненно сложные и ответственные задачи по обогащению культурного облика Берлина серией ценных постановок»²⁵⁴.

С началом войны обострились отношения с министром пропаганды и интенданта Штаатстеатра. Грюндгенс всё сильнее и твёрже проводил разделительную черту между сценой и жизнью, то есть тем, что происходит за стенами театра. К тому же, в 1940 году он решительно отклонил предложение сыграть главную роль в фильме «Еврей Зюсс», между тем как сыграть в таком первосортном пропагандистском кино почиталось долгом и честью для любого порядочного немца-артиста. С момента отказа Грюндгенса от этой роли режиссёры будут считать его неудобным Геббельсу и опасаться звать в свои кинопроекты. Правда, в 1941 году актёр всё же снялся в другом пропагандистском фильме «Дядюшка Крюгер» режиссёра Ханса Штайнхоффа. Потом он пытался уговорить продюсера ленты, важного нацистского функционера Эвальда фон Демандовски,

²⁵³ В Швейцарии жила возлюбленная и будущая жена Хильперта, Аннелиза Хойзер, еврейка по происхождению. Семье Аннелизы удалось эмигрировать в Англию ещё в 1934 году, она же оставалась в Берлине до 1942 года. Одно время Хильперту даже удавалось прятать Аннелизу в Дойчес Театре, выдавая за арийского вида ассистентку постановочной части. Переезд девушки в Швейцарию стал возможен благодаря ходатайствам актрис театра Гизелы фон Колланде и Маргрит Энсингер.

²⁵⁴ *Drewniak B.* Das Theater im NS-Staat. S. 147.

не указывать его имя в рекламных материалах, ссылаясь на то, что стал участвовать в съёмках только под давлением Геббельса: «Это нельзя назвать художественной работой, это скорее естественное следствие занимаемой мной высокой должности...»²⁵⁵.

Интендант Штаатстеатра не хотел в глазах европейцев становиться лицом нацистской культуры и принципиально отказывался от зарубежных гастролей. Ещё в марте 1935 года ему удалось отменить гастроль в только что возвращённый в состав Германии Саар. Однако отказы принимались не всегда. В конце января 1938 года поставленная Грюндгенсом «Эмилия Галотти» была показана на приграничных территориях – в Эльбинге и Катовице, а летом того же года – в Данциге. Однажды под давлением Геринга театр был вынужден представить «Гамлета» в Дании, в другой раз интендант по личному распоряжению Геббельса был дважды командирован – в Голландию и Норвегию с чтецкой программой «Классика немецкой поэзии».

Руководитель театра, более десяти лет удерживавшийся на своём посту в годы нацизма, совсем отречься от действительности всё же не мог. Пользовался благосклонностью Геринга, выполнял распоряжения Геббельса, выбирал для постановок те пьесы, которые должны были прозвучать именно так, как требовалось в Третьем рейхе. И при этом оставался не только хрупким, до капризности ранимым артистом, но еще и человеком, который поддерживал гонимых, помогал, спасал, прятал. Один из многих примеров: вечером 9 ноября 1938 года, когда Грюндгенс под восторженные овации публики в сотый раз вышел на сцену своего театра в роли Гамлета, по всей стране горели синагоги, а улицы блестели стеклом разбитых витрин. После спектакля, в самый разгар так называемой «хрустальной ночи»²⁵⁶, интендант обзвонил всех тех сотрудников, что находились под угрозой, призывая их укрыться в театре. И нет никаких сомнений в том, что он прекрасно знал: всё это обойдётся ему дорого, за каждого человека

²⁵⁵ Г. Грюндгенс. Цит. по: *Green J. C. The Masks of Mephisto in Twentieth-Century Germany: Gustaf Gründgens, The Actor and the Legend. Middletown: Wesleyan University, 2009. P. 45.*

²⁵⁶ В современной исторической науке её принято именовать «Ноябрьским погромом», чтобы снять флёр поэзии с названия.

потребуется заплатить не только деньгами, но и поклоном, постановкой, лестным словом в интервью, личной встречей.

В жизни Густафа Грюндгенса было много разных событий и неожиданных поступков, способствовавших в высшей степени противоречивому образу актёра.

Одну из важных ролей в создании малопривлекательного образа Грюндгенса сыграл журналист и писатель Клаус Манн, сын Томаса Манна. Ещё в 1936 году в Амстердаме вышел в свет его роман «Мефисто. История одной карьеры», в центральной фигуре которого безошибочно угадывался бывший любовник автора, и одновременно бывший муж его сестры Эрики, Густаф Грюндгенс.

Именно головокружительная карьера Грюндгенса, превратившегося, по мнению автора, из упрямого нонконформиста в успешного оппортуниста, легла в основу сюжета. В романе талантливый и тщеславный молодой артист Хендрик Хефген, известный не столько ролями в драматических спектаклях, сколько выступлениями в прокоммунистических кабаре, довольно скоро становится послушным служителем режима, наслаждается благосклонностью власть имущих, славой и деньгами. Прототип героя угадать было не так уж трудно. Для посвящённых жизнь Хефгена выглядела как «фасад» жизни Грюндгенса.

Клаус Манн, убеждённый антифашист, покинувший Германию сразу после прихода к власти Гитлера, не мог, да и не хотел видеть ничего другого внутри этой малопривлекательной обёртки карьеризма. В романе почти всемогущий Хефген не спешит помочь артисту Отто Ульрихсу, но зато после смерти друга в застенках гестапо ханжески делает всё возможное, чтобы почтить его память. В реальности Грюндгенс не просто полностью оплатил похороны актёра Ханса Отто (о чьём аресте он даже не сразу узнал, так как Отто не был членом ансамбля Штаатстеатра), но и позаботился о многих его товарищах, в том числе об общих коллегах по кабаре²⁵⁷. Помогал он также своему учителю Густаву Линдеману.

²⁵⁷ Нацисты фактически уничтожили движение кабаре, поскольку большинство артистов этого жанра были либералами, левыми или евреями. Те, кто не сумел уехать из Германии, лишились возможности заниматься профессией. К сожалению, в данной работе у нас нет возможности подробнее поразмышлять о кабаре в Третьем рейхе, хотя тема безусловно заслуживает внимания.

26 февраля 1943 года Грюндгенс добровольцем, простым солдатом ушёл на фронт. И было это вовсе не исполнением патриотического долга, а платой за относительную свободу руководимого им театра, за жизнь нескольких молодых артистов, не призванных, благодаря смелому шагу интенданта, в армию. Очевидная внутренняя связь и противостояние автора «Мефисто» и Густафа Грюндгенса воплотится в случайном совпадении: в том же году, что и Грюндгенс, почти одновременно отправится на фронт, только в составе американских войск, Клаус Манн.

Конечно, условия пребывания Грюндгенса в армии были комфортными, ему даже военную форму сшили по индивидуальным меркам. Геринг всячески опекал любимого артиста и направил интенданта в дивизию, руководимую его, рейхсмаршала, племянником и дислоцированную в спокойной Голландии. Рядовой Грюндгенс был настоящей звездой, у него часто просили разрешения вместе сфотографироваться, он никогда не отказывал. Несколько раз интендант обычным пассажирским поездом уезжал в Берлин подписывать важные документы и устранять накопившиеся в театре проблемы. Новый, 1944 год, он встретил вместе с женой и друзьями в своём загородном доме в Цеезене, среди старинной французской мебели и шёлковых гобеленов. Драматург Альфред Мюр вспоминал, как лилось рекой восхитительное шампанское, а интендант пел весёлые песенки, аккомпанируя себе на рояле.

Вскоре Грюндгенс получил новый военный чин, но в апреле 1944 года Геринг попросил его вернуться, чтобы позаботиться о создании бомбоубежищ во всех зданиях вверенного ему театра. К тому же, исполнялось десять лет со дня вступления Грюндгенсом в должность интенданта Штаатстеатра. Просьба Геринга была выполнена. Грюндгенс вернулся. В дни юбилея в письме Титьену он писал: «Сегодня исполняется десять лет со дня этой мощной, насильственной перемены в моей жизни. Они оказались лучшими из того, что у меня было. Хорошего случалось

много. И всё же меня вынудили проглотить больше, чем было можно, чтобы не нанести вред своей душе»²⁵⁸.

Ещё в марте 1944 года Геббельс провёл несколько встреч с руководителями театров под общим названием «Может ли воздушный террор помешать нашей культурной работе?». 24 августа он, наконец, утвердительно ответил на свой же вопрос и, не предупредив ни одного директора или интенданта заранее, издал указ, вступивший в силу 1 сентября: «Все театры, эстрадные сцены, кабаре, театральные школы, студенческие и любительские театральные группы, а также частные курсы драмы, пения и танцев должны прекратить свою деятельность»²⁵⁹.

Всего в Берлине числилось 3605 сотрудников театров. До 1943 года все артисты, имевшие контракты с театрами, на фронт не призывались. Ещё весной 1943 года министерство пропаганды выпустило указ, по которому актёры имели право нести воинскую обязанность в труппах, игравших для солдат в прифронтовых зонах. Но 1 сентября 1944 года и эти театры были официально закрыты, а потому подлежащие призыву обязаны были вступить в ряды вермахта или народного ополчения (фольксштурма), что чаще всего означало работу на заводе по производству оружия. 14 октября 1944 года повестка об обязательной службе на военном предприятии «Telefunken» пришла Хайнцу Хильперту и ещё 150 сотрудникам его театра. Кадровые рабочие приходили в отчаяние, видя у станков своих любимых актёров: во-первых, их появление сигнализировало о катастрофической ситуации в стране, а во-вторых, не имея никакой квалификации, они были скорее обузой, чем подмогой.

Беспрецедентное решение о закрытии театров было обусловлено тяжёлым положением Германии. 20 июля 1944 года было совершено ещё одно покушение на Гитлера, закончившееся, несмотря на его продуманность и подготовленность, провалом. Эта неудачная попытка государственного переворота вызвала, с одной

²⁵⁸ Г. Грюндгенс. Цит. по: *Green J.C. The Masks of Mephisto Germany: Gustaf Gründgens, The Actor and the Legend.* P. 58.

²⁵⁹ Й. Геббельс. Цит. по: *Rathkolb O. Führertreu und gottbegnadet.* S. 146.

стороны, новую волну народной любви и доверия к фюреру, с другой – масштабные репрессии в армии.

Летом и осенью 1944 года Рейх терпел поражение за поражением. 6 июня 1944 года сто пятьдесят шесть тысяч солдат и офицеров союзнических войск высадились в Нормандии, и уже 25 августа был освобождён Париж. В том же году, и тоже в августе, в ходе операции «Багратион» советские войска нанесли немецкой армии крупнейшее – за всю военную историю Германии – поражение. Была освобождена не только Белоруссия, но и значительная часть Прибалтики и Румынии. Августовское Варшавское восстание, последовавшее за ним Словацкое национальное восстание, антифашистский переворот в Румынии вполне вписывались в перечень поражений.

В 1944 году министерством пропаганды был составлен (при личном участии фюрера) «Список одарённых от Бога» (Gottbegnadeten-Liste) работников культуры, в число которых вошло 280 актёров и 227 актрис. Все они получили уведомление об освобождении от службы в вооруженных силах в знак признания особых творческих заслуг. В письме было прописано и условие для оказания такой милости: «безоговорочная, всесторонняя поддержка»²⁶⁰ режима. Однако уже 30 ноября 1944 года и статус, и возраст перестали иметь значение. Даже «божественно одарённые» артисты были призваны в народное ополчение. В конце 1944 года Геббельс разрешил Вольфгангу Либенайнеру начать съёмки фильма про жителей одного берлинского дома, подвергшегося авианалётам, но, судя по названию («Жизнь продолжается!»), со вполне оптимистичным финалом. Актёры цеплялись за возможность участия в картине, так как это освобождало от воинской повинности и давало возможность немного заработать, хотя лента оказалась (как и ожидалось) в художественном отношении малоинтересной. Многие сценаристы принялись писать истории, действие которых происходило в Нидерландах или Чехословакии, чтобы иметь возможность уехать на съёмки в страны, меньше подверженные бомбардировкам.

²⁶⁰ Й. Геббельс. *Rathkolb O. Führertreu und gottbegnadet*. S. 174.

Здания театров теперь использовались как временные кинотеатры. Также здесь разрешалось устраивать концертные исполнения пьес. Театры оказались к этому готовы. Ещё 22 октября 1939 года в Дойчес Театре, а спустя два месяца – в венском театре Йозефштадта Хильпертом было положено начало регулярным «Утренним праздникам» (Morgenfeiern): воскресным чтениям произведений XIX века или рубежа веков. Под камерную музыку звучали «вещи достойные внимания, волнующие, хорошо известные и недавно обретенные, а также заново открытые»²⁶¹. Примерно такую же программу Грюндгенс проводил у себя в Штаатстеатре, но в выборе материала руководствовался теми пьесами, что были в репертуаре его сцены за последние десять лет.

Многие артисты стремились уехать из городов, разрушаемых авианалётами – одни писали запрос на присоединение к другой труппе, другие просили отпуск по болезни, третьи попросту сбежали. Кое-кто перебрался в Чехословакию и Австрию, Вернер Краусс, отправившись в конце мая 1944 года на лечение в Альпы, в Берлин вообще не вернулся. В начале весны 1945 года в Швейцарию уехал Вольфганг Либенайнер.

Шлёссер, чьё ходатайство о службе в действующих войсках вермахт отклонил, организовывал выступления в Берлине до конца апреля 1945 года. Русские уже были в районе Пренцлауэр Берг, когда в Штаатстеатре состоялся последний концерт.

3.5. Открытие Дойчес Театра после войны

7 мая 1945 года в Реймсе был подписан Акт о безоговорочной капитуляции германских вооружённых сил. Вступивший в силу 8 мая документ означал выход Третьего рейха из войны и, по сути, прекращение существования самого Рейха. На его место пришли державы-победительницы, разделившие немецкую столицу на четыре зоны.

²⁶¹ *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk. S. 157.*

В конце мая 1945 года советский комендант Берлина генерал-полковник Николай Берзарин разрешил театрам играть спектакли. В Дойчес Театре спонтанно собрались актёры – остатки труппы, а также их «бездомные» коллеги из Штаатстеатра. Никто не знал, где находится Хайнц Хильперт, ещё в марте покинувший город в надежде добраться до Швейцарии, где в декабре 1946 года на сцене цюрихского Шаушпильхауса состоялась премьера его спектакля «Генерал дьявола» пьесе Карла Цукмайера. В 1947 году режиссёр покинул Швейцарию и переехал во Франкфурт-на-Майне. В вопроснике американского военного правительства в графе «вид занятости» он написал: «социальная помощь» – так Хильперт всю жизнь воспринимал свою профессию.

Густаф Грюндгенс, хотя и не проявлял в вопросе назначения интенданта никакой инициативы, волей-неволей стал – слишком велико было доверие к нему артистов обоих театров – неформальным руководителем этого нового коллектива. В течение месяца его шесть раз арестовывали, тем же вечером освобождали, и на следующий день он продолжал репетиции своего первого послевоенного спектакля, новой версии «Разбойников» – с молодым Хорстом Каспаром в роли Карла Моора. Когда спектакль был уже почти готов, Грюндгенса арестовали снова – на этот раз всё было по-настоящему серьёзно. Артиста отправили в специальный лагерь Ямлиц под Берлином.

В этом советском лагере для интернированных лиц условия содержания были столь плохи, что почти каждый третий не доживал до освобождения. Однако немецкие охранники скоро узнали Грюндгенса и попросили его (в обмен на некоторые послабления режима для него) выступить с какой-нибудь программой. Актёр не счёл возможным отказываться и представил небольшой концерт, состоявший из монологов разных классических пьес. Впрочем, на русских солдат и офицеров, не говорящих по-немецки, это, как и можно было ожидать, не произвело никакого впечатления. И тогда Грюндгенс нашёл в лагере коллег, создал из них небольшую театральную труппу и срежиссировал несколько концертов и оперетт, в которых мастерски бил чечётку и исполнял довоенные шлягеры. Всё это происходило в бараке, специально оборудованном под маленький зрительный зал.

Заметим, что жизнь, которую Грюндгенс вёл в лагере, заметно отличалась от условий существования в другом лагере, куда был отправлен его коллега, арестованный тем же летом 1945 года²⁶² интендант Шиллер-театра Хайнрих Георге.

Актёры, режиссёры, художники отправляли начальству лагеря письма с просьбами об освобождении Грюндгенса. Большую роль сыграло заступничество Эрнста Буша, которого интендант Штаатстеатра несколькими годами ранее спас от виселицы²⁶³. Наконец, в начале марта 1946 года, после девяти месяцев тюрьмы, Грюндгенс был выпущен на свободу. Его берлинская квартира сгорела дотла, загородный дом был начисто ограблен. Актёра временно поселили в служебную квартиру Густава фон Вангенхайма, коммуниста, в июле 1945 года назначенного новым художественным руководителем Дойчес Театра²⁶⁴.

Очень скоро стало возникать и расти недовольство стилем руководства и спектаклями Вангенхайма. Многие – не только в Дойчес Театре, но и за его пределами – пророчили пост интенданта Грюндгенсу. Он был «своим человеком», актёром и режиссером, чей талант не вызывал никаких сомнений, лидером, не бросившим подчинённых в самые мрачные времена. Но в апреле 1946 года комиссия по денацификации, созданная четвёркой союзных держав, запретила ему занимать руководящие посты.

Вангенхайм возглавлял театр всего лишь год, после него интендантом в августе

²⁶² Помещённому в специальный лагерь НКВД Хоэншенхаузен Георге предъявляли более серьёзные обвинения. Во-первых, причиной задержания стали два доноса, доказывающих его симпатии к нацистам (один был подписан фамилиями актёров Шиллер-театра, другой – анонимный); во-вторых, у него в квартире нашли письма от Гитлера и стопку фотографий с лидерами NSDAP; в-третьих, весной 1945 года Георге выступил по радио с речью о необходимости сражаться до последней капли крови. В 1946 году он был переведен в Заксенхаузен, где умер 25 сентября того же года.

²⁶³ Актёра и певца Эрнста Буша, коммуниста, покинувшего Германию ещё в 1933 году и воевавшего в Испании против Франко, арестовали по обвинению в государственной измене при попытке бежать из оккупированной Франции в Швейцарию. Грюндгенс безрезультатно пытался уверить Геринга, что актёр совершенно не интересуется политикой. Только его настойчивость и находчивость адвоката, доказавшего, что, не будучи гражданином Германии, Буш не может быть обвинён в государственной измене, спасли певцу жизнь. Он сидел в обычной берлинской тюрьме, и, вероятно, по протекции Грюндгенса ему было обеспечено сравнительно неплохое содержание.

²⁶⁴ Альтернативным вариантом был Юрген Фелинг, но назначить его помешали широко известная несговорчивость, своеволие, вспыльчивость режиссёра.

1946 года был назначен не Грюндгенс, а Вольфганг Лангхофф. Впрочем, именно при Вангенхайме на сцене Дойчес Театра появился первый постнацистский спектакль (премьера 7 сентября 1945 года) – «Натан Мудрый» Лессинга в постановке Фрица Вистена, вынужденного в эпоху Рейха оставить сцену из-за еврейского происхождения. Главную роль сыграл Пауль Вегенер, настоящая кинозвезда, чьё поведение во времена нацизма было достаточно противоречиво. Снявшийся в целом ряде пропагандистских фильмов, он в кругу друзей позволял себе смелые антигитлеровские высказывания. Процедуре денацификации Вегенер подвергнут не был, и незадолго до премьеры «Натана» советские власти Берлина назначили его главой только что созданной Палаты художников (Kammer der Kunstschaffenden) – организации, занявшей место нацистской Палаты культуры.

В другом спектакле, в «Снобе» Карла Штернхайма, популярного автора времён Веймарской республики, а в Рейхе вычеркнутого из репертуара, Вистен предложил главную роль Грюндгенсу. Кристиан Маске проходит у Штернхайма через голод и нужду, через унижения и трудности, но к финалу становится процветающим бизнесменом и снобом. И теперь хладнокровно, высокомерно расстаётся с теми, кто помогал ему на его нелёгком пути, но теперь мог бы лишь напоминать о неприятном прошлом.

Премьера спектакля состоялась 7 мая 1946 года. Первый выход Грюндгенса на сцену зал встретил громовыми овациями, после первой реплики – в едином порыве встал. Артист, явно тронутый, слегка поклонился, улыбнулся и попытался продолжить монолог, но тщетно: публике потребовалось несколько минут, чтобы выразить радость встречи с одним из самых любимых своих актёров. На премьере присутствовал неузнанный, никем не замеченный Клаус Манн. Он приехал в Германию как известный во всём мире антинацист, с предчувствием триумфа, головокружительного взлёта карьеры. В письмах друзьям он и не скрывал этой своей надежды.²⁶⁵ Но – горечь разочарования: ни одна его книга до сих пор не была опубликована на родине, зато его заклятый друг Грюндгенс, его Мефисто, снова

²⁶⁵ См. *Mann K. Der Wenderepunkt*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1974.

обрёл неподдельную любовь немцев.

Спектакль Вистена, по мнению критиков, не удался. Но было в нём нечто другое, что признавали все. Перед зрителями битком набитого зала Дойчес Театра предстал элегантный, изящный, уверенный в себе мужчина в великолепном костюме и цилиндре (взятых напрокат в оперной костюмерной), в кожаных перчатках (подаренных американским поклонником) – будто посланник из прошлого, живая открытка из счастливых 1920-х годов. И было совсем не существенно, оказывался ли Маске героем положительным или отрицательным – важно было, что сыграл его Грюндгенс. Зрители «Сноба» вспоминали свою молодость и молодость века, они могли идентифицировать себя с актёром: они говорили фюреру «да» – он тоже; они разочаровались – он тоже. Как и он, многие пытались держаться на том уровне конформизма, когда геноцид остаётся незамеченным, но спасти знакомого становится делом чести. И им искренне казалось, что теперь всё наконец будет хорошо.

Так в 1946 году театр снова стал заменой реальной жизни, «параллельным миром», расцветающим рядом с миром руин.

С началом Второй мировой войны репертуарная политика театров изменилась, и в первую очередь это коснулось иностранной драматургии – сначала из афиш исчезли имена французских и английских драматургов, затем русских и советских. В новых немецких пьесах современность по-прежнему замалчивалась, о событиях и героях новой войны со сцены не говорили. Более того, спектакли становились всё аполитичнее и красочнее, комедии постепенно заполнили репертуар. Это можно объяснить и нежеланием публики видеть в театрах сценическую версию кинохроник, предваряющих теперь показ любого фильма; и страхом постановщиков ошибиться в выборе материала, когда вчерашний герой мог сегодня оказаться предателем, а город, захваченный немцами несколько месяцев назад, перейти к французам.

Недовольство министерства пропаганды репертуарной политикой немецких театров росло. Конфликт интенданта Дойчес Театра с рейхсдраматургом

Шлёссером, вызванный недостаточностью внимания к политически актуальным темам на одной из главных берлинских драматических сцен, едва не привёл к увольнению Хильперта. Однако нехватка кадров (проблема, во время войны резко обострившаяся), остановила Геббельса в решении сменить руководство.

Закрытие в сентябре 1944 года театров, мера в истории Германии беспрецедентная, было вызвано, прежде всего, физической угрозой, хотя и преподносилось пропагандой как тотальное самопожертвование людей театра, якобы понимающих, что в тяжёлые для Рейха дни надо всего себя посвятить службе государству.

К окончанию войны большинство театров были частично повреждены из-за авианалётов, а Прусский Штаатстеатр, сцена с более чем вековой историей, и вовсе прекратил своё существование. Между тем, из эмиграции стали возвращаться режиссёры и актёры, а в репертуар – запрещённые во время нацизма драматурги. И несмотря на разные критерии союзников в оценке вины граждан, подвергнутых денацификации, театральная жизнь Германии начала восстанавливаться очень быстро.

Заключение

Нацисты, строившие тысячелетний Рейх, продержались у власти всего двенадцать лет. Но, пришедшие к власти в Германии весной 1933 года и разгромленные весной 1945-го, они значительно реорганизовали культурную жизнь страны. У фюрера были амбиции перекроить весь мир, но сначала требовалось установить свои порядки в новой, только что образовавшейся империи. Что касается искусства, то Гитлер ещё до захвата власти пообещал, что сделает всё, чтобы очистить его «от лживости и посредственности»²⁶⁶, и что не желающих переучиваться удерживать в стране никто не будет.

Постепенно вырабатывались и стремительно внедрялись в театральную практику важнейшие для национал-социализма идейные установки. Особенности мироощущения немецкого народа, не признавшего себя единственным виновником развязывания Первой мировой войны, раздражённого возложенными на него огромными репарациями, политическая нестабильность возникшей на обломках кайзеровской империи молодой Веймарской республики, её слабый парламент, отсутствие общественного консенсуса, – всё это работало на руку нацистской идеологии, обеспечивая ей всё большую популярность.

В 1933 году ещё не шла речь о тотальном, окончательном, то есть физическом уничтожении «лиц неарийского происхождения» и активных членов левых политических движений, однако законы, ограничивающие их свободу, были приняты уже через несколько месяцев после назначения Гитлера рейхсканцлером. Вместе с авторами исчезали из публичного поля зрения и созданные ими произведения искусства – книги сжигались или изымались из библиотек, картины и скульптуры высмеивались на специальных выставках, продавались за границу или попросту уничтожались.

Перед гражданами Германии, не причислявшими себя к сторонникам НСДАП, в 1933 году встал выбор: покинуть родину или остаться, надеясь, несмотря ни на

²⁶⁶ Цит. по *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years*. P. 78.

что, сохранить творческую свободу. Среди эмигрантов было немало людей театра: Б. Брехт, Э. Пискатор, Л. Йесснер, Г. Кайзер, М. Рейнхардт, Э. Толлер, К. Цукмайер, Х. Вайгель, Э. Бергнер, А. Бассерман, Э. Дойч, Ф. Кортнер, В. Хайнц, многие другие. Те, кто оставался, вели себя по-разному: одни всё более увлекались политикой новой империи, другие – увлѣкшись, потом уходили в молчание, третьи – всё-таки уезжали, но значительно позже. В нацистской Германии власть всё же до поры до времени (а фактически до объявления «тотальной войны» в феврале 1943 года) шла на некоторые уступки, милостливо раздавая специальные разрешения на работу тем «неарийцам», которых считала особенно полезными для государства.

Заметим, что между уехавшими и оставшимися со временем стала обозначаться поначалу не очевидная бездна. Одни упрекали других в трусости, безответственности, конформизме, эгоизме. На самом деле судьбы и тех, и других – подтверждение трагедии, случившейся в Германии в 1933-1945 годах.

Не стоит, однако, полагать, что проводимая нацистами программа по реформированию культурной жизни была революцией, резким разрывом с прошлым. В начале 1930-х годов в Веймарской республике царил политический хаос, социальные вопросы обострялись, мировой финансовый кризис усугублял и без того тяжѣлое экономическое положение послевоенной Германии. В искусстве интерес к модернистскому эксперименту, оторванному от вкусов масс, постепенно угасал. Изучая репертуар виднейших берлинских сцен за несколько «веймарских» сезонов, предшествовавших назначению Гитлера рейхсканцлером, можно заметить тенденцию постепенного снижения внимания театров к экспрессионистской пьесе и политическому зрелищу. Спектакли, поставленные в Третьем рейхе, оказывались не только результатом воздействия на искусство тоталитарного режима, но и следствием естественной смены вектора художественных поисков.

То же с национализацией театров: финансовые проблемы частных сцен, в том числе самой знаменитой из них – рейнхардтовского Дойчес Театра, в любом случае, независимо от политического режима, привели бы, вероятнее всего, к переходу их под юрисдикцию государства. Другое дело, что степень вмешательства

государства во внутреннюю жизнь культурных институтов может быть разной. В Рейхе контроль министерства просвещения и пропаганды был тотальным: сотрудники Палаты театра отвечали за всё – кадровые вопросы, гастроли, рекламу, бюджет, репертуар.

Если рассматривать нацизм как псевдофилософскую эстетическую концепцию, то очевидно, что он не в силах был устранить собственные идеологические противоречия, и подчас трудно сказать, по каким критериям оценивалось контролирующими органами то или иное произведение искусства. В отделе цензуры царил неразбериха. Кроме отсутствия чётких критериев, деятельность цензоров усложняло вмешательство сторонних ведомств и высокопоставленных чиновников: Г. Геринга, официального «опекуна» прусских театров, А. Розенберга, ещё в 1920-е годы организовавшего националистический Союз борьбы за немецкую культуру, Г. Гиммлера, И. фон Риббентропа и других. Влияли на репертуар и тонкости внешней политики, причём заранее никогда нельзя было сказать, какие из одобренных в начале сезона пьес останутся по-прежнему разрешёнными к дате их премьеры. Режиссёры вынуждены были развивать в себе особую интуицию, позволявшую им угадывать, как будут меняться рамки дозволенного.

Исследование ситуации в берлинских театрах в начальный период нацистского правления позволяет утверждать, что открыто пропагандистские постановки, появившиеся в сезоне 1933/1934 годов, продержались в репертуаре недолго. Но в эти полтора года сложился корпус тем и образов, впоследствии ставших ключевыми для нацистского театра: сильная личность (вожди всех масштабов – от Мартина Лютера до простого солдата Лео Шлагетера); крестьянство как основа нации и хранитель народных устоев; великое прошлое (от древних германцев до Первой мировой войны), долженствующее быть ныне примером; патриархальные семейные отношения, где женщине отводилась роль спутницы героя и матери его детей.

В интерпретации этих лейтмотивов режиссёры не следовали исключительно нацистским идейным установкам. Установки эти, кстати, до определённого

момента не слишком отличались от вполне традиционных ценностей, унаследованных веком XX от века XIX: патриотизм, героическая самоотверженность в борьбе с врагом, уважение к труду, верность в любви и дружбе. В спектаклях Штаатстеатра и Дойчес Театра, избранных для подробного рассмотрения в так называемые «годы стабильности» (1934-1939), интерпретируются все названные темы.

Первые назначенные Геббельсом руководители театров (Ф. Ульбрих в Дойчес Театр, К. Ахац в Штаатстеатре) не смогли привлечь публику постановками вульгарной псевдоисторической пронацистской драматургии. Уже к концу сезона 1933/1934 года стало понятно, что эмиграция Макса Рейнхардта, руководившего Дойчес Театром почти тридцать лет, совсем не означала эмиграцию его публики, привыкшей, прежде всего, к высокому художественному уровню спектаклей и блестящей игре звёзд.

На немецкую сцену выходили или старые актёры, игравшие еще до Первой мировой войны, или – молодое поколение, воспитанное в условиях творческой свободы и художественного многообразия Веймарской республики. Уже в 1920-е годы начал формироваться новый подход к образованию работников театра, складывались единые критерии аттестации учеников, появились требования к квалификации педагогов. Большинство звёзд Третьего рейха – воспитанники рейнхардтовской школы, его венского семинара или школы при Дойчес Театре, а также – выпускники школы при Штаатстеатре и ученики Луизы Дюмон (Дюссельдорф). Таким образом, как бы нацистские идеологи ни стремились отстраниться от наследия Веймарской республики, художественная преемственность окончательно не прервалась. История немецкого искусства хранит память о сложнейших и трагических судьбах артистов, работавших в Третьем рейхе, и одновременно – о их блистательном мастерстве: прежде всего о Густафе Грюндгенсе, но и о Вернере Крауссе, Эмиле Яннингсе, Пауле Вегенере, Хайнрихе Георге.

В 1934 году Г. Геринг выбрал в качестве руководителя Прусского Штаатстеатра уже популярного актёра и начинающего режиссёра Густафа Грюндгенса. Молодой

интендант и утончённый, наделенный изысканной чувствительностью артист, был из-за своего политического (левого) прошлого и нетрадиционной сексуальной ориентации фигурой вызывающей и вполне спорной. Но очень скоро стало ясно, что он ещё и талантливый администратор-организатор, быстро завоевавший авторитет и доверие коллег. Грюндгенс пригласил в труппу настоящих звёзд (Э. Яннингса, В. Краусса, П. Хартмана, К. Дорш, К. Гольд), а в выборе репертуара ориентировался на классику, современные комедии и исторические драмы.

Похожий процесс происходил и в Дойчес Театре. Назначение интендантом режиссёра Хайнца Хильперта, имевшего управленческий опыт, и к тому же, художника куда более спокойного и скромного, чем Грюндгенс, было вызвано желанием вернуть в зал рейнхардтскую публику, отвернувшуюся было от любимого театра после эмиграции режиссёра. Хильперт стал приглашать тех режиссёров и художников (Э. Ангеля, К. Неера), что работали в эпоху Веймарской республики с авторами, ставшими в годы нацизма неудобными режиму. Их спектакли и в Третьем рейхе оказывались успешными, а на всё с расовой точки зрения сомнительное власти умели, когда требовалось, закрыть глаза. То, что они абсолютно терпимо относились к возникавшим подчас в спектаклях намёкам на неприятие режиссёрами некоторых принципов гитлеровского режима, может быть трактовано как доказательство уверенности властных структур в себе: министру пропаганды было некогда растрачиваться на мелочи, которые к тому же, ни в какой степени не могли изменить реальность и посеять сомнения у большинства зрителей.

Репертуар Дойчес Театра был в общем идеологически нейтральным, состоявшим из классики и лёгких комедий, и лишь время от времени появлялись в нём имена драматургов-членов НСДАП. Хотя безусловно, в работе с классической драматургией здесь время от времени проявлялись тенденции к выявлению «пронацистского» круга тем. В «Отелло» (1939) режиссёром Э. Ангелем были вынужденно произведены довольно радикальные изменения: мавр оказывался человеком почти белой кожи, бербером, поскольку благородным и талантливым

воином, да ещё мужем венецианки, представитель другой расы быть не мог. Примеров такого рода «подстраиваний» в репертуарах обеих сцен – много.

Соревнования между двумя главными берлинскими театрами быть не могло. Стратегия «*Gleichschaltung*» («унификации», «выравнивания») в выборе современной драматургии, в художественных приёмах, ставшая одним из ключевых элементов административной политики национал-социалистов, когда всё искусство должно было в идеале делиться только на арийское и «дегенеративное», делала эти две сцены в достаточной мере похожими друг на друга.

Острые вопросы современности театры старались обойти стороной или завуалировать. Повседневность вообще давала о себе знать едва ли не исключительно в жанре комедийном, никакие серьёзные вопросы при этом не поднимались, пьесы были лишь комедиями положений.

Социальный состав зрителей изменялся незначительно: до 1937 года право свободно посещать театры имели даже «лица неарийского происхождения». На многое закрывая глаза, нацисты не реагировали и на очень редкие, а потому не казавшиеся опасными, реакции публики на ту или иную реплику в классической пьесе, вызывающую аналогии с современностью. Известно, что знаменитая фраза маркиза Позы в шиллеровском «Дон Карлосе» – «О, дайте, государь, свободу мысли!», не однажды (и в разных театрах) вызывала оживление в зале, а слова Фауста в спектакле Штаатстеатра 1941 года «Опять война! Уму плохая в ней отрада» публика встретила аплодисментами. Вероятнее всего, это были скупые аплодисменты, но они были.

Соппротивление театров режиму было скорее спонтанным, чем принципиальным, и чаще всего настолько осторожным, что могло остаться незамеченным даже самими создателями спектакля. Кроме «Ричарда III» (1937) Юргена Фелинга сложно назвать ещё хотя бы одну постановку, авторы которой открыто говорили – пусть через классику – о современной ситуации в стране.

Даже не идеально полная картина жизни немецкого театра в 1933-1945 годах демонстрирует нам некоторый разрыв между теми художниками, которые истово

исповедовали нацистские идеи (Л. Мютель, Ф. Харлан), и теми, кто, защищая своё право на жизнь, был всё же настроен более оппозиционно, скрывая это за классическими текстами, за иносказаниями (прежде всего Ю. Фелинг, Х. Хильперт, но и в большой степени Грюндгенс). Впрочем, берлинские театры были меньше пропитаны пропагандой, чем, например, сцены Нюрнберга, Мюнхена и Байройта, городов, ставших нацистскими культурными центрами. Столица Рейха, как ни странно, оставалась мультикультурным, многонациональным городом и, к тому же, городом рабочих, симпатизировавших коммунистическим идеям.

Нацисты насаждали примитивное представление о том, что, живи великие немецкие поэты в эпоху национал-социализма, они непременно стали бы его певцами. Обращённость сценического искусства в прошлое, едва ли не в дорежиссёрскую эпоху, становившаяся всё более и более ощутимой во время войны, даёт основание условно назвать его особой формой неоклассицизма 1930-х годов. Уцелевшие фотографии сцен из спектаклей часто являют нам огромное пустое и, похоже, гулкое пространство сцены, «взятые крупным планом» детали. Всё это вызывает ассоциации с созданиями Торака или постройками Шпеера. А трагический выбор между личным чувством и служением государству подменён однозначной, без всяких колебаний, готовностью героя к самопожертвованию. Величие, присущее классицизму, принимало уродливые формы раздутого тщеславия, к которому легко подвёрстывалась сентиментальность. В нацистской пропаганде всякое упрощение демагогически оправдывалось «народностью», стремлением к искусству, доступному массам. Используя старые художественные формы, ограничивая эстетическое самовыражение творческой личности, культура Рейха, по сути, не создала ничего нового – ни в драматургии, ни в режиссуре, ни в сценографии.

Верхушка Рейха (Гитлер, Геббельс, Геринг) объявила себя знатоками искусства и меценатами. Нацистский режим стремился устранить безработицу, обеспечить высокий уровень заработной платы для художников, – очевидно, в обмен на их лояльность. Существенная финансовая поддержка позволяла Дойчес Театру и

Штаатстеатру выпускать до двенадцати премьер за сезон, приглашать звёзд, выплачивая им высокие гонорары.

Многие популярные артисты пользовались полученными преимуществами, которыми их наделяла власть. Они не стеснялись принимать знаки внимания, фотографировались для прессы со своими влиятельными покровителями – за чашкой чая, в непринуждённой, дружеской обстановке. Варварская эпоха развратила, морально изуродовала артистов – как репрессиями, так и поощрениями. Косвенно, но едва ли случайно, актёры поставили себя на службу руководству нацистского государства. И всё же нельзя забыть и о том факте, что некоторые из них использовали свои широкие возможности, в том числе, для помощи коллегам, чьё национальное происхождение или левое прошлое (а иногда то и другое вместе) ставили их под удар. Впрочем, тенденция закрывать глаза на неприятные факты и не чувствовать личной ответственности за происходящее была всеобщей и никоим образом не ограничивалась театром.

Государственная машина Третьего рейха стремилась не оставлять своих граждан наедине не только с самими собой, но и в рамках прежних, традиционных сообществ, включая даже семью. Первым делом были разрушены все существовавшие ранее творческие союзы, добровольные сообщества, профессиональные объединения. На их место встали другие – недобровольные и организованные принципиально иначе. В этих условиях театр становился местом, где человек мог оставаться один на один со своими мыслями, переживаниями, воспоминаниями. Для тысяч людей зрительный зал стал островом личной свободы, убежищем. Это была заповедная территория, куда сбегали от реальности, где чувствовали себя в безопасности. Сотрудники театров, многие из которых были людьми политически индифферентными, верили, что смогут творить «чистое искусство», не обращая внимание на всё происходящее за пределами зрительного зала. Конечно, это был инфантильный эскапизм, основанный на заблуждении, а может быть, и на сознательном самообмане. И даже после крушения Рейха многие актёры и режиссёры продолжали – во время денацификационных процессов, в

мемуарах и интервью – защищать идею «чистоты», «неиспорченности» театрального искусства.

Вторая мировая война существенно переменяла и репертуар, и методику решения кадровых вопросов, и отношения между художниками и государством. Если до войны идеологи нацизма закрывали, как уже говорилось выше, глаза на некоторые «неудобные» особенности биографий талантливых артистов, то чем хуже было положение на фронте, тем менее терпимыми в этом отношении они становились. Но и актёры будто бы прозрели и осознали, как и для чего их используют. Они не всегда и не все имели мужество отказаться от участия в пропагандистских фильмах, но всё активнее стремились избегать патриотических выступлений на радио, гастролей на оккупированных территориях, работы в развлекательных программах в войсках. После закрытия по приказу Геббельса театров 1 сентября 1944 года большинство из них обязаны были отправиться или на фронт, или на военные заводы. Этой участи избежали только «божественно одарённые» – такой список деятелей культуры, включавший в себя несколько сотен человек из сферы театра, был составлен высшим руководством Рейха в 1944 году.

После окончания войны артисты разбомблённых театров играли в уцелевших помещениях музеев, библиотек, даже ресторанов или, если позволяла погода, в садах и парках. Но уже летом 1945 года немецкие театры снова открылись. Процедура денацификации творческих людей проходила сложно, особенно – в разделённом на четыре зоны Берлине, где у каждого из союзников были свои принципы и правила. В немецком искусстве не было полного разрыва с нацистским прошлым, «часа ноль». Многие актёры, режиссёры, художники были оправданы в ходе судебных процессов по денацификации. Те, кто определял культурную политику в 1930–40-х годах, не просто остались в профессии, но и продолжали занимать руководящие посты, задавая, наряду с реэмигрантами, тон немецкой театральной жизни.

Вопрос о том, в какой мере люди театра знали, что происходит в Рейхе, – вопрос об общенемецкой коллективной ответственности за преступления нацизма, о

конформизме и сопротивлении. Эта болезненная тема стала после войны одним из главных лейтмотивов немецкого искусства.

Автор данной работы смеет надеяться, что обращение к представленному в исследовании кругу тем, пока недостаточно разработанных в отечественном искусствоведении, в дальнейшем позволит исследователям более подробно реконструировать историю немецкого театра XX века.

Список литературы

1. Аникеев А.А. Тотальная мобилизация в нацистской Германии в годы второй мировой войны // Гуманитарные и юридические исследования. 2017. №2. С. 21–25.
2. Аникеев А.А., Кольга Г. И., Пуховская Н.Е. НСДАП: идеология, структура и функции. – Ставрополь: СГУ, 2001. – 323 с.
3. Аникст А.А. Теория драмы на западе во второй половине XIX века. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
4. Афонасенко И.М. Культура и реальность «Третьего рейха» (1933–1939). М.: 2007. – 102 с.
5. Арндт Х. Истоки тоталитаризма. – М.: ЦентрКом, 1996. – 671 с.
6. Бартошевич А.В. Арденнский лес в сталинской России // Театральная жизнь. 1996. №9. С. 51-59.
7. Баскаков А.Н. Томас Манн и формирующаяся официальная культура Третьего рейха // Литература в контексте художественной культуры. Выпуск 1. Новосибирск: Новосибирский университет, 1991. С. 57–66.
8. Белов Н. Я был адъютантом Гитлера. – Смоленск: Русич, 2003. – 528 с.
9. Бельский М.А. Неизвестный Фридрих Великий. – М.: Моя строка, 2017. – 540 с.
10. Бенн Г. Перед концом света. – СПб.: Владимир Даль, 2008. – 294 с.
11. Беркович Е. Смятение умов, или Как интеллигенция встречает исторические катаклизмы? [Электронный ресурс] // «Слово/Word» 2013, №80. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2013/80/3b.html> (дата обращения 15.05.2019)
12. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
13. Берлин 1936 [Электронный ресурс] // История Олимпийских игр URL: <http://olimp-history.ru/node/339> (дата обращения: 16.03.2019)
14. Бестужев И.З. Культура Германии 1933-45 годов. Опыт национального правления. Предпосылки и последствия [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.zlev.ru/index.php?p=article&nomer=21&article=1114> (дата обращения: 16.01.2019)

15. Блэк М. Смерть в Берлине: от Веймарской республики до разделённой Германии. – М.: НЛО, 2015. – 408 с.
16. Бонвеч Б. Галактионов Ю.В. История Германии. От создания Германской империи до начала XXI века. – М.: Издательство «КДУ», 2008. – 173 с.
17. Брехт и художественная культура XX века: Материалы научной конференции. Архивные документы. Публикации. Хроника / под ред. В.Ф. Колязина. – М.: ГИИ, 1999. – 288 с.
18. Бровко Л. Н. Церковь и Третий рейх. – СПб.: Алетейя, 2013. – 472 с.
19. Бьёрнсон Б. Когда бродит молодое вино [Электронный ресурс] URL: https://archive.org/stream/whennewwinebloo00bj/whennewwinebloo00bj_djvu.txt (дата обращения: 16.03.2019)
20. Васильченко А.В. «Лили Марлен» и другие. Эстрада Третьего рейха. – М.: Вече, 2011. – 288 с.
21. Васильченко А.В. Арийский реализм. Изобразительное искусство в Третьем рейхе. – М.: Вече, 2009. – 272 с.
22. Васильченко А.В. Мода и фашизм. – М.: Вече, 2009. – 312 с.
23. Васильченко А.В. Проектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха. – М.: Вече, 2010. – 344 с.
24. Веджвуд С.В. Тридцатилетняя война. – М.: АСТ; Астрель, 2012. – 579 с.
25. Вермишев Г.А. Религия в системе молодежной пропаганды Третьего рейха // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2014. № 2. С. 231–247.
26. Вершинина Т.С. Образ мужчины в идеологических конструкциях Альфреда Розенберга // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 1. С. 49–52.
27. Ветте В. Психологическая мобилизация немецкого населения 1933–1939 гг. // Вторая мировая война. Дискуссии. Основные тенденции. Результаты исследований. М.: Весь мир, 1997. С. 160–176.
28. Галкин А.А. Германский фашизм. – М.: Наука, 1989. – 352 с.
29. Гамсун К. У врат царства. – М.: Издание В. М. Саблина, 1910. – 23 с.

30. Гауптман Г. Пьесы. В 2 тт. – М.: Искусство, 1959. – 526 с.
31. Гёльдерлин Ф. Эмпедокл. – М.–Л.: Academia, 1931. – 136 с.
32. Гёте И.В. Собрание сочинений в 10 томах. Т.2. Фауст. М.: Художественная литература, 1976. – 512 с.
33. Гёте И.В. Собрание сочинений в 10 томах. Т.4. Драммы в прозе. М.: Художественная литература, 1976. – 496 с.
34. Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы: история одного поколения. – М.: Пинакотека, 2011. – 352 с.
35. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 томах. Т. 4. Ревизор. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1951. – 552 с.
36. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
37. Гофман Г. Гитлер был моим другом. Воспоминания личного фотографа фюрера. – М.: Центрполиграф, 2007. – 304 с.
38. Граббе К.Д. Дон Жуан и Фауст, трагедия в четырёх действиях. // Севильский озорник. Истории о доне Жуане. М.: Художественная литература, 2009. С. 223–339.
39. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух. – СПб.: Владимир Даль, 2015. – 591 с.
40. Гюнтер Г.Ф.К. Мои впечатления об Адольфе Гитлере. – М.: Белобог, 2013. – 272 с.
41. Давыдова Н.С. Пропаганда как инструмент завоевания политической власти НСДАП. Концепции Гитлера, Геббельса и группы Штрассеров // Учёные записки факультета истории и международных отношений КГУ. Выпуск 2. – Кемерово: Кузбасвузиздат, 2004. – С. 35–41.
42. Дакс Р. Отзвук. Фрагменты книги об Оскаре Вернере [Электронный ресурс] // Искусство кино, 2005. № 10. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/10/n10-article19>
43. Дитрих О. Двенадцать лет с Гитлером. Воспоминания имперского руководителя прессы. 1933–1935. – М.: Центрполиграф, 2007. – 255 с.
44. Додд У. Дневник посла Додда. 1933-1938. – М.: Грифон, 2005. – 480 с.
45. Дунаева А.О. Gustaf: О немецком актёре и режиссёре Г.Грюндгенсе // Сеанс № 47/48. 2012. С.57-108.

46. Дятлева Г.В. Искусство Третьего рейха. – Ростов н/Д.: Феникс, 2013. – 255 с.
47. Ерин М.Е., Ермаков А.М. Новая отечественная концепция истории Третьего рейха // Ярославский педагогический вестник. 2006. №3. С. 15–21.
48. Ермаков А.М. Нацистский антисемитизм и растление молодёжи: миф об «осквернении расы» в пропаганде Юлиуса Штрейхера // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2016. №3 (52). С. 65–71.
49. Ермаков А.М. Маскулинность и гендерные роли мужчины в мировоззрении Гитлера // Вопросы отечественной и зарубежной истории, политологии, теологии образования: материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль: ЯГПУ им. К.Д.Ушинского, 2010. С. 38–47.
50. Есипов В.В. Культурно-политическая оппозиция в рамках НСДАП в 1933–1934 гг. Взаимоотношения народов России, Сибири и стран Востока: история и современность // Доклады третьей международной научно-практической конференции 13-16 октября 1999 года. Книга первая. М. – Иркутск. – Улан-Удэ – Тугу: 1999. С. 97–103.
51. Жирмунский В.М. Очерки по истории классической немецкой литературы. – Л.: Художественная литература, 1972. – 496 с.
52. Зачевский Е.А. История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933–1945). – СПб.: Крига, 2014. – 895 с.
53. Зорина Е.В. Благотворительность в Третьем рейхе: цели и принципы // Вопросы отечественной и зарубежной истории, политологии, теологии образования: материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль: ЯГПУ им. К.Д.Ушинского, 2010. С. 47–58.
54. Зусман В. Людвиг Тик – переводчик Шекспира // Шекспировские чтения. 1993. – М.: Наука, 1993. – С. 262–271.
55. Иванов С.Г. Реакционная культура: от Авангарда к Большому стилю. – СПб.: Издательство Политехнического университета, 2010. – 427 с.
56. Иллеш Л. Смена парадигмы и тоталитарные диктатуры (очерк о 30-х гг.) // Власть и интеллигенция. Выпуск 3. Культурная политика в странах центральной и восточной Европы 1920–1950-е гг. – М.: РАН, 1999. С.21–45.

57. Искусство, которое не покорилось: немецкие художники в период фашизма, 1933-1945 / под ред. С.Д. Комарова. – М.: Искусство, 1972. – 334 с.
58. Кавтарадзе С.Д. Манипуляция архетипическим сознанием. Нацистская Германия // Историческая психология и социология истории. 2013. №1. С. 49– 61.
59. Кальдерон П. Драмы. В двух книгах. Книга вторая. Дама-невидимка. – М.: Наука, 1989. – 812 с.
60. Канетти Э. Масса и власть. – М.: Астрель, 2012. – 576 с.
61. Канетти Э. Гитлер по Шпееру. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 64 с.
62. Клейст Г. Драмы. Новеллы. – М.: Художественная литература, 1969. – 624 с.
63. Клемперер В. ЛТН. Язык Третьего рейха. Записная книжка филолога. – М.: Прогресс-Традиция, 1998. – 400 с.
64. Клюев В.Г. «Гамлет» у Макса Рейнгардта // Шекспировский сборник-1961. М.: Всероссийское театральное общество, 1961. С. 44–55.
65. Клюев В.Г. Драма и театр времён Гитлера // Современная драматургия, 1992. N 5/6. С. 218–233.
66. Кнопп Г. Адольф Гитлер. Психологический портрет. – М.: АСТ, 2006. – 442 с.
67. Кнопп Г. «Дети» Гитлера. – М.: Олма-пресс, 2004. – 295 с.
68. Коллоен И.С. Гамсун. Мечтатель и завоеватель. – М.: ОГИ, 2010. – 640 с.
69. Колпакова С.Г. Рецепция «Гамлета» Шекспира в немецком романе XX века // Мировая литература в контексте культуры, 2009. № 4. С. 68–71.
70. Колязин В.Ф. «Верните мне свободу» Мемориальный сборник документов из архивов бывшего КГБ. М.: Медиум, 1997. – 448 с.
71. Колязин В.Ф. Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека»? (От сценографа Пискатора до художника «Праздника дня рождения фюрера – 1935» и «Отелло» в прифронтовом Берлине) // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред. А.В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 93–145.
72. Кох-Хиллебрехт М. Номо Гитлер: психограмма диктатора. – М.: Попурри, 2003. – 416 с.

73. Кормильцева Е.Г. Йозеф Геббельс. Особенности нацистского пиара. – М.: Олма Медиа Групп, 2011. – 288 с.
74. Кормилицын С.В. Гитлерюгенд: политизация германской молодёжи // Вестник всеобщей истории. Вып.1. 1997. С.52–65.
75. Красноглядова Л.М., Шапиро В.Я. Фашизм и изобразительное искусство Германии // Новейшая и новая история. 1968. № 5. С. 109–119.
76. Кузнецов А.К. Образ фашистской Италии в пропаганде Германии на начальном этапе пребывания нацистов у власти (1933-1934 гг.) // Известия Алтайского государственного университета. 2013. №4-2 (80) С. 67–70.
77. Курасова Т.И. Музыкальная культура Германии в контексте времени (1933-1945 гг.) // Вестник МГУКИ. 2011. № 6 (44). С. 206–211.
78. Ларсон Э. В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине. – М.: Карьера Пресс, 2014. – 512 с.
79. Лебрехт Н. О Герберте фон Караяне. [Электронный ресурс] URL: http://os.colta.ru/music_classic/names/details/2589 (дата обращения 12.12.2019)
80. Леонтьева О.Т. Книга о Карле Орфе. – М.: Композитор, 2010. – 512 с.
81. Лессинг Г.Э. Избранное. – М.: Художественная литература, 1980. – 574 с.
82. Лёффельбайн Н. О героизме и страданиях инвалидов. Инвалиды Первой Мировой войны в Веймарской республике и при национал-социализме // Идеи и идеалы. 2015. №1 (23) С.7–18.
83. Луканичева С.Э. Судьба Юргена Фелинга // Западное искусство XX век: Между Пикассо и Бергманом / Отв. ред. Б.И. Зингерман. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С.64–73.
84. Людтке А. История повседневности в Германии. Новые подходы к изучению труда, войны и власти. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 272 с.
85. Мазер В. Адольф Гитлер. Легенда, миф, реальность. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 608 с.
86. Макарова Г.В. Актёрское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVII – XX. – М.: РГГУ, 2000. – 264 с.

87. Макарова Г.В. Вокруг «Фауста» // Западное искусство. XX век: Мастера и проблемы / Отв. ред. Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 2000. С. 143–160.
88. Макарова Г.В. Казус маркиза Позы: Густаф Грюндгенс на сцене и в ведомстве Йозефа Геббельса // История через личность: историческая биография сегодня. М.: Кругъ, 2005. С.543–559.
89. Макарова Г.В. Светлый герой тёмных времён // Западное искусство. XX век: современные искания и культурные традиции. М.: Наука, 1997. С. 22–36.
90. Мальсдорф Ш.Я сам себе жена. – М.: Глагол, 2006. – 240 с.
91. Манн К. Мефистофель. – М.: Азбука-классика, 2010. – 364 с.
92. Манн Т. Собрание сочинений в десяти томах. Т.10. М.: Художественная литература, 1961. – 696 с.
93. Марабини Ж. Повседневная жизнь Берлина при Гитлере. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 400 с.
94. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик. – М.: Центрполиграф, 2002. – 398 с.
95. Маркин Ю.П. Искусство Третьего рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: БуксМАрт, 2018. – 384 с.
96. Меньщикова М.К. Жанровый синтез в драматургии Фридриха Геббеля (К 200-летию писателя) // *Liberal Arts in Russia*. 2013. Vol. 2. №2. С. 174–179.
97. Меньщикова М.К. Национальный миф в немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века // *Liberal Arts in Russia*. 2016. Vol. 5. № 1. С. 52–55.
98. Меньщикова М.К. Специфика жанра исторической трагедии в немецкой литературе 30-70 гг. XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С.142–147.
99. Мёллер ван ден Брук А. Миф о вечной империи и Третий рейх. – М.: Вече, 2009. – 368 с.
100. Мизес Л. фон. Всемогущее правительство: тотальное государство и тотальная война. – Москва-Челябинск: Социум, 2013. – 458 с.
101. Млечина И. Уроки немецкого. Век XX. – М.: Прогресс, 1994. – 239 с.
102. Молер А. Фашизм как стиль. – Новгород: «Толерантность», 2007. – 56 с.

103. Москва-Берлин. 1900–1950. Berlin-Moskau: 1900–1950. [Каталог выставки]. М.: Галарт, 1996. – 709 с.
104. Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 446 с.
105. Николас Л. Похищение Европы. Судьба европейских культурных ценностей в годы нацизма. – М.: Логос, 2001. – 640 с.
106. Паламарчук Е.А., Подольников В.П. Статус замужней женщины в нацистской Германии // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2017. № 2. С.62–70.
107. Пикер Г. Застольные разговоры Гитлера. – Смоленск: Русич, 1998. – 496 с.
108. Пленков О.Ю. Третий рейх. Арийская культура. – СПб: Издательский дом «Нева», 2004. – 480 с.
109. Поппер К. Открытое общество и его враги. – Т.1. – М.: Культурная инициатива, 1992. – 400 с.
110. Проктор Р. Война с табаком в нацистской Германии. [Электронный ресурс] URL: <http://www.inliberty.ru/library/567-voyna-snbsptabakom-vnbspnacistskoj-germanii> (дата обращения 12.03.2019)
111. Райх В. Психология масс и фашизм. – М.: Университетская книга, 1997. – 380 с.
112. Райх-Раницкий М. Моя жизнь. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 528 с.
113. Рёкк М. Сердце с перцем. – М.: Радуга, 1991. – 270 с.
114. Ржевская Е.М. Геббельс. Портрет на фоне дневника. – М.: Аст-пресс книга, 2004. – 400 с.
115. Рисс К. Геббельс. Адвокат дьявола. – М.: Центрполиграф, 2000. – 496 с.
116. Рифеншталь Л. Мемуары. – М.: Ладомир, 2006. – 699 с.
117. Розенберг А. Миф XX века. Оценка духовно-интеллектуальной борьбы фигур нашего времени. – Таллинн: Shildex, 1998. – 527 с.
118. Розенберг А. Политический дневник Альфреда Розенберга. 1934–1944 гг. – М.: Фонд «Историческая память», Русская книга, 2015. – 448 с.

119. Рослякова А.К. Вернер Краус – Апология актёра [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/articles/werner-krauss/>
120. Россман Э.Ю. Женщины и женское в эстетике Третьего рейха: анализ подборки журналов NS-Frauen-Warte за 1941 год // *Sociology of Power*. 2018. Vol. 30. № 1. С.125–141.
121. Рудницкий Е.Н. Музыка и музыканты Третьего рейха. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. – 600 с.
122. Рыклин М.К. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002. – 280 с.
123. Рязановский Л.М. Лозунги и девизы Третьего рейха и их использование в нацистской пропаганде // *Проблемы истории, филологии и культуры*. 2016. №3. С. 128–133.
124. Савина Т.В. Манипулятивное использование историзмов и архаизмов в лексиконе национал-социализма // *Известия Тульского государственного университета*. 2012. С. 436–444.
125. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
126. Склизкова А.П. «Цветовая» драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. СПб.: 2012. № 146. С. 100–108.
127. Соллертинский И.И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм // *Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования*. Л., М.: Советский композитор, 1974. С. 211–232.
128. Сорвина М.Ю. Негромкий голос Генриха Георге // *Западное искусство. XX век: Мастера и проблемы / Отв. ред. Б. И. Зингерман* М.: Наука, 2000. С. 160–180.
129. Супрыгина Г.Г. Культ матери в Третьем рейхе, его смыслы и последствия // *Вестник Томского государственного университета*. 2005. № 288. С. 48–55.
130. Супрыгина Г.Г. Эстетизирующие тенденции в инсценировке съездов НСДАП // *Вопросы отечественной и всеобщей истории*. Томск: Издательство томского государственного педагогического университета, 2003. С. 124–143.

131. Тимофеева Т.Ю. «Мы жили обычной жизнью?» Семья в Берлине в 30-40-е гг. XX в. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. – 192 с.
132. Туровская М.И. Зубы дракона. Мои 30-е годы. – М.: АСТ, 2015. – 656 с.
133. Уайльд О. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – 514 с.
134. Фест И. Адольф Гитлер. – Т. 1. – Пермь: Алетейя, 1993. – 400 с.
135. Фрай Н. Государство фюрера. Национал-социалисты у власти: Германия, 1933–1945. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2009. – 256 с.
136. Фришауэр В. Взлёт и падение Геринга. Хроника жизни на фоне истории. – М.: Центрпорлиграф, 2000. – 428 с.
137. Фромм Э. Бегство от свободы. – М.: АСТ, 2017. – 288 с.
138. Хайек Ф.А. фон. Дорога к рабству. – М.: Экономика, 1992. – 176 с.
139. Хаманн Б. Гитлер в Вене. Портрет диктатора в юности. – М.: Ад Маргинем, 2016. – 588 с.
140. Ханфштангль Э. Мой друг Адольф, мой враг Гитлер. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2006. – 376 с.
141. Хеббель Ф. Гиг и его кольцо. // «На полном скаку» и другие произведения немецких и австрийских писателей в переводах А. Карельского. М.: Центр книги Рудомино, 2016. С. 595–700.
142. Хобсбаум Э. Эпоха крайностей: короткий двадцатый век. 1914–1991. М.: Независимая газета, 2004. – 632 с.
143. Холмогорова И.В. Герхарт Гауптман. Драма заката. – М.: ГИТИС, 2012. – 224 с.
144. Чехова О. Мои часы идут иначе. – М.: Вагриус, 2000. – 400 с.
145. Шарыпина Т.А. К проблеме трансформации античных сюжетов в немецкоязычной литературе XX века. // *Liberal Arts in Russia*. 2016. Vol. 5. №. 1. С. 22–28.
146. Шарыпина Т.А. Драматургия позднего Г. Гауптмана и новый взгляд на немецкую литературу XX века // Новые российские гуманитарные исследования. 2010. № 5. [Электронный ресурс] URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/156/> (дата обращения 16.11.2018)

147. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. Генрих VI, Ричард III. – М.: Искусство, 1957. – 616 с.
148. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. Ричард II, Венецианский купец. – М.: Искусство, 1958. – 548 с.
149. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. Юлий Цезарь, Ричард III. – М.: Искусство, 1959. – 640 с.
150. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. Гамлет, принц датский, Отелло, Король Лир. – М.: Искусство, 1960. – 688 с.
151. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. Антоний и Клеопатра. – М.: Искусство, 1960. – 824 с.
152. Шехтман Г. Парадоксы нацистской культуры. [Электронный ресурс] URL: http://scepsis.net/library/id_3590.html
153. Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. Т. 3. Драмы. Орлеанская дева, Мессинская невеста, или Враждующие братья, Вильгельм Телль. – М.: Художественная литература, 1956. – 697 с.
154. Шнеерсон Г.М. Эрнст Буш и его время. – М.: Советский композитор, 1971. – 286 с.
155. Шпеер А. Воспоминания. – Смоленск: Русич, 1997. – 712 с.
156. Шрёдер К. Я была секретарём Гитлера. – М.: Вече, 2007 – 416 с.
157. Штрассер О. Гитлер и я. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 284 с.
158. Эванс Р. Третий рейх. Дни триумфа. 1933–1939. – М.: Астель, 2010. – 960 с.
159. Эванс Р. Третий рейх. Зарождение империи. 1920–1933. – М.: Астель, 2011. – 640 с.
160. Эсхил. Трагедии. – М., Л.: Academia, 1937. — 411 с.
161. Albert C. Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist. Hölderlin. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1994. – 276 S. Baird J. W. Hitler's Muse: The Political Aesthetics of the Poet and Playwright Eberhard Wolfgang Moller // German Studies Review. 1994. Vol. 17. № 2. Pp. 269–285.
162. Baird J.W. To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon. – Bloomington: Indiana University Press, 1992. – 352 p.

163. Bautz S. Gerhard Schumann – Biographie. Werk. Wirkung eines prominenten nationalsozialistischen Autors. Dissertation. – Hagen: Institut für Neuere deutsche Literatur, 2008. – 741 S.
164. Belau D. Uta, die Bewahrerin deutscher Zucht und Sitte. [Электронный ресурс] URL: <http://www.naumburg-geschichte.de/geschichte/utavonnaumburg.htm> (дата обращения 16.11.2018)
165. Berger L. Käthe Dorsch. – Berlin: Rembrandt, 1957. – 64 S.
166. Berghaus G. Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945. – New York: Berghahn Books, 1996. – 304 p.
167. Beyer F., Grob N. Der NS-Film. – Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2018. – 456 S.
168. Birdsall C. The Festivalisation of the Everyday // Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. Pp. 65–102.
169. Blair B.M. A Paradox of Self-Image: William Shakespeare's The Merchant of Venice and King Richard II in Hitler's Germany // University of Tennessee, Knoxville. Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. Masters Theses, 2008. P. 53.
170. Bokenkotter T. A Concise History of the Catholic Church. – New York: Doubleday, 2004. – 624 p.
171. Bollmus R. Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. – München: Deutsche Verlags-Anstalt, 1970. – 359 S.
172. Bonnell A.G. Shylock and Othello under the Nazis [Электронный ресурс] // German Life and Letters, 2010. S.166–178. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0483.2010.01490> (дата обращения: 16.12.2020)
173. Bonnell A. G. Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis. – London: Tauris, 2008. – 272 p.

174. Brenner H. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. – Reinbek: Rowohlt, 1963. – 287 S.
175. Brinkmann J. Festschrift für Heinz Hilpert. – Göttingen: Druckerei- und Verlagsgesellschaft mbH, 1960. – 101 S.
176. Brockerhoff H. Ideologische Instrumentalisierung von Theater am Beispiel Kleist. – Düsseldorf: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (PhD), 2014. – 287 S.
177. Bunda S. Komische Elemente im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes. – Wien: Diplomarbeit, 2017. – 104 S.
178. Busch S. Und gestern, da hörte uns Deutschland: NS-Autoren in der Bundesrepublik: Kontinuität und Diskontinuität bei Friedrich Griese, Werner Beumelburg, Eberhard Wolfgang Möller und Kurt Ziesel. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. – 351 S.
179. Brzezinski Z. K., Friedrich C.J. Totalitarian Dictatorship and Autocracy. – Cambridge: Harvard University Press, 1965. – 456 p.
180. Castellari M. Hölderlin und das NS-Theater // Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation. Berlin: De Gruyter: 2018. S.254–296.
181. Cerha U. Ewald Balsler (1898-1978): «Theater, das berührt, verführt und verändert». – Wien: Böhlau Verlag, 2004. – 324 S.
182. Chalmers D.L. The Influence of Theatre and ParaTheatre on the Holocaust. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts (Special Individualized Programs) – Quebec: Concordia University Montreal, 2008. – 222 p.
183. Chalmers D.N. The Nazi's Villain and the Holocaust // Villains and Villainy: Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media. Amsterdam: Rodopi, 2011. Pp. 47–63.
184. Conolly-Smith P. «Running with the Hounds»: The Nazi Pygmalion // Shaw. 2015. Vol. 35, № 2. Pp. 185–212.
185. Cuomo G. R. «Saint Joan before the Cannibals»: George Bernard Shaw in the Third Reich // German Studies Review. 1993. Vol. 16, № 3. Pp. 435–461.

186. Dalinger B., Zangl V. Theater unter NS-Herrschaft. – Vienna: University Press, 2018. – 311 S.
187. Dennis D. B. Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture. – Cambridge: University Press, 2012. – 553 p.
188. Körner L. (Hrsg.) Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1939. – Berlin: Günther & Sohn, 1938. – 1004 S.
189. Körner L. (Hrsg.) Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1940. – Berlin: Günther & Sohn, 1939. – 1020 S.
190. Hartmann P. (Hrsg.) Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 1943. – Leipzig: Max Beck Verlag, 1943. – 808 S.
191. Daiber H. Deutsches Theater seit 1945. Stuttgart: Reclam, 1976. – 428 S.
192. Deutschland in der Zeit der faschistischen Diktatur. 1933–1939 / Dokumente und Materialien. – Berlin: Volk und Wissen, 1962. – 159 S.
193. Deutsch-Schreiner E. Reichsdramaturg Rainer Schlösser und Dramaturgie im «Dritten Reich // Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Böhlau Wien, 2016. S. 151-173.
194. Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk. – Berlin: Akademie der Künste, 1990. – 522 S.
195. Drewniak B. Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte. – Düsseldorf: Droste, 1983. – 456 S.
196. Dussel K. Kult oder Komödie? Heidelberger Theater im Nationalsozialismus. Vortrag am 24. April 2001 im Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sintiundroma.de/uploads/media/dussel.pdf>
197. Eicher Th., Panse B., Rischbieter H. Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. – Hannover: Kallmeyer, 2000. – 782 S.
198. Emmel F. Das ekstatische Theater. – Prien: Kampmann&Schnabel, 1924. – 356 S.
199. Engel K. Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater. – München: Oldenbourg, 2003. – 448 S.
200. Ernst P. Der heilige Crispin. – München: G. Müller, 1922. – 114 S.

201. Fechter P. Große Zeit des deutschen Theaters. – Gütersloh: Bertelsmann Verlag, 1950. – 85 S.
202. Fischer-Lichte E. Hailing a Racial Kinship: Performances of Greek Tragedies during the Third Reich // *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany Since 1800*. Oxford: University Press, 2017. Pp. 143–183.
203. Flashar H. Die Orestie des Aischylos auf der Bühne der Neuzeit. Vortrag, gehalten an der Universität Trier am 15. Mai 2015 // *Philologia classica*. 2016. Vol. 11. S. 64–76.
204. Fontana O.M. Paula Wessely. – Berlin: Rembrandt, 1959. – 69 S.
205. Frenzel E. Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne. Berlin: Konkordia, 1940. – 285 S.
206. Fuhrich E, Prossnitz G. (Hg.): Paula Wessely, Attila Hörbiger. Ihr Leben – ihr Spiel. Eine Dokumentation. – München: Langen Müller, 1985. – 240 S.
207. Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years: Essays on Theatre in Nazi Germany. – New York: Praeger, 1995. – 200 p.
208. Gamm H.-J. Der Flüsterwitz im Dritten Reich. – München: Paul List Verlag, 1966. – 192 S.
209. Geduld H. M. Bernard Shaw and Adolf Hitler // *The Shaw Review*. 1961. Vol. 4, № 1. Pp. 11–20.
210. Gleber A. Das Fräulein von Tellheim: Die ideologische Funktion der Frau in der nationalsozialistischen Lessing-Adaption // *The German Quarterly*. 1986. Vol. 59. № 4. S. 547–568.
211. Goebbels J. Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43. – München: Zentralverlag der NSDAP, 1944. – 473 S.
212. Gorvin J. M. Jürgen Fehling. Der Regisseur (1885-1968). – Berlin: Publica, 1985. – 238 S.
213. Götz A. Hitlers Volkstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. – Frankfurt am Main: Fischer S. Verlag GmbH, 2005. – 444 S.
214. Grange W. Ersatz Comedy in the Third Reich // *University of Nebraska, Faculty Publications and Creative Activity, School of Theatre and Film*. 1999. Pp. 17–29

215. Grange W. Foreign-Language Comedy Production in the Third Reich // *A Journal of Literary Translation*. 2001. Vol. 9, №1. Pp. 179–196.
216. Grange W. Promise Me Nothing on Heroes' Square: Marianne Hoppe's Twentieth Century // *New England Theatre Journal*. 2003. №14. Pp. 59–80.
217. Grange W. Rules, Regulations, and the Reich // *Essays on Twentieth Century German Drama and Theatre* / Ed. Helmuth Rennert – Frankfurt am Main: Lang, 2004. Pp. 196–201.
218. Grange W. The Blondest of the Blondes // *New England Theatre Journal*. 1995. №2. Pp. 33–45.
219. Green J. C. The Masks of Mephisto in Twentieth-Century Germany: Gustaf Gründgens, The Actor and the Legend. – Middletown: Wesleyan University, 2009. – 154 p.
220. Gründgens G. Briefe, Aufsätze, Reden. Herausgeben von Rolf Badenhausen und Peter Gründgens-Gorski. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970. – 433 S.
221. Gründgens G. Wirklichkeit des Theaters. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1953. – 215 S.
222. Habicht W. Shakespeare and theatre politics in the Third Reich // *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: University Press, 1989. Pp. 110–120.
223. Hadoni L. Dramatic Metaphors of Fascism and Antifascism. – Berlin: De Gruyter, 2014. – 156 p.
224. Hachmeister L., Kloft M. Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik. – München: DVA, 2005. – 256 S.
225. Häntzschel H. Hitler bei Betrachtung von Goethes Schädel. Das Goethe-Jahr 1932 in der populären Presse. [Электронный ресурс] URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/haentzschel_goethejahr_1932.pdf
226. Hartung G. Deutschfaschistische Literatur und Ästhetik. – Leipzig: Leipziger Uni-Vlg Taschenbuch, 2001. – 354 S.

227. Haufe R. Arbeitsmaterial zur Rezeptionsgeschichte der Weimarer Klassik in der Zeit von 1933 bis 1945. Nationalsozialistische Instrumentalisierung. Hoffnung und Trost für die Verfolgten. – Weimar: Weimar-Jena-Akademie, 2019. – 22 S.
228. Hauptmann G. Sämtliche Werke. Bd.3. Iphigenie in Delphi. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. S.1025–1090.
229. Heinrich A. It is Germany where he Truly Lives: Nazi Claims on Shakespearean Drama // *New Theatre Quarterly*. 2012. 28(3). Pp. 230–242.
230. Heinrich A. Shakespeare and Kolbenheyer: Regional Theatre During the Third Reich // *Theatre Research International*. 2006. 31(3). Pp. 221–234.
231. Herrmann U., Nassen U. Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. – Basel: Beltz, 1993. – 250 S.
232. Hermand J. Culture in Dark Times: Nazi Fascism, Inner Emigration and Exile. – New York: Berghahn Books, 2013. – 278 p.
233. Hillesheim J., Hillesheim E. M. Lexikon nationalsozialistischer Dichter: Biographien, Analysen, Bibliographien. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. – 490 S.
234. Hilpert H. Liebe zum Theater. – Berlin: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, 1967. – 112 S.
235. Hitler A. Mein Kampf. Eine kritische Edition. – München: Institut f.Zeitgeschichte, 2016. – 2000 S.
236. Hitler A. Rede am 30. Januar 1937 vor dem Reichstag in Berlin. [Электронный ресурс] URL: <http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Hitler%20Speeches/hitler%20rede%201937.01.30.htm>
237. Hortmann W. Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – 519 p.
238. Housden M. Resistance and conformity in the Third Reich. – London and New York: Routledge, 2002. – 199 p.

239. Höfele A. *The Rebirth of Tragedy, or No Time for Shakespeare* (Germany, 1940) // *Renaissance Drama*. 2010. New Series, Vol. 38. Pp. 251–268.
240. Hörr B. *Tragödie und Ideologie: Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. – 165 S.
241. Ihering H. *Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute*. – Heidelberg; Berlin; Leipzig: Hüthig, 1942. – 248 S.
242. Jammerthal P. *Ein zuchtvolles Theater/Bühnenästhetik des Dritten Reiches Das Berliner Staatstheater von der Machtergreifung bis zur Ära Gründgens*. [Электронный ресурс] Karlsruhe, 2007. – 342 S. URL: <http://www.diss.fu-berlin.de/2007/423> (Дата обращения 27.12.2020)
243. Jelavich P. *Berlin Cabaret*. – Cambridge: Harvard University Press, 1996. – 336 p.
244. Johst H. *Schlageter*. – München: Albert Langen, Georg Müller, 1933. – 134 S.
245. Kästner E. *Drei Männer im Schnee*. – Zürich: Rascher Verlag, 1960. – 204 S.
246. Kerr A. *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*. – München: Goldmann, 1999. – 768 S.
247. Klee E. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach*. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. – 648 S.
248. Kleist H. *Katechismus der Deutschen abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/polschri/chap001.html> (Дата обращения 27.12.2020)
249. Korte B. *Texte für das Theaterspiel von Kindern und Jugendlichen im Dritten Reich*. Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. – Göttingen: Georg-August-Universität, 2017. – 514 S.
250. Korte B., Spittel C. *Shakespeare under Different Flags: The Bard in German Classrooms from Hitler to Honecker* // *Journal of Contemporary History*. 2009. Vol. 44. №2. Pp. 267–286.
251. Kortner F. *Aller Tage Abend*. München: Kindler Verlag, 1959. – 367 S.

252. Koschorke A., Golb J. Phantasmagorias of Power: Hebbel's Drama «Gyges und sein Ring» // MLN. 2005. Vol. 120. № 3. Pp. 539–561.
253. Krauß W. Das Schauspiel meines Lebens. – Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1958. – 258 S.
254. Krull E. Herbert Ihering. – Berlin: Henschelverlag, 1964. – 82 S.
255. Kutzenberger S.P. NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes An Ideal Husband: Eine literaturhistorische Abhandlung. Diplomarbeit (Mag.phil.). – Wien, 2012. – 169 S.
256. Kvam W. The Nazification of Max Reinhardt's Deutsches Theater Berlin // Theatre Journal. 1988. Vol. 40, №3. Pp. 357-374.
257. Lingen T. Ich über mich. – Hannover: Friedrich Verlag, 1963. – 76 S.
258. London J. Theatre under the Nazis. – Manchester: University Press, 2000. – 368 p.
259. Lowry S. Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms // Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 1994. №2. S. 55–72.
260. Löwy I. Kulturpolitik im Nationalsozialismus von 1938 bis 1945 am Beispiel des Deutschen Volkstheaters in Wien. Angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie. – Wien, 2010. – 171 S.
261. Makaryk I. R., McHugh M. Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity. – Toronto: University of Toronto Press, 2012. – 338 p.
262. Malcolm-Duncan-Williams M. Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks «Schlageter». – Hamburg, 2014. – 105 S.
263. Mann K. Der Wendepunkt. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1974. – 729 S.
264. Martin B.G. European Literature in the Nazi New Order: The Cultural Politics of the European Writers' Union, 1941-3 // Journal of Contemporary History. 2013. Vol. 48. №3. Pp. 486–508.
265. Martin N. Images of Schiller in National Socialist Germany // National Poet – Poet of Nations. – Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. Pp. 275–299.
266. Maxwell R.E. Aeschylus and National Socialism: Lothar Müthel's Orestie as Nazi Propaganda. A thesis submitted to the faculty of Brigham Young University in partial

- fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. – Provo: Brigham Young University, 2016. – 75 p.
267. Merziger P. Humor in Nazi Germany: Resistance and Propaganda? The Popular Desire for an All-Embracing Laughter // *International Review of Social History*. 2007. Vol. 52. Pp. 275–290.
268. Michalzik P. Gustaf Gründgens: der Schauspieler und die Macht. – München: Ullstein-Taschenbuch Verlag, 2001. – 320 S.
269. Mielke W. Die Theaterkonzeption des Regisseurs und Bühnebildners Willi Schmidt. Die andere Wirklichkeit. Dissertation. – Berlin: Freie Universität Berlin, FB Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Theaterwissenschaft, 2008. – 413 S.
270. Minetti B. Erinnerungen eines Schauspielers. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986. – 382 S.
271. Mühr A. Deutschland, deine Söhne. – Langen: Mueller Verlag, 1977. – 376 S.
272. Nachlass Traugott Müller [Электронный ресурс] URL: <https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=719225611> (Дата обращения 21.12.2019)
273. Niebergall E.E. Datterich. [Электронный ресурс] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/datterich-4304/1> (Дата обращения 12.12.2020)
274. Noack F. Veit Harlan: The Life and Work of a Nazi Filmmaker. – Lexington: University Press of Kentucky, 2016. – 496 p.
275. Nelson C.D. «Our Weapon is the Wooden Spoon» Motherhood, Racism, and War: The Diverse Roles of Women in Nazi Germany. – Johnson City: East Tennessee State University, 2014. – 104 p.
276. Neuhaus S. Das verschwiegene Werk: Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. – 162 S.
277. Oppermann J. Das Drama Der Wanderer von Joseph Goebbels. Frühformen nationalsozialistischer Literatur. Zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften. – Karlsruhe: Universität Karlsruhe, 2005. – 283 S.
278. Ott H. Martin Heidegger: A Political Life. – New York: Basic Books, 1993. – 407 p.

279. Palmier J.-M. Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America. – New York: Verso Books, 2017. – 864 p.
280. Papatrecha V. Theater als Instrument der Propaganda im Dritten Reich am Beispiel von Kleists Werk «Die Hermannsschlacht». Diplomarbeit. – Athen: Universität Athen, 2017. – 83 S.
281. Petersen J. Zu «Stahlpakt» und Kriegsallianz: Das Deutsch-Italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938. [Электронный ресурс] URL: http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1988_1_2_petersen.pdf (Дата обращения 27.01.2020)
282. Petersen R. Paul Dahlke: Die Biografie. – Ilmenau: Verlag Kern GmbH, 2013. – 384 p.
283. Petropoulos J. Art as Politics in the Third Reich. – Chapel Hill-London: University of North Carolina Press, 1996. – 439 p.
284. Petropoulos J. Artists Under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany. – London: Yale University Press, 2014. – 424 p.
285. Peukert J.K. Die Reihen fast geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus. – Wuppertal: Hammer Verlag, 1981. – 464 S.
286. Pinthus K. Culture Inside Nazi Germany // The American Scholar. 1940. Vol. 9. № 4. Pp. 483–498.
287. Piontek S. Die Theaterkritik von der Weimarer Republik bis heute. [Электронный ресурс] URL: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/94764.html> (Дата обращения 27.01.2020)
288. Pirinen H. «The Nordic concept» in relation to the arts. Politics and exhibition policy in the Third Reich // Nordisk Museologi. 2007. №1. Pp. 46–57.
289. Pitsch I. Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. Diss. – Münster, 1952. – 610 S.
290. Pius XI. Enzyklika «Mit brennender Sorge». [Электронный ресурс] URL: http://w2.vatican.va/content/pius-xi/de/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_14031937_mit-brennender-sorge.html (Дата обращения 16.12.2020)

291. Probst Ch.J. *Demonizing the Jews: Luther and the Protestant Church in Nazi Germany*. – Bloomington: Indiana University Press in association with the United States Holocaust Memorial Museum, 2012. – 251 p.
292. Pronai C. «Gott und die Jungfrau!». *Die Inszenierung der Jeanne d'Arc bei Friedrich Schiller und George Bernard Shaw*. Diplomarbeit. – Wien, 2010. – 118 S.
293. Rathkolb O. *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. – Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1991. – 302 S.
294. Reeve W.C. *Amphitryon // Kleist on Stage, 1804–1987*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993. 228 p. Pp. 53–77.
295. Reininger A. *Kurt Kluge oder der ewige Deutsche // Colloquia Germanica*. 1979. Vol. 12. № 4. S. 305-328.
296. Reinhardt M. *Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974. – 527 S.
297. Reiss K. *Die klassische Biographie des großen Künstlers*. – Wien: Herder-Taschenbuch-Verl., 1988. – 456 S.
298. Roe I. F. *Franz Grillparzer: A Century of Criticism (Literary Criticism in Perspective)*. – New York: Camden House, 1995. – 180 p.
299. Rother C. *Das Regensburger Stadttheater 1918–1945. Ein Weg zur Gleichschaltung der Bühne*. Magisterarbeit. Regensburg: Universität Regensburg, 1997. – 104 S.
300. Rovit R. *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*. – Iowa City: University of Iowa Press, 2012. – 304 p.
301. Rühle G. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933–1945*. München & Ullstein-Taschenbuch Verlag, 1998. – 874 S.
302. Ruppel K.H. *Großes Berliner Theater. Gründgens, Fehling, Müthel, Hilpert, Engel*. – Hannover: Friedrich Verlag, 1962. – 221 S.
303. Ruppelt G. *Die Gleich- und Ausschaltung Schillers // Ruppelt G (Hrsg.): Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*. – Stuttgart: Metzler, 1979. S. 33–45.

304. Russell S. *Masculinity Staged: Gender in Fascist and Anti-Fascist German Theater* // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2002. Vol. 27. №1. Pp. 86–106.
305. Saranpa K. *Schiller's Wallenstein, Maria Stuart, and Die Jungfrau von Orleans: The Critical Legacy*. – New York: Camden House, 2002. – 179 p.
306. Sarkovicz H. (Hrsg.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Leipzig: Insel Verlag, 2004. – 453 S.
307. Schivelbusch W. *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945-1948*. Berkeley: University of California Press, 1998. – 248 p.
308. Schlenke M. *Nationalsozialismus und Preußen/Preußentum, Bericht über ein Forschungsprojekt* // Büsch O. (Hrsg.). *Das Preußenbild in der Geschichte: Protokoll eines Symposions*. – Berlin, New York: 1981. S. 241–261.
309. Schöps K.-H. *Literature and Film in the Third Reich*. – New York: Camden House, 2003. – 379 p.
310. Schöps K.-H. *Zur Kontinuität der völkisch-nationalkonservativen Literatur vor, während und nach 1945: Der Fall Gerhard Schumann* // *Monatshefte*. 1999. Vol. 91. №1. S. 45-63.
311. Stern C. *Auf den Wassern des Lebens: Gustaf Gründgens und Marianne Hoppe*. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2005. – 400 S.
312. Smith S. D. *Ode to peace or prelude to war? The Opening Ceremonies of the 1936 Berlin Olympics as Political Theater* // *Vanderbilt Historical Review*, 2016. Pp. 28–33.
313. *Spielen oder sterben* [Электронный ресурс]. // *Der Spiegel*. 1995. № 49. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9247136.html> (Дата обращения 03.03.2020)
314. Steinweis A. *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. – Chapel Hill-London: University of North Carolina Press, 1996. – 256 p.
315. Strothmann D. *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich*. – Bonn: H.Bouvier u. Co., 1985. – 507 S.
316. Sturge K.E. *The alien within. Translation into German during the Nazi regime*. Submitted for the degree of Doctor of Philosophy University. – London: College London, 1999. – 288 p.

317. Steinweis A.E. *Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy // The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change.* – New York: Berghahn Books, 2006. – Pp. 15–31.
318. Steinweis A.E. *The Professional, Social, and Economic Dimensions of Nazi Cultural Policy: The Case of the Reich Theater Chamber // German Studies Review.* 1990. Vol. 13. № 3. Pp. 441–459.
319. Strobl G. *Hamlet in der NS-Zeit // Hamlet-Handbuch: Stoffe, Aneignungen, Deutungen.* 2014. S. 162–167.
320. Strobl G. *The Bard of Eugenics: Shakespeare and Racial Activism in the Third Reich // Journal of Contemporary History, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi.* 1999. Vol 34(3). Pp. 323–336.
321. Swales M., Schoeps K-H. *Literature and Film in the Third Reich.* – New York: Camden House, 2004. – 371 p.
322. *Theater-, Musik- und Filmkritiken im Dritten Reich [Электронный ресурс].* URL: <http://horst-schroeder.com/krit33-38.htm>
323. Thomas W. *Bis der Vorhang fiel. Nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945.* – Dortmund: Karl Schwalvenberg Verlag, 1947. – 414 S.
324. Vasold M. *Theater im dritten Reich. Das Beispiel Hagen // Geschichte im Westen.* 1992. № 7. S. 69–86.
325. Wagner-Régeny R. *Begegnungen, Biographische Aufzeichnungen Tagebücher und sein Briefwechsel mit Caspar Neher.* – Berlin: Henschelverlag, 1968. – 339 S.
326. Wardetzky J. *Theaterpolitik im Faschistischen Deutschland.* – Berlin: Henschelverlag, 1983. – 398 S.
327. Weggel R., Cramer-Fürtig M. *Das Augsburger Stadttheater im Spiegel der NS-Ideologie.* [Электронный ресурс] URL: http://www.stadtarchiv.augsburg.de/fileadmin/stadtarchiv/PDF/archivundschule/stadttheater_im_spiegel_der_ns-ideologie.pdf (Дата обращения: 06.04.2019)
328. Weder K. *Nach Goethes Iphigenie. Zur Iphigenie-Rezeption bei Gerhart Hauptmann, Jochen Berg und Volker Braun.* – Zürich: Universität Zürich, 2000. – 108 S.
329. Weigel H. *Attila Horbiger.* – Hannover: Friedrich, 1963. – 32 S.

330. Welch D. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. – London and New York: Routledge, 2002. – 264 S.
331. Westecker W. *Krieg und Kunst*. – Wien: Wiener Verlag, 1944. – 107 S.
332. Wolf C. *Gustav Rudolf Sellners Theaterarbeit vor 1948. Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie*. – Berlin, 2011. – 396 S.
333. Wolf C. *Gustav Rudolf Sellners Theaterarbeit vor 1948*. [Электронный ресурс] Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, 2011. – 396 S. URL: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/2170/Dissertation_ChristianWolf.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Дата обращения: 06.04.2019)
334. Woolbert E.T. *The strange and the familiar Shakespeare as a point of anglo-germanic cultural exchange. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts*. – Houston: University of Houston, 2015. – 96 p.
335. Wulf J. *Theater und Film Im Dritten Reich*. – Frankfurt: Zeitgeschichte, 1966. – 485 S.
336. Zegermache J. *Minna und Griselda. Frauenbilder im NS-Theatre. Diplomarbeit, Magistra der Philosophie*. – Wien, 2014. – 136 S.
337. Zenck C. M. *Neue Opern im «Dritten Reich». Erfolge und Misserfolge*. – Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2016. – 279 S.
338. Zortman B. H. *Theatre in Isolation: The «Jüdischer Kulturbund» of Nazi Germany // Educational Theatre Journal*. 1972. Vol. 24. № 2. Pp. 159–168.
339. Zuckmayer C. *Als war's ein Stuck von mir: Horen der Freundschaft*. – Wien: Fischer, 1966. – 572 S.

Приложение 1. Краткий биографический словарь

– В приложении представлены краткие биографии упомянутых в диссертации деятелей культуры и политики, годы жизни которых пришлись на эпоху Третьего рейха. Автор работы и данного приложения не претендует на полноту жизнеописания каждого из персонажей, указывая лишь самые значимые события, достижения и преступления. Встречающиеся в персоналиях лакуны, особенно в вопросах послевоенной судьбы, связаны с недостаточностью информации.

– При обозначении должности некоторых персонажей словаря используется выражение «главный драматург». В Германии это должность, аналогичная в отечественном театре должности сотрудника литературной части, в отличие от «драматурга», автора пьес. Подробнее об этом см. с. 11.

– Часто встречающееся выражение «включён в список божественно одарённых» обозначает освобождение людей искусства и науки в Германии времени Второй мировой войны от военной службы.

– Принятые аббревиатуры:

ВКП(б) – Всесоюзная коммунистическая партия большевиков

ДАП – DAP – Deutsche Arbeiterpartei (Немецкая рабочая партия)

НСДАП – NSDAP, Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Национал-социалистическая немецкая рабочая партия)

КПД – KPD – Kommunistische Partei Deutschlands (Коммунистическая партия Германии)

СЕД – SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Социалистическая единая партия Германии)

Адорно, Теодор (Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund; 1903 – 1969) немецко-американский философ, музыкальный критик. Учился в консерватории и во Франкфуртском университете, изучал философию, музыковедение, психологию и социологию. Доктор философии. В 1925 году переехал в Вену, изучал композицию у А. Берга. С начала 1920-х годов выступал в печати как музыкальный критик. В 1928 году присоединился к Институту социальных исследований, на базе которого позднее сформировалась «франкфуртская школа» неомарксизма. С 1928 по 1931 год – редактор венского авангардистского музыкального журнала «Der Anbruch». В 1933 году был как еврей лишён права на преподавание, в 1934 году эмигрировал сначала в Великобританию, затем в США, где работал в Калифорнийском университете. В 1949 году вернулся во Франкфурт-на-Майне, став в 1953 году руководителем Института социальных исследований, а в 1963 году — председателем Немецкого социологического общества.

Альтен, Юрген фон (Alten, Jürgen von; 1903 – 1994) – немецкий режиссёр, актёр. Начал актёрскую карьеру в Ганновере, вскоре перебрался в Берлин, был членом нескольких националистически ориентированных организаций, в том числе Союза борьбы за немецкую культуру. В 1931 году дебютировал в фильме Густава Учицки «Йорк». В 1933 году стал директором дрезденского Театра Комедии, в 1935-1936 годах возглавлял берлинский Шиллер-театр. Одновременно работал в Штаатстатре, снимал кино, в основном короткометражное. В 1937 году снял антисемитский фильм «Тоггер», в 1939 году – пропагандистскую комедию «Винтовки вверх!». В 1942 году был призван на фронт. После окончания войны основал в Ганновере театр Каммершпиле и театральную школу, однако в 1949 году театр был закрыт, а

школа включена в состав Академии искусства и театра. Продолжал успешную кинокарьеру, в 1987 году за короткометражный фильм «Скрипка» получил «Золотую киноленту».

Амбессер, Аксель фон (Ambesser, Axel von/Oesterreich, Axel Eugen Alexander von; 1910 – 1988) – немецкий актёр, режиссёр, драматург. Без актёрского образования был принят в труппу гамбургского Каммершпиле. С 1936 года – в труппе Дойчес Театра, сотрудничал и с Прусским Штаатстеатром. Был включён в список «Божественно одарённых». После Второй мировой войны – режиссёр и сценарист, автор текстов для кабаре «Балаган» в Мюнхене. В 1961 году получил «Золотой глобус» за лучший иностранный фильм («Бравый солдат Швейк»). Ставил собственные пьесы в театрах Германии, часто играл в них главные роли. В послевоенные годы несколько лет был самым востребованным современным немецкоязычным драматургом.

Арендт, Ханна (Arendt, Hannah; 1906 – 1975) – немецко-американский философ. Училась в Марбургском, Фрайбургском и Гейдельбергском университетах у М. Хайдеггера и К. Ясперса. Доктор философии. В 1933 году как еврейка эмигрировала во Францию, собирала обличительные материалы о нацистах для сионистских организаций. В 1940 году была интернирована в концентрационный лагерь, откуда удалось бежать в Португалию, а затем – в США. С 1946 по 1949 год – главный редактор издательства «Shoken Books». Профессор, почётный доктор многих университетов, лауреат премий в области социальных наук Германии, США, Дании. Занималась изучением тоталитаризма как социального, политического и философского концепта. Присутствовала на процессе над Адольфом Эйхманом, на основании материалов которого написала книгу «Банальность зла».

Ахац-Дуйсберг, Карл Людвиг (Acház-Duisberg, Carl Ludwig; 1889 – 1958) – немецкий актёр и режиссёр. Получил юридическое образование, после Первой мировой был принят в труппу Дойчес Театра, но в конце 1920-х годов уехал в Америку, мечтая снимать кино. По возвращении в Германию в 1933 году вновь поступил в Дойчес Театр, который возглавлял до июня 1934 года. Будучи наследником одного из крупнейших акционеров «IG Farben», после увольнения ушёл из профессии.

Баарова, Лидия (Baarová, Lída/Babková, Ludmila; 1914 – 2000) – чешско-немецкая актриса. Ещё в возрасте 17 лет дебютировала в Чешском национальном театре, в том же году впервые снялась в кино. В 1934 году переехала в Германию. В 1937 году из-за скандала с Й. Геббельсом, который собирался оставить ради неё семью, получила запрет на работу в немецком кино; вернулась в Чехословакию. В 1941 году переехала в Италию. После войны была осуждена в Чехословакии за сотрудничество с нацистами. Отбыв 18 месяцев тюремного заключения, некоторое время работала в театре марионеток. В 1995 году опубликовала мемуары «Сладкая горечь моей жизни».

Баб, Юлиус (Bab, Julius; 1880 – 1955) – немецко-американский драматург, театральный критик. Изучал философию и историю. В 1905-1913 годах – рецензент в журнале «Schaubühne», в других берлинских СМИ. С 1923 по 1932 год – издатель журнала при берлинском Фольксбюне. Преподавал в театральной школе Макса Рейнхардта. Один из основателей Культурного союза германских евреев. В 1938 году эмигрировал в США, был театральным обозревателем «New York Staatszeitung».

Баде, Вилфрид (Bade, Wilfrid Albert Karl; 1906 – 1945) – немецкий писатель, редактор издательства «Scherl-Verlag», чиновник в министерстве просвещения и пропаганды. В 1930 году вступил в НСДАП. В 1933 году опубликовал биографию Йозефа Геббельса, писал книги об истории НСДАП и SA. Во время Второй мировой войны опубликовал книгу о победе над Польшей и сборник патриотических стихотворений. Погиб в советском лагере для интернированных лиц в Литве. В 1945 году все его сочинения были внесены в список запрещённой литературы ГДР.

Бальзер, Эвальд (Balser, Ewald; 1898 – 1978) – немецкий актёр. Пройдя солдатскую службу, брал уроки актёрского мастерства, играл в разных провинциальных театрах. В 1921-1928 годах – в мюнхенском Каммершпиле, с 1928 года – в венском Бургтеатре, с 1935 – в Дойчес Театре. Был включён в список «Божественно одарённых». С 1946 года – актёр Бургтеатра, участник Зальцбургского фестиваля.

Бар, Герман (Bahr, Hermann; 1863 – 1934) – австрийский писатель, драматург, режиссёр, критик. Изучал философию, право, экономику и филологию. В сезоне 1906/1907 годов – режиссёр Дойчес Театра. Работал корректором в издательстве «S. Fischer Verlag». Один из инициаторов общественно-литературного движения «Молодая Вена».

Бард, Мария (Bard, Maria; 1900 – 1944) – немецкая актриса. Закончила школу при Дойчес Театре и играла на его сцене до эмиграции М. Рейнхардта. В 1933 году перешла в Штаатстеатр. С 1931 по 1938 год была замужем за актёром В. Крауссом. Покончила жизнь самоубийством, узнав, что её второй муж погиб на фронте.

Барлах, Эрнст (Barlach, Ernst; 1870 – 1938) – немецкий скульптор, драматург, художник. Учился в Художественно-промышленном училище Гамбурга, в Академии художеств Дрездена, в парижской академии Жюльена. С 1907 года – член «Берлинского Сецессиона», сотрудник журнала «Симплициссимус». В начале Первой мировой войны поддержал военные действия Германии, после военной службы стал пацифистом. В 1917 году – первая персональная выставка. С 1919 года – член Прусской академии художеств. В 1924 году получил Премию Клейста. В 1934 году подписал письмо деятелей искусств в поддержку Гитлера, однако позже был осуждён как представитель «дегенеративного искусства». В 1938 году уволен из Академии художеств, скульптуры изъяты из музеев.

Бартельс, Адольф (Bartels, Adolf; 1862 – 1945) – немецкий писатель, филолог, журналист, литературный критик. Изучал право и литературу в Лейпцигском университете. Был журналистом «Daily Rundschau», писал исторические драмы. С 1896 года публиковался как литературный критик и историк литературы, выступая с антимодернистских и антисемитских позиций; был членом различных фёлькише организаций и Союза борьбы за немецкую культуру. В 1924 году опубликовал брошюру «Спасение Германии национал-социализмом», через год вступил в НСДАП, в 1926 году познакомился с Адольфом Гитлером. С 1933 года его работы множество раз переиздавались. В 1939 году работал в Институте исследования и устранения еврейского влияния на церковную жизнь Германии.

Бассерман, Альберт (Bassermann, Albert; 1867 – 1952) – немецкий актёр. Актёрскую карьеру начал в Майнингене, с 1899 года – в труппе Дойчес Театра, руководимой Отто Брамом, затем (вместе с Брамом) – в Лессинг-театре. В 1909-1915 годах – вновь в Дойчес Театре. В 1911 году получил Кольцо Иффланда как лучший немецкоязычный актёр. Много снимался в кино. В 1920-1930-е годы играл в разных театрах. В 1934 году навсегда покинул Германию, не пожелав развестись со своей женой, актрисой еврейского происхождения Э. Бассерман. В 1935 году, считая, что лучший актёр следующего за ним поколения – Алессандро Моисси, скончавшийся в том же году, отдал Кольцо Иффланда на хранение в Австрийскую национальную библиотеку. В 1938 году из Швейцарии переехал в США, где активно снимался в кино и в 1940 году был номинирован на «Оскар». В 1946 году вернулся в Европу, принимал участие в постановках берлинского Шиллер-театра, венского Фолькстеатра и цюрихского Шаушпильхауса.

Баш, Грете (Freund/Basch, Grete; 1885 – 1982) – австрийская и немецкая актриса, оперная певица. Карьеру начала в венской Фолькс опер. После Первой мировой работала в музыкальных театрах, играла и на драматических сценах Берлина, снималась в кино. В 1932 году была принята в труппу Прусского Штаатстеатра. В 1933 году эмигрировала, в 1939 поселилась в США. Вернувшись после войны в Австрию, продолжила актёрскую карьеру.

Беньямин, Вальтер (Benjamin, Walter; 1892 – 1940) – немецкий философ, литературный критик, переводчик. Изучал философию и историю искусства в университетах Фрайбурга, Берлина, Мюнхена и Берна. В начале 1920-х годов переводил на немецкий Бодлера и Пруста, издавал эссе и критические статьи, публиковал свои воспоминания о Берлине начала XX века. В 1926-1927 годах посетил Москву, написал ряд статей об СССР. В 1933 году в силу своего происхождения и убеждений эмигрировал во Францию. Вместе с Брехтом разработал план (не осуществлённый) издания журнала «Krise und Kritik». В 1940 году был интернирован, после неудачной попытки бежать в Испанию покончил с собой.

Бергнер, Элизабет (Bergner/Ettel, Elisabeth; 1897 – 1986) – немецкая актриса. Окончила драматический класс Венской консерватории. Первые роли сыграла в Инсбруке, Цюрихе, Вене, Мюнхене. В 1923 году дебютировала в Берлине, много играла в Дойчес Театре. Будучи еврейкой, эмигрировала в Великобританию. В 1935 году была номинирована на «Оскар». В 1940-1950 годах жила в США, работала в немецкоязычном театре «Players from Abroad». В 1950 году вернулась в Великобританию, в 1954 – в Германию, где играла в разных театрах ФРГ. В 1962 году была удостоена Премии Шиллера, в 1979 году – Премии Эрнста Любича, в 1982 году – Кубка Элеоноры Дузе.

Берзарин, Николай Эрастович (1904 – 1945) – советский военачальник, герой Советского Союза. В 1921 году участвовал в подавлении Кронштадтского восстания. С 1926 года – член ВКП(б). Служил на Дальнем Востоке, в 1938 году участвовал в боях у озера Хасан. В Великую Отечественную войну командовал армиями, отличился в наступательных операциях, награждён множеством орденом и медалей, в том числе «За освобождение Варшавы», «За взятие Берлина», французским «Орденом Почётного Легиона». С апреля по июнь 1945 года – первый комендант Берлина. Погиб в автокатастрофе. Посмертно был удостоен звания Почётный гражданин Берлина.

Берндт, Альфред-Ингемар (Berndt, Alfred-Ingemar; 1905 – 1945) – нацистский политический деятель. Изучал германистику в Берлине. В 1924 году вступил в НСДАП, работал журналистом, сотрудничая под разными псевдонимами с нацистскими газетами. В 1931 году возглавил отдел литературы Союза борьбы за немецкую культуру. В 1934 году вступил в СС. В 1935 году назначен пресс-секретарём министерства просвещения и пропаганды, с 1936 по 1941 год возглавлял разные его отделы. В 1940 году полгода воевал во Франции, награждён двумя Железными крестами. До начала войны с СССР служил в составе Африканского корпуса, награждён лично фюрером золотым Немецким крестом. Отстранённый от работы в министерстве пропаганды за пораженческие настроения, в 1944 году снова ушёл на фронт. Составитель сборников военных патриотических песен. Убит в марте 1945 года во время атаки советской авиации.

Бетге, Фридрих (Bethge, Friedrich; 1891 – 1963) – немецкий поэт, драматург. Ветеран Первой мировой войны. Член НСДАП с 1932 года, СС – с 1936 года. После 1933 года занимал несколько важных должностей в организациях управления культурой, в том числе был советником президента отдела театра в Палате культуры. В 1937 году удостоен Национальной книжной премии. В 1939 году ушёл добровольцем на польский фронт. С конца 1945 года более года находился в американском плену. В 1948 году приговорён судом по денацификации к незначительному штрафу. Жил в ФРГ. Его поздние пьесы не были опубликованы.

Биллингер, Рихард (Billinger, Richard; 1890 – 1965) – австрийский поэт, писатель, драматург. В 1924 году получил Литературную премию Вены, в 1932 году – Премию Клейста. В 1938 году его произведения были включены в сборник «Известных австрийских писателей», тогда же награждён литературными премиями Мюнхена и Вены. Участвовал в пропагандистских «Неделях искусства» на оккупированных территориях. В 1943 году получил Премию Раймунда. После войны продолжал литературную деятельность. В 1962 году получил звание почётного профессора, Премию Грильпарцера, затем – Федеральный крест I класса.

Бильдт, Пауль (Bildt, Paul Hermann; 1885 – 1957) – немецкий актёр. В 1905-1913 годах – актёр берлинского Шиллер-театра. После Первой мировой войны – в Дойчес Театре. Был одним из самых популярных киноартистов Веймарской республики. После 1933 года, будучи женатым на еврейке, получил специальное разрешение на работу, продолжал сниматься, не избегая и пропагандистских фильмов. В 1944 году включён в список «Божественно одарённых». В мае 1945 года вместе с дочерью совершил попытку самоубийства, в отличие от дочери, был спасён. После войны работал в Шаушпильхаусе Дюссельдорфа, с 1954 года – в мюнхенском Каммершпиле.

Бир, Рудольф (Beer, Rudolf; 1885 – 1938) – австрийский и немецкий актёр, режиссёр. Руководил Городским театром в Брно, в Вене – Раймунд-театром и Фолькстеатром, объединив их. Отдавал предпочтение современной драматургии, активно приглашал на гастроли немецкие и иностранные театры, в том числе Московский Камерный. В 1932 году возглавлял Дойчес Театр в Берлине, после прихода в Германии нацистов к власти вернулся в Вену, где основал актёрскую школу при Фолькстеатре. С 1933 по 1938 годы – президент Ассоциации австрийских театральных режиссёров. 9 мая 1938 года, после жестокого допроса в гестапо, покончил с собой.

Блех, Лео (Blech, Leo; 1871 – 1958) – немецкий дирижёр и композитор. В начале карьеры работал в театрах Аахена и Праги. С 1906 по 1937 год – музыкальный руководитель берлинской Штаатсоперы. Как еврей в 1938 году эмигрировал в Ригу, где был главным дирижёром Национального театра. После оккупации Латвии СССР выступал в Москве и Ленинграде, но отказался занять пост директора московской консерватории. В июне 1941 года при посредничестве Х. Титьена был вывезен из оккупированной немцами Риги в Стокгольм, где с 1941 по 1949 год был дирижёром Шведской королевской оперы. В 1949 году вернулся в Берлин (восточная зона), до 1953 года – музыкальный руководитель Дойче Оперы.

Блунк, Ханс Фридрих (Blunck, Hans Friedrich; 1888 – 1961) – немецкий писатель. Доктор юриспруденции. С 1920 по 1944 год опубликовал множество произведений (в том числе, пьес), сюжеты которых перекликались с нордическими сагами и германскими мифами. В 1933 году подписал Письмо верности Адольфу Гитлеру. В 1936 году возглавил «Фонд немцев, работающих за рубежом», целью которого была пропаганда Третьего рейха в Европе и Америке. Член НСДАП с 1937 года. Награждён Медалью Гёте, включён в список «Божественно одарённых». Комитет по денацификации классифицировал его как «попутчика» и наложил крупный штраф. В 1952 году опубликовал в ФРГ мемуары «Бездорожные времена», где преуменьшил свою роль в нацистской пропаганде.

Борман, Мартин (Bormann, Martin; 1900 – 1945) – нацистский политический деятель. Участник Первой мировой войны. С юности состоял членом радикальных организаций правого толка, с 1927 года – в НСДАП. С 1933 года – начальник Штаба заместителя фюрера. Один из вдохновителей программы государственной эвтаназии. С 1941 года – начальник канцелярии НСДАП, с 1942 года – личный секретарь фюрера. С 30 апреля по 2 мая 1945 года – глава НСДАП. Покончил жизнь самоубийством в мае 1945 года, однако до 1973 года, когда факт смерти был подтверждён, считался пропавшим без вести.

Боттичер, Херман фон (Boetticher, Hermann von; 1887 – 1941) – немецкий писатель, драматург. В 1914 году при попытке вернуться в Германию из США попал во французский плен, где пребывал до 1917 года. Затем был отправлен на лечение в Швейцарию. В 1918 году – главный драматург городского театра Берна. В 1919 году вернулся в Германию, работал в дюссельдорфском Шаушпильхаусе. В 1920-е годы писал стихи и исторические пьесы. С 1925 года находился (с непродолжительными перерывами) на лечении в психиатрической больнице. Скорее всего, был убит в рамках нацистской программы умерщвления психически больных.

Браузеветтер, Ханс (Brausewetter, Hans; 1899 – 1945) – австрийский и немецкий актёр. После Первой мировой войны изучал филологию, затем – актёрское мастерство в Вене. В 1922-1928 и с 1937 по 1945 годы работал в Дойчес Театре. Много снимался в кино. Был арестован за гомосексуализм в 1936 году, освобождён по протекции актрисы К. Хаак. В 1939 году получил звание государственного актёра. Включён в список «Божественно одарённых». Погиб от ранения, полученного во время бомбардировки Берлина.

Брехт, Бертольт (Brecht, Bertolt/Eugen Berthold Friedrich; 1898 – 1956) – немецкий драматург, поэт, теоретик театра, режиссёр. Во время Первой мировой войны был санитаром на фронте. 1917-1918 годах изучал медицину и филологию в Мюнхенском университете. Первые пьесы,

написанные тогда же, были поставлены в 1922 году на сцене мюнхенского Каммершпиле. В том же году получил Премию Клейста. С 1924 по 1926 год работал в драматургическом отделе Дойчес Театра. Широкую известность получил после премьеры «Трёхгрошовой оперы» в Театре ам Шиффбауэрдамм. К этому времени в общих чертах сложилась теория «Эпического театра», над которой он продолжал работать всю жизнь. В 1931 году дебютировал в качестве режиссёра в Штаатстеатре (постановка собственной пьесы «Человек есть человек»). В 1933 году как видный антинацист был вынужден покинуть Германию, в 1935 году лишён немецкого гражданства. Жил сначала в Австрии и Швейцарии, затем – в Дании, Швеции, Финляндии и США. За годы эмиграции написан большой корпус пьес, стихотворений, теоретических работ. В 1947 году переехал в Швейцарию, в 1948 году вернулся в Восточный Берлин, где через год создал и возглавил театр Берлинер Ансамбль. В 1951 году получил Национальную премию ГДР, в 1954 году избран вице-президентом Академии искусств ГДР и тогда же удостоен Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами».

Брук, Артур Мёллер ван ден (Bruck, Arthur Moeller van den; 1876 – 1925) – немецкий писатель, переводчик, публицист. Во время Первой мировой войны служил в тылу, начал писать, заниматься переводами с французского и русского. В 1922 году познакомился с Гитлером. Не принимая его политическую программу, впоследствии осудил «Пивной путч». В монографии «Третий рейх» (1923) представил модель гармоничного пангерманского государства, наследующего лучшие качества Священной римской империи и Германской империи, ведущего агрессивную военную политику с целью увеличения жизненного пространства немецкого народа. Покончил с собой.

Брукман, Хуго (Bruckmann, Hugo; 1863 – 1941) – немецкий издатель. С 1890-х годов возглавлял издательство «F. Bruckmann KAG». В 1920-е годы спонсировал НСДАП и Союз борьбы за немецкую культуру. С 1932 года – депутат рейхстага. С 1933 года – член правления мюнхенского Дойчес музея, заступался на коллег еврейского происхождения.

Буш, Фриц (Busch, Fritz; 1890 – 1951) – немецкий дирижёр. Окончил Кёльнскую консерваторию, работал в разных немецких музыкальных театрах, гастролировал с концертами как пианист. После службы в армии во время Первой мировой войны был назначен на руководящие должности сначала в Штутгартской опере (1918–1922), где сумел ввести в репертуар произведения современных композиторов, затем – в дрезденской Штаатсопере (1922–1933), сделав её одной из самых знаменитых музыкальных сцен Германии. Также дирижировал на фестивалях в Байройте и Зальцбурге. В 1933 году за политические убеждения был уволен со всех должностей и покинул Германию. Работал в Аргентине, Дании, Швеции, Великобритании. В 1951 году дирижировал в Кёльне и Гамбурге. В Германию не вернулся.

Буш, Эрнст (Busch, Friedrich Wilhelm Ernst; 1900 – 1980) – немецкий актёр и певец. Участник Ноябрьской революции, активный член социалистических объединений. В 1921 году познакомился с Г. Грюндгенсом. В 1927 году был принят в труппу Театра Пискатора. Выступал и на других сценах. В 1929 году дебютировал в кинематографе. Как известный антинацист в 1933 году уехал в Голландию, где давал концерты, участвовал в антифашистских радиопередачах. В 1935 году посетил СССР. В 1937 году воевал на стороне республиканцев в Испании. В 1940 году депортирован в концентрационный лагерь; в конце 1942 года с помощью участников

французского Сопrotивления бежал из лагеря, почти сразу был арестован жандармерией правительства Виши, выдан гестапо и помещён в берлинскую тюрьму Моабит. По обвинению в государственной измене ему грозила смертная казнь, но, благодаря вмешательству Г. Грюндгенса (и доказательству того, что Б., уже не гражданин Германии), наказание было заменено на четыре года лишения свободы. В 1946 году вернулся на сцену. В свою очередь, ходатайствовал за арестованного советскими властями Грюндгенса. Играл в разных берлинских театрах, прежде всего – в Берлинер Ансамбле и Дойчес Театре. С 1950 года – член Академии искусств ГДР. В 1961 году вынужден был покинуть сцену из-за разногласий с ЦК СЕД. В 1981 году имя Буша было присвоено Высшей школе театрального искусства.

Вагнер, Винифред (Wagner/Williams, Winifred; 1897 – 1980) – руководительница Байройтского фестиваля. Была женой сына Рихарда Вагнера, Зигфрида. В 1923 году познакомилась с Адольфом Гитлером, которого поддерживала материально во время его тюремного заключения, на всю жизнь сохранив с ним близкие отношения. После смерти мужа в 1930 году до 1945 года руководила Байройтским фестивалем. После войны суд по денацификации лишил её этой должности. Жила в ФРГ.

Вайс, Хельмут (Weiss, Helmut Ludwig Johann-Georg; 1907 – 1969) – немецкий актёр, драматург, сценарист, режиссёр. С 1929 по 1932 год состоял в труппе Прусского Штаатстеатра. В 1930-е годы много снимался в кино, писал сценарии, режиссировал. После войны продолжал работать, в 1947/48 годах был старшим режиссёром Баден-Баденского театра (ФРГ). Переводил пьесы с английского и французского.

Вайхерт, Эрнст (Wiechert, Ernst; 1887 – 1950) – немецкий писатель, драматург. За храбрость на фронтах Первой мировой награждён рыцарскими крестами. После войны работал учителем в берлинской гимназии. Начал публиковаться в 1933 году. Не вмешивался в политику, но в 1934-1945 годы находился под наблюдением гестапо по подозрению в участии в антигитлеровских организациях. В конце 1937 года его публичные выступления были запрещены, годом позже ему ограничили выезд за рубеж. Его книги не рекламировались, хотя он оставался одним из самых читаемых немецких авторов своего времени. За отказ участвовать в выборах по вопросу присоединения Австрии к Рейху был депортирован в концентрационный лагерь Бухенвальд. Досрочно освобождён благодаря многочисленным ходатайствам (в том числе Х. Хильперта). В 1948 году переехал в Швейцарию.

Вайгель, Хелене (Weigel, Helene; 1900 – 1971) – немецкая актриса. Актёрскому мастерству обучалась в Вене, дебютировала во Франкфурте-на-Майне. В 1923 году была принята в труппу берлинского Штаатстеатра, в 1925 году перешла в Дойчес Театр, также играла в Фольксбюне и в Театре ам Шиффбауэрдамм. В 1933 году как еврейка и жена Б. Брехта вместе с ним покинула Германию. Незнание языков вынудило её почти всё время эмиграции быть без работы, только в 1944 году была сыграна роль немой в голливудском фильме «Седьмой крест». В 1948 году вместе с мужем переехала в Швейцарию. В 1949 году в Восточном Берлине выступила в главной роли в спектакле Брехта «Мамаша Кураж», первой постановке Берлинер Ансамбля. После смерти Брехта руководила Берлинер Ансамблем. В 1950 году стала одним из основателей Академии искусств ГДР. Вступила в СЕД. В 1965 году была награждена золотым орденом «За заслуги перед Отечеством».

Вайль, Курт (Weill, Kurt Julian; 1900 – 1950) – немецкий и американский композитор. Окончил Высшую школу музыки в Дессау, поступил в Берлинскую высшую школу музыки, не закончил ее (вынужден был прервать обучение в связи с финансовыми трудностями семьи). В 1919 году работал капельмейстером в только что основанном городском театре Люденштадта. С 1920 по 1923 год учился в Прусской академии искусств, параллельно работал музыкантом в кафе. В 1927 году познакомился с Б. Брехтом, стал писать музыку к его пьесам – «Расцвет и падение города Махагони», «Берлинский реквием», «Семь смертных грехов», «Трёхгрошовая опера». Еврей, он в 1933 году эмигрировал во Францию. С 1935 года жил и работал в США.

Валетти, Роза (Valetti/Vallentin, Rosa; 1876 – 1937) – немецкая актриса, певица. С 1911 года снималась в кино. В 1920 году основала в Берлине кафе «Größenwahn» («Мания величия»), превратившееся в одно из наиболее известных немецких кабаре. В 1928 году в знаменитой «Трёхгрошовой опере» Б. Брехта и К. Вайля сыграла миссис Пичем. В 1933 году была вынуждена покинуть Германию из-за еврейского происхождения. Как певица выступала в Вене и Праге.

Вангенхейм, Густав фон (Wangenheim, Ingo Clemens Gustav Adolf Freiherr von; 1895 – 1975) – немецкий актёр, режиссёр, драматург. Сын актёра Э. фон Винтерштейна. Учился у М. Рейнхардта, играл на сценах Вены, Дармштадта и Берлина. Много снимался в кино, в том числе у Ф.В. Мурнау, Ф. Ланга, Э. Любича. В 1917 году написал пьесу об Октябрьской революции, в 1922 году вступил в КПД. С 1925 по 1933 годы руководил основанным им рабочим передвижным театром «Barbusse-Gruppe» и театром «Gruppe 1931». В 1933 году эмигрировал в СССР, где снял фильм «Бойцы», посвящённый делу о поджоге рейхстага и запрещённый лично Сталиным. Руководил театральной группой «Column Links», писал эссе и пьесы, работал на московском радио и в различных издательствах. Во время Второй мировой войны служил в советском политотделе, состоял в антинацистском комитете «Свободная Германия». В 1945-1946 годах – интендант берлинского Дойчес Театра. В последующие годы работал режиссёром в разных немецких театрах, сценаристом в кино.

Вашари, Иоганн фон (Vásáry, Johann von/Vaszary, Juan /János; 1899 – 1963) – венгерский актёр, режиссёр, драматург, сценарист. После Первой мировой был принят в труппу Мадьяр Театра в Венгрии, в 1927-1929 годах его возглавлял. Впоследствии – режиссёр в Будапештской оперетте и в Национальном театре Венгрии, интендант уличного театра Андрасси.

Вегенер, Пауль (Wegener, Paul; 1874 – 1948) – немецкий актёр. Изучал право, философию и историю искусства. Увлёкшись театром, начал актёрскую карьеру в Лейпциге, вскоре переехал в Гамбург, его талант заметил М. Рейнхардт и пригласил В. в Дойчес Театр, где актёр сыграл ряд главных ролей. В ходе Первой мировой войны был награждён Железным крестом. Снимался в кино, был продюсером и режиссёром. В 1930-е годы выступал в Шиллер-театре и Прусском Штаатстеатре, занимая крайне противоречивые позиции в отношении режима: поддерживал нацизм и одновременно прятал в своей квартире коллег, преследуемых из-за происхождения и политических убеждений. Был включён в список «Божественно одарённых». В 1945 году стал актёром берлинского Дойчес Театра, однако успел сыграть на его сцене только одну роль – Натана Мудрого в пьесе Лессинга.

Вернер, Ильзе (Werner/Still, Ilse Charlotte; 1921 – 2005) – немецкая и австрийская актриса, певица. Обучалась в театральной школе М. Рейнхардта в Вене, в 1937 году дебютировала и в кино, и в театре (на сцене Йозефштадта). Ее участие в фильмах эпохи национал-социализма, в радиопрограмме «Концерт по заявкам» для вермахта, а также выступления на фронте стали после войны причиной временного запрета профессиональной деятельности. С 1948 года снова стала сниматься в кино, иногда играла в различных театрах ФРГ.

Вернике, Отто (Wernicke, Otto Karl Robert; 1893 – 1965) – немецкий актёр. Начал карьеру в провинциальных театрах. Прошёл Первую мировую. В 1920-х годах работал в Бонне и Мюнхене. С 1934 по 1941 год – в Дойчес Театре, с 1941 по 1944 год – в Прусском Штаатстеатре. Очень много снимался в кино. Из-за отказа разводиться с женой еврейского происхождения работал по специальному разрешению, в 1939 году был принят в Палату культуры и освобождён от воинской повинности. После войны продолжал карьеру актёра театра и кино, преподавал в театральной школе в Мюнхене.

Вессели, Паула (Wessely, Paula Anna Maria; 1907 – 2000) – немецкая актриса. Воспитанница семинара М. Рейнхардта; играла у него в венском Театре в Йозефштадте, с 1932 года – в берлинском Дойчес Театре, с 1934 года параллельно – на сцене венского Бургтеатра. Много снималась в кино. В 1934 году познакомилась с Гитлером. В 1935 году за роль в фильме «Эпизод» получила награду Венецианского кинофестиваля. Участвовала в пропагандистских акциях, но одновременно помогала коллегам-евреям и преследуемым католическим священникам. В 1944 году была включена в список «Божественно одарённых». После непродолжительного запрета на публичные выступления в 1945 году, продолжила карьеру в Австрии, много играла в Бургтеатре. В 1950 году основала киностудию «Paula-Wessely-Filmproduktion».

Вине, Роберт (Wiene, Robert; 1873 – 1938) – немецкий кинорежиссёр-экспрессионист. Изучал юриспруденцию в Берлине и Вене, но в 1913 году дебютировал в кино в качестве сценариста и режиссёра. Всемирную известность получил в 1920 году благодаря экспрессионистскому фильму «Кабинет доктора Калигари». В 1934 году эмигрировал в Париж.

Винтерштейн, Эдуард фон (Wangenheim/Winterstein, Eduard Clemens Franz Freiherr von; 1871 – 1961) – немецкий актёр. Начал актёрскую карьеру в городе Аннаберг, театр которого впоследствии получил его имя. В 1895 году переехал в Берлин и поступил в Шиллер-театр, затем – в Дойчес Театр, где играл до 1933 года. В дальнейшем вплоть до 1944 года работал в Берлине, то в Прусском Штаатстеатре, то в Шиллер-театре, то в Дойчес Театре. По отношению к нацизму занимал нейтральную позицию. С 1945 по 1960 год – вновь в Дойчес Театре. Снимался в кино. В 1947 году опубликовал мемуары «Моя жизнь и моё время» («Mein Leben und meine Zeit»). В 1955 году удостоен медали Гёте.

Вистен, Фритц (Wisten, Fritz; 1890 – 1962) – немецкий актёр, режиссёр. Начинал карьеру в провинциальных театрах, стал популярен благодаря своим постановкам современной немецкой драматургии. В 1933 году вступил в Культурный союз немецких евреев. В 1938 году как еврей был депортирован в концлагерь, однако, благодаря «арийской» жене, был освобождён. В 1946 году назначен директором Дойчес Театра, с 1953 по 1961 год возглавлял берлинский Фольксбюне. (ГДР). В 1960 году награждён серебряным орденом «За заслуги перед Отечеством».

Вэшер, Ариберт (Wäscher, Aribert/Robert Ernst Wilhelm; 1895 – 1961) – немецкий актёр, писатель. Играл в различных берлинских театрах. В 1944 году был включён в список «Божественно одарённых». Писал юмористические рассказы и шуточные стихи. В 1954 году награждён Федеральным крестом.

Газенклевер, Вальтер (Hasenclever, Walter; 1890 – 1940) – представитель немецкого экспрессионизма, драматург, поэт, переводчик. Изучал право в Оксфорде, Лозанне, Лейпциге. В 1914 году написана его первая пьеса. Был пацифистом, избежал службы в армии, симулируя психическое заболевание. В 1917 году был удостоен литературной премии Клейста. В 1933 году по политическим мотивам эмигрировал во Францию, где после начала Второй мировой войны был дважды арестован. Покончил с собой в лагере для интернированных. В 1996 году в Аахене где-то выше и ниже была учреждена литературная премия его имени.

Гайслер, Герхард (Geisler, Gerhard; 1907 – 1977) – немецкий актёр. Получил актёрское образование в школе при Прусском Штаатстееатре, затем несколько лет играл в Бохуме. С 1941 по 1944 год – актёр Дойчес Театра. После войны много работал на австрийском телевидении и занимался дубляжом.

Гамсун, Кнут (Hamsun, Knut/Pedersen, Knud; 1859 – 1952) – норвежский писатель, драматург. В начале XX века был одним из самых популярных европейских писателей. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1920). Будучи поклонником Гитлера, сначала поддерживал норвежское пронацистское правительство Квислинга, однако вскоре в нём разочаровался и в 1943 году во время встречи с фюрером просил избавить Норвегию от Квислинга. После окончания Второй мировой войны был предан антинацификационному суду, оштрафован, но избежал тюремного заключения благодаря преклонному возрасту.

Гауптман, Герхард (Hauptmann, Gerhart Johann Robert; 1862 – 1946) – немецкий драматург, автор нескольких романов. Учился мастерству скульптора в Королевской школе искусств и ремёсел в Бреслау, затем – в Йенском университете на факультете естественных наук. Европейскую известность обрёл как автор пьесы «Перед восходом солнца» (1889), в том же году поставленной режиссёром О. Брамом и положившей начало немецкой «новой драме». Трижды награждён австрийской Премией Ф. Грильпарцера, почётный доктор Оксфордского, Колумбийского и Лейпцигского университетов, лауреат Нобелевской премии по литературе (1912). Подписал «Манифест девяноста трёх» в поддержку действий Германии в начале Первой мировой войны, однако в скором времени стал пацифистом, приветствовал создание Веймарской республики. В 1932 году удостоен Премии Гёте. Прожил все двенадцать лет в Третьем рейхе, продолжая писать и занимая достаточно противоречивую позицию.

Геббельс, Йозеф (Goebbels, Paul Joseph; 1897 – 1945) – один из главных идеологов нацизма, политический деятель, публицист. Доктор филологии. В 1922 году примкнул к НСДАП. В 1927-1933 годах – главный редактор нацистской газеты «Der Angriff». С 1933 года – имперский министр народного просвещения и пропаганды. С 1944 года – имперский уполномоченный по тотальной военной мобилизации. 1 мая 1945 года покончил жизнь самоубийством вместе с женой, предварительно отравив шестерых их детей.

Гейнике, Курт (Heynicke, Kurt; 1891 – 1985) – немецкий писатель, поэт, сценарист, драматург. Во время Первой мировой войны служил санитаром на фронте. В 1924-1926 годах – главный драматург дюссельдорфского Шаушпильхауса. С 1933 года писал в основном тингшпили, работал сценаристом киноконцерна UFA. После войны жил в ФРГ.

Георге, Хайнрих (George, Heinrich/Schulz, Georg August Friedrich Hermann; 1893 – 1946) – немецкий актёр. Сражался на фронтах Первой мировой войны. В 1921 году принят в берлинский Дойчес Театр, играл и на других сценах, часто выступая в спектаклях «левых» режиссёров и драматургов; тогда же начал сниматься в кино. Член КПД. Вскоре после прихода Гитлера к власти сыграл в пропагандистском фильме «Юный гитлеровец Квекс» неистового коммуниста, по сути, пародию на своих бывших соратников. С 1937 до 1943 года – директор и интендант Шиллер-театра. Поддерживал режим, наиболее активно – во время Второй мировой войны. Приглашал в труппу «нежелательных» художников, бывших товарищей по компартии. При этом записывал на радио призывы к сопротивлению советским войсками, а 17 апреля 1945 года была опубликована речь Г. в «Völkischer Beobachter» с тем же призывом – сражаться с противником до последней капли крови. В мае 1945 года был неоднократно допрошен КГБ, переведён в советский спецлагерь № 7 (Заксенхаузен), где и погиб.

Геринг, Герман (Göring, Hermann Wilhelm; 1893 – 1946) – нацистский политический и военный деятель. Прошёл Первую мировую войну лётчиком, награждён Железными крестами. С 1922 года – член НСДАП. Участник «Пивного путча». С августа 1932 года – председатель рейхстага, с 1933 года – министр авиации и глава правительства Пруссии. С 1935 года – главнокомандующий военно-воздушными силами, с 1940 года – рейхсмаршал. 29 июня 1941 года официально назначен преемником Гитлера в случае его смерти. Принимал активное участие в разработке «окончательного решения еврейского вопроса». За неспособность организовать 23 апреля 1945 года противовоздушную оборону страны приказом Гитлера лишён всех званий и должностей. На Нюрнбергском процессе 1946 года приговорён к смертной казни; покончил жизнь самоубийством.

Геррон, Курт (Gerron/Gerson, Kurt; 1897 – 1944) – немецкий актёр, режиссёр. Участвовал в боях Первой мировой войны. Изучал медицину в Берлинском университете, увлёкся театром. В 1920-1925 годах играл в берлинском Дойчес Театре, затем на других немецких сценах, в многочисленных ревю и кабаре. Снимался в кино, в 1926 году дебютировал как кинорежиссёр. В 1933 году из-за еврейского происхождения эмигрировал во Францию, затем – в Австрию и Голландию, где продолжал снимать кино. В 1940 году, во время оккупации Голландии германским вермахтом, стал директором еврейского театра. В 1943 году был арестован и отправлен в концлагерь Вестерборк, в начале следующего года депортирован в Терезиенштадт, где в качестве режиссёра снял псевдо-документальный фильм «Фюрер дарит евреям город». В октябре 1944 года переправлен в Аушвиц, где погиб в газовой камере.

Гёрст, Карл (Gerst, Wilhelm Karl/Carl; 1887 – 1968) – немецкий архитектор и журналист. Был главным редактором «Hildesheimische Zeitung», некоторое время занимал пост генерального секретаря Ассоциации содействия немецкой театральной культуре. В 1919-1928 годах – генеральный директор Ассоциации католических народных театров. В 1944 году был арестован за критику национал-социализма. После Второй мировой войны выступал за создание СЕД в

Западной Германии. Работая редактором восточногерманской газеты «Berliner Zeitung», жил в Западном Берлине.

Гиммлер, Генрих (Himmler, Heinrich Luitpold; 1900 – 1945) – нацистский политический и военный деятель. Окончил агрономический факультет Мюнхенского университета уже во время учёбы входил в националистически ориентированные организации. Участник «Пивного путча». С 1925 года член НСДАП. С 1929 года возглавлял СС. В 1933 году выступил с инициативой создания государственной тайной полиции (гестапо). С 1943 года – министр внутренних дел. Принимал активное участие в разработке «окончательного решения еврейского вопроса». В 1945 году был назначен главнокомандующим всеми немецкими войсками на Одере. Пытался вести с английским и американским правительством переговоры о сепаратном мире. 21 мая 1945 года был взят в плен и совершил самоубийство.

Гинденбург, Пауль (Hindenburg, Paul Ludwig Hans Anton von Beneckendorff und von; 1847 – 1934) – немецкий военный и политический деятель. Принимал участие в Австро-прусской войне (1866) и Франко-прусской войне (1870—1871), дослужился до генерала, вышел в отставку, но с началом Первой мировой войны был отозван. В 1916 году был назначен начальником генерального штаба. На заседании комиссии рейхстага, расследующей причины поражения Германии в Первой мировой войне, высказал убеждение в том, что лишь пессимистичные настроения в тылу помешали стране выиграть войну. С 1925 по 1934 год – президент Веймарской Республики. В 1933 году настоял на сохранении всех гражданских прав евреев-ветеранов Первой мировой войны.

Гитлер, Адольф (Hitler, Adolf; 1889 – 1945) – нацистский политик, центральная фигура национал-социализма, рейхсканцлер, основатель тоталитарной диктатуры Третьего рейха. Родился в маленьком австрийском городе. Переехал в Вену, несколько раз пытался поступить в художественную академию. Уже в юности увлекался националистическими и антисемитскими идеями. В Первую мировую войну добровольцем ушёл на фронт, за храбрость получил два Железных креста. В 1919 году присоединился к Немецкой рабочей партии (с 1920 года НСДАП), в 1921 году избран её председателем. В 1923 году организовал «Пивной путч» – попытку государственного переворота, закончившуюся его арестом и запретом деятельности партии до 1925 года. Автор книги «Моя борьба». 30 января 1933 года назначен рейхсканцлером, после смерти президента фон Гинденбурга 2 августа 1934 года объединил в себе должности рейхсканцлера и рейхспрезидента. С 1938 года – главнокомандующий вермахта. 30 апреля 1945 года покончил с собой.

Глизе, Рохус (Rochus Gliese; 1891 – 1978) – немецкий художник-постановщик, актёр, режиссёр, работавший почти во всех крупных берлинских театрах.

Гольд, Кэте (Gold, Käthe/Katharina Stephanie; 1907 – 1997) – немецкая и австрийская актриса. Закончила венскую Академию музыки и исполнительских искусств. Играла на сценах провинциальных театров, в 1931 году – в труппе мюнхенского Каммершпиле. В Берлине дебютировала в Штаатс театре в роли Гретхен в «Фаусте» в 1932 году. Снималась в кино, продолжая играть в Штаатс театре. Осенью 1944 года эмигрировала в Цюрих. С 1947 года – актриса венских Бургтеатра и Академического театра, участница Зальцбургского фестиваля. Была

награждена Австрийским орденом почёта за науку и искусство I степени, Медалью Йозефа Кайнца, Почётной медалью Вены, Почётным кольцом города Вены, «Золотой лентой» (за «многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино»).

Готтшальк, Йоахим (Gottschalk, Joachim; 1904 – 1941) – немецкий актёр. Во время Первой мировой войны служил на флоте, затем учился актёрскому мастерству. Работал в театрах Штутгарта, Кольберга, Лейпцига, Франкфурта-на-Майне. В 1938 году поступил в труппу берлинского Фольксбюне. В 1941 году перед отправкой жены-еврейки и их сына в концлагерь покончил с собой. В 1947 году на экраны вышел фильм «Брак в тени» (по рассказу Х. Швайкарта), посвящённый его судьбе.

Гранах, Александр (Granach/Gronach, Alexander/Jessaja/Hermann; 1890 – 1945) – немецкий актёр. Учился в школе М. Рейнхардта при Дойчес Театре, по окончании принят в труппу. В 1914-1918 годах служил добровольцем в австро-венгерской армии. В 1918-1919 годах выступал на сценах Вены, Мюнхена, с 1920 года – в Берлине, работал с Рейнхардтом и Пискатором. Еврей, он в 1933 году покинул Германию, в 1935 году был приглашён в Москву снять на Межрабпомфильме антифашистский фильм (планы не реализовались – через год студию ликвидировали). В 1936 году поступил в труппу Киевского еврейского театра, через год арестован по обвинению в шпионаже в пользу Германии, спасён от тюрьмы благодаря вмешательству Л. Фейхтвангера. После освобождения уехал в Швейцарию и поступил в труппу цюрихского Шаушпильхауса. В 1938 эмигрировал в США, играл на Бродвее, снимался в кино.

Графф, Зигмунд (Graff, Sigmund; 1898 – 1979) – немецкий писатель, журналист, драматург. Участник Первой мировой войны. Лауреат премии Дитриха Эккарта (1933), сотрудник Палаты театра министерства пропаганды. С 1936 года – член НСДАП. Во время Второй мировой войны служил военным корреспондентом, весной 1945 года попал в плен. В 1948 году суд по денацификации признал его борцом с нацизмом, так как удалось доказать, что Г. состоял в трёх группах сопротивления. В 1964 году удостоен премии города Эрланген по искусству, но из-за массовых студенческих протестов против него награда была вручена без освещения в прессе. Жил в ФРГ.

Грессикер, Герман (Gressieker, Hermann; 1903 – 1983) – немецкий драматург, критик. Изучал литературу и театроведение, работал главным драматургом и режиссёром – в Дессау и Брауншвейге. В 1920-е годы поступил на службу в Фольксбюне, в 1934 году вместе с Х. Хильпертом перешёл в Дойчес Театр. Преподавал в Немецкой киноакадемии. После войны жил в ГДР, писал сценарии, пьесы, радиопьесы, активно работал в дубляже фильмов.

Грюндгенс, Густаф (Gründgens, Gustaf/Gustav Heinrich Arnold; 1899 – 1963) – немецкий актёр, режиссёр. Учился в театральной школе Дюссельдорфа у актрисы Л. Дюмон. Дебютировал в Халберштадте и Киле, в 1922-1928 годах – в ансамбле гамбургского Каммершпиле, выступал в кабаре. В 1927-1932 годах был женат на дочери Т. Манна Эрике. С 1928 по 1932 год – в труппе берлинского Дойчес Театра, одновременно – оперный режиссёр и актёр в опереттах/ревю берлинских театров. Много снимался в кино – в том числе у Ф. Ланга, К. Фрелиха. В 1932 году перешёл в Прусский Штаатстеатр, в 1934 году возглавил его. Как актёр, режиссёр и интендант работал на сценах Штаатстеатра вплоть до его закрытия в 1944 году. Старался не допускать на

сцену открыто пропагандистских проявлений, помогал «неарийским» коллегам. В 1943 году добровольцем ушёл на фронт, несколько месяцев служил в Голландии. Входил в список «Божественно одарённых». В 1945 году был арестован советскими властями Берлина и провёл несколько месяцев в советском лагере. Освобождён благодаря вмешательству Э. Буша. В 1946-1947 годах работал в берлинском Дойчес Театре. В 1947-1951 годах возглавлял Шаушпильхаус Дюссельдорфа, в 1951 году стал его генеральным директором. С 1955 по 1963 год возглавлял гамбургский Шаушпильхаус.

Гюнтер, Ханс Фридрих Карл (Günther, Hans Friedrich Karl; 1891 – 1968) – немецкий евгенист. Доктор филологии. Во время Первой мировой войны – санитар Красного Креста. В 1929 году издал «Краткую расологию немецкого народа». С 1932 года – член НСДАП. Преподавал социальную антропологию в Йенском и Берлинском университетах, во времена нацизма также – руководитель Немецкого философского общества, член правления Совета по демографии и расовой политике. Один из разработчиков программы стерилизации «рейнских бастардов» (детей французских солдат и немецких женщин). В 1935 году удостоен премии НСДАП в области науки, в 1941 году – Медали Гёте. После окончания Второй мировой войны три года провёл в концлагере. По инициативе Фрайбургского университета повторно прошёл через процедуру денацификации, получив запрет на преподавание. До конца жизни издавал в ФРГ статьи по расовой теории, написал мемуары «Мои впечатления об Адольфе Гитлере», значительно преуменьшив количество жертв нацизма.

Даговер, Лиль (Dagover, Lil/Seubert, Marie Antonia Siegelinde Martha; 1887 – 1980) – немецкая актриса. Родилась в голландской Ост-Индии, позже семья переехала в Европу. Не получив специального актёрского образования, дебютировала в 1916 году в кино, вскоре стала сниматься у Ф.Ланга, Р. Вине, Ф.В. Мурнау. Работала в берлинском Дойчес Театре, участвовала в спектаклях Зальцбургского фестиваля. Продолжала сниматься и после Второй мировой войны, жила в ФРГ.

Дарре, Рихард (Darré, Richard Walther; 1895 – 1953) – немецкий политический деятель. Родился в Аргентине, в семье немецкого бизнесмена, изучал сельское хозяйство в Германии и Англии. За службу в годы Первой мировой войны был награждён Железным крестом II класса. В 1925 году вступил в НСДАП, СС и фёлькиш-организацию «Союз артаманов». В 1931 году был назначен главой Расового управления СС, в 1933 году – главой Управления аграрной политики. Автор многочисленных работ по расовой теории и экономике народного хозяйства. В 1942 году отправлен в отставку. В 1949 году приговорён к семи годам заключения, однако уже в 1950 году амнистирован, жил в ФРГ.

Дикс, Артур (Dix, Arthur; 1875 – 1935) – немецкий экономист, геополитик, журналист. Изучал политологию в Берлине, Кёнигсберге и Лейпциге. Основал газету по вопросам политики и экономики «Correspondence Deutscher Vote». В 1911-1920 годах работал в журнале «Die Weltpolitik». Во время Первой мировой войны служил на восточном фронте. В 1919-1920 годах – главный редактор изданий «Deutsche Export-Revue» и «Überseedienst». Был основателем Ассоциации немецкой миграционной политики и журнала «Weltpolitik und Weltwirtschaft». В 1934 году написал панегирик Адольфу Гитлеру в «Zeitschrift für Politik», сравнив фюрера с гётевским Фаустом. В ГДР его работы были запрещены.

Дирр, Роберт (Dirr/Valberg Robert von; 1884 – 1955) – немецкий актёр, театральный менеджер. Играл в небольших театрах Австро-Венгрии, в 1904 году переехал в Вену, где выступал на сценах Театра Раймунда и Фолькстеатра, снимался в кино. В 1938 году стал региональным директором Палаты театра Рейха и консультативного совета по культуре города Вены. После Второй мировой войны продолжил работать в Театре в Йозефштадте.

Дитрих, Марлен (Dietrich, Marie Magdalene/Marlene; 1901 – 1992) – немецкая актриса, певица. Во время Первой мировой войны выступала в концертах Красного Креста, состояла в оркестре, аккомпанировавшем неммым фильмам. Не поступив в школу М. Рейнхардта, стала брать частные уроки актёрского мастерства. В 1922-1929 годах играла на разных берлинских сценах. В 1923 году дебютировала в кино. После громкого успеха фильма «Голубой ангел» (1930) подписала контракт с голливудской компанией «Paramount Pictures» и покинула Берлин. Не раз отказывалась от предложений Геббельса вернуться в Германию. В 1943-1946 годах выступала с концертами в войсках союзников в Северной Африке, Италии и Франции. В 1950 году получила французский орден Почётного легиона. Жила в США. В 1964 году дала несколько концертов в Москве и Ленинграде, эпизодически выступала с концертами и в Германии. В 1975 году завершила кинокарьеру. В 1984 году вышел документальный фильм «Марлен». В 1992 году была лицом Каннского кинофестиваля.

Додд, Марта (Dodd, Martha Eccles; 1908 – 1990) – американская журналистка, писательница. Училась в Чикагском и Вашингтонском университетах. Вместе с отцом, назначенным в 1933 году послом США в Германии, переехала в Берлин. Считала нацистское движение привлекательным, после «Ночи длинных ножей» (1934) изменила свои взгляды. С 1936 года работала на внешнюю разведку СССР. В 1937 году вернулась в США. В 1939 году опубликовала мемуары о Третьем рейхе «Глазами посольства». В 1956 году находилась под следствием по подозрению в шпионаже в пользу СССР бежала в Мексику. Подав заявление на получение советского гражданства, получила отказ, некоторое время жила на Кубе. В 1979 году после снятия обвинения вернулась в США.

Дойч, Эрнст (Deutsch, Ernst; 1890 – 1969) – немецкий актёр. Дебютировал на сцене Пражского театра, затем работал в театрах Вены, Дрездена и Берлина. В кино дебютировал в 1916 году. Снимался у лучших режиссёров своего времени. В 1933 году из-за еврейского происхождения эмигрировал в Великобританию, с 1938 года жил в США, снимаясь под псевдонимом Эрнст Дориан. В 1947 году вернулся в Вену, вошёл в труппу Бургтеатра. В 1951 году переехал в Западный Берлин; играл в нескольких театрах, снимался в кино. Погиб в железнодорожной аварии. В 1973 году городской театр Гамбурга получил его имя.

Дорш, Кэте (Dorsch, Käthe; 1890 – 1957) – немецкая актриса. Начинала в оперетте, работала в музыкальных и драматических театрах Нюрнберга, Майнца, Берлина. В 1936 году получила звание государственной актрисы, с того же года – в труппе Прусского Штаатстеатра, с 1940 года – также актриса Бургтеатра. Много снималась в кино. Включена в список «Божественно одарённых». После Второй мировой войны – актриса венского Бургтеатра. В 1947 году выступала в качестве свидетеля защиты на процессе по денацификации Х. Йоста, в 1952 году – Х. Хинкеля.

Дюнён, Франц (Dhünen, Felix/Sondinger, Franz; 1896 – 1939) – немецкий режиссёр, актёр и драматург. На Берлинской Олимпиаде (1936) его стихотворение о марафонском бегуне победило в конкурсе поэтов.

Дюрё, Тилла (Durieux, Tilla/Godeffroy, Ottilie; 1880 – 1971) – австрийская актриса. Актёрское образование получила в Вене, в 1902 году дебютировала в одном из провинциальных театров Австро-Венгрии. В 1903-1911 годах работала в берлинском Дойчес Театре, затем играла в Лессинг-театре и Штаатстеатре. В 1927 году участвовала в финансировании «Сцены Пискатора» и была занята в её постановках. В 1933 году покинула Германию, работала в венском Театре в Йозефштадте, а также в Праге. В 1952 году вернулась в Германию и играла в театрах Берлина, Гамбурга и Мюнстера.

Заллокер, Ангела (Salloker/Hebersbrunner, Angela; 1913 – 2006) – австрийская и немецкая актриса. Дебютировала в городском театре Граца. Играла в театрах Мюнхена, Зальцбурга, Берлина. С 1934 по 1944 год – в Дойчес Театре. Выступала в театрах Вены (Бургтеатр, Театр в Йозефштадте), Констанца, Цюриха, Касселя, Гёттингена; участвовала в фестивалях в Гейдельберге, Зальцбурге и Бад-Херсфельде. Много снималась в кино, жила в Австрии.

Зелпин, Херберт (Selpin, Herbert; 1902 – 1942) – немецкий режиссёр, сценарист. В середине 1920-х годов стал ассистентом режиссёра и редактором на киностудиях «Fox-Euro» и «Tobis». В 1931 году дебютировал как режиссёр. Вступил в НСДАП в 1933 году и стал активно снимать пропагандистское кино, хотя вскоре переключился на безобидные комедии и приключенческие фильмы. В 1942 году, вскоре после ссоры с Геббельсом, был осуждён за «оскорбление вермахта» и арестован. Покончил с собой.

Зидель, Эрхард (Siedel, Erhard; 1895 – 1979) – немецкий актёр и режиссёр. Начиная карьеру в Дрездене, затем переехал в Берлин, где играл в Фольксбюне и Дойчес Театре, снимался в кино. Впоследствии – режиссёр в Лейпциге, Вене, Мюнхене, Цюрихе, Берлине. Недолго работал как актёр в Шиллер-театре и Шлосспарктеатре, затем переехал в Швейцарию.

Зингер, Курт (Singer, Kurt; 1885 – 1944) – немецкий музыковед и невролог. Изучал медицину, психологию и музыковедение. Доктор медицины, работал в берлинской клинике Шарите. С 1910 года – музыкальный критик, в 1913 году основал Хор берлинских врачей, руководил им до 1933 года. С 1923 года – профессор Государственного академического университета музыки, глава медицинского консультационного центра. В 1927-1931 годах – директор Дойчес Оперы. В 1933 году из-за еврейского происхождения был уволен со всех должностей. Основатель и руководитель Культурного союза немецких евреев. В 1938 году эмигрировал в Нидерланды, в 1943 году был арестован и депортирован в Терезиенштадт, где умер. В его честь назван Институт музыкальной физиологии и здоровья музыкантов при Берлинской высшей школе музыки им. Ханса Эйслера.

Зольмс-Лаубах, Бернхард цу (Solms-Laubach, Bernhard zu; 1900 – 1938) – немецкий авиатор, политический деятель, режиссёр. С 1931 года – член НСДАП и депутат парламента земли Гессен (до 1933 года). В 1933-1934 годах – интендант Шаушпильхауса в Дессау, в 1934- 1936 годах –

интендант берлинского театра Фольксбюне, где дебютировал как режиссёр. В 1936-1938 годах – директор Театра на Ноллендорфплац. По невыясненной причине покончил с собой.

Зоннеман, Эмми (Göring/Sonnemann, Emmy/Emma Johanna Henny; 1893 – 1973) – немецкая актриса. Училась актёрскому мастерству у Л. Йесснера. В 1924-1932 годах – в труппе Веймарского театра. В 1933 году была приглашена в труппу Прусского Штаатстеатра. Став в 1935 году женой Г. Геринга, покинула сцену. После окончания войны была вместе с дочерью арестована американцами, в 1948 году осуждена как активная сторонница режима, несмотря на то, что несколько артистов (в том числе Г. Грюндгенс), выступило в её защиту. Денацификационным судом приговорена к конфискации 30% имущества, году – в трудовом лагере и пяти годам запрета на публичную деятельность. В 1967 году опубликовала книгу «На стороне моего мужа», где уверяла, что их семья имела минимальное отношение к антисемитской политике.

Зюссин, Матильда (Sussin, Mathilde; 1876 – 1943) – немецкая актриса. Актёрскую карьеру начала в Городском театре Инсбрука, затем играла в Аахене, Прессбурге, Винер-Нойштадте, Граце. С 1906 года – в Берлине, в Лессинг-театре и Штаатстеатре. Из-за еврейского происхождения была уволена. Депортирована в Терезиенштадт в сентябре 1942 года. В концлагере пыталась заниматься организацией культурной жизни заключённых. В 1943 году умерла от туберкулёза.

Йеринг, Герберт (Ihering/Jhering, Herbert; 1888 – 1977) – немецкий журналист, один из ведущих театральных критиков Германии. Писал для журналов «Die Schaubühne», «Vossische Zeitung», «Der Tag», «Berlin Börsen-Courier». В 1914-1918 годах – главный драматург венского театра Фольксбюне. С 1934 года – театральный критик «Berliner Tageblatts». В 1936 году был исключён из Палаты театра, поскольку во времена Веймарской республики активно поддерживал запрещённых в Третьем рейхе авторов. В 1941 году издал несколько монографий, посвящённых немецким актёрам. В 1942-1944 годах – главный драматург венского Бургтеатра. С 1945 по 1953 год – главный драматург берлинского Дойчес Театра. Жил в ГДР.

Йесснер, Леопольд (Jessner/Jevner, Leopold; 1878 – 1945) – немецкий актёр, режиссёр, яркий представитель экспрессионизма в театре. Начинал как актёр; играл в Дойчес Театре Бреслау, Штаатстеатре Котбуса. Как режиссёр дебютировал в Дойчес Театре Ганновера, ставил пьесы Ибсена, Гауптмана, Горького, Ведехинда. С 1915 по 1919 год – руководитель Нового драматического театра в Кёнигсберге. В 1919 году возглавил Прусский Штаатстеатр, в 1933 году уволен как еврей. В 1934 году эмигрировал в Великобританию, где снял свой единственный звуковой фильм и пытался основать кинокомпанию. В 1935 году отправился в Палестину, в 1937 году переехал в США, где работал редактором на киностудии «MGM».

Йосс, Курт (Jooss, Kurt; 1901 – 1979) – немецкий танцовщик, балетмейстер и педагог, основатель театра танца (Tanztheater). С 1921 по 1924 год танцевал ведущие партии в балетах Р. фон Лабана, затем работал балетмейстером в театрах Мюнстера и Эссена. В 1920-е годы открыл школу танца, основал несколько балетных трупп. Антимилитаристский балет Й. «Зелёный стол» в 1932 году выиграл первый приз на парижском международном конкурсе хореографов. В 1933 году эмигрировал в Голландию, затем переехал в Англию. В 1949 году вернулся в Германию, жил и работал в ФРГ.

Йост, Ханнс (Johst, Hanns; 1890 – 1978) – немецкий драматург. Изучал медицину, философию и историю искусств. В Первую мировую войну добровольцем ушёл на фронт. В 1929 году стал президентом Союза борьбы за немецкую культуру. Спектакль 1933 года Штаатстеатра по его пьесе «Шлагетер» положил начало одиннадцатилетнему существованию нацистского театра. В 1934 году вступил в СС. В 1935 году стал первым лауреатом премии НСДАП, был награждён Медалью Гёте и премией города Лейпцига. В 1944 году включён в список «Божественно одарённых». В 1949 году денацификационный суд приговорил его к трём годам тюрьмы, к уплате штрафа и лишению на десять лет права публиковаться. Однако в 1955 году решение удалось обжаловать. Как поэт издавался в ФРГ под псевдонимом под псевдонимом «Одемар Одерих».

Кайзер, Георг (Kaiser, Georg; 1878 – 1945) – яркий представитель немецкого экспрессионизма, драматург, писатель, поэт. В 1894 году, бросив гимназию, организовал в Магдебурге читательское общество «Сапфо», где обсуждались его первые пьесы. Во время Первой мировой войны работал в Красном Кресте. Первый сценический успех настиг его в 1917 году, после постановки пьесы «Граждан Кале» во Франкфурте-на-Майне. В 1938 году, оставив семью, эмигрировал в Швейцарию, где продолжал плодотворно работать.

Кайслер, Кристиан (Kayßler/Kayssler, Christian Friedrich; 1898 – 1944) – немецкий актёр, сын Ф. Кайслера. Дебютировал на сцене мюнхенского Каммершпиле, играл в Вене и Штутгарте. В 1937 году перешёл в Дойчес Театр, одновременно играл в Фольксбюне. Во время Второй мировой войны много снимался в пропагандистском кино. Погиб во время бомбардировки Берлина.

Кайслер, Фридрих (Kayssler/Kayßler, Friedrich Martin Adalbert; 1874 – 1945) – актёр. Начал актёрскую карьеру у Отто Брама в Дойчес Театре. Давал уроки актёрского мастерства. С 1918 по 1923 год – директор берлинского Фольксбюне. С 1923 года играл в разных берлинских театрах, писал пьесы. В 1944 году был награждён Медалью Гёте. Погиб во время обороны Берлина.

Кан, Эдгар (Kahn, Edgar; 1900 – 1985) – немецкий драматург, актёр. Во времена Третьего рейха – главный драматург киноконцерна «Тобис».

Караян, Херберт фон (Karajan, Herbert Ritter von; 1908 – 1989) – австрийский дирижёр. Учился в зальцбургской консерватории. С 1929 по 1934 год – первый капельмейстер Городского театра Ульма. С 1933 года – участник Зальцбургского фестиваля. Тогда же вступил в НСДАП. В 1934–1941 годах дирижировал оперными спектаклями и симфоническими концертами в Ахене, в качестве приглашённого дирижёра работал в Брюсселе, Стокгольме, Амстердаме. В 1946 году суд по денацификации запретил ему выступать, однако уже через год запрет был снят. В 1948 году назначен художественным руководителем венского Общества друзей музыки. Работал с лондонским оркестром «Филармония» и в Ла Скала, дирижировал спектаклями в Байройтском оперном театре. В 1955 году был назначен пожизненным музыкальным руководителем Берлинского филармонического оркестра. С 1957 по 1964 год был и художественным директором венской Штаатсоперы.

Каршов, Эрнст (Karchow, Ernst Günther; 1892 – 1953) – немецкий актёр, режиссёр. Закончил школу при Дойчес Театре, на его сцене и дебютировал. Участвовал в Первой мировой войне,

затем играл и режиссировал в различных театрах Германии, много снимался. В 1937 году получил звание Государственного актёра. Включён в список «Божественно одарённых». В сезоне 1948/1949 – художественный руководитель бременского Каммершпиле, с 1950 по 1953 год – берлинского Фольксбюне (ГДР).

Кентер, Хайнц (Kenter, Heinz Dietrich; 1896 – 1984) – немецкий актёр, режиссёр. Работал в Дармштадте, Аахене, Штутгарте. В 1925-1929 годах был директором Национального театра Мангейма. С 1929 года работал в Берлине, преподавал в школе при Дойчес Театре. В 1936 году поступил в труппу мюнхенского Каммершпиле. После Второй мировой войны и до конца 1970-х годов режиссировал и играл в театрах Германии, Австрии и Швейцарии. Преподавал в нескольких театральных школах, среди его учеников – артисты К. М.Брандауэр и М.Шелл, режиссёр К.-М. Грюбер.

Керр, Альфред (Kerr/Kempner, Alfred; 1867 – 1948) – немецкий театральный критик, эссеист. Изучал литературу, работал рецензентом в различных газетах и журналах. В 1910 году вместе с издателем П. Кассирером основал художественный журнал «Ран». Негативно относился к творчеству Б. Брехта. В 1933 году из-за еврейского происхождения вынужден был покинуть Германию. Основатель «Союза свободных немецких художников». В 1947 году получил британское гражданство. В 1948 году покончил с собой. В 1977 году в ФРГ была учреждена премия литературной критики Alfred-Kerr-Preis.

Кёрнер, Хермина (Körner, Hermine; 1878 – 1960) – немецкая актриса. Дебютировала в венском Бургтеатре. Играла в Гамбурге и Дрездене, с 1915 года – в берлинском Дойчес Театре. С 1919 по 1925 год – интендант Дрезденского и Мюнхенского Шаушпильхауса. С 1925 года – актриса Прусского Штаатстеатра. В 1955 году за исполнение роли Атоссы в «Персах» Эсхила театральная Греция подарила ей кольцо с печаткой-монетой, найденной на поле битвы при Марафоне. Перед смертью завещала отдавать это кольцо лучшей немецкой актрисе – традиция соблюдается Берлинской академией художеств по сей день. В 1956 году получила орден «За заслуги перед Федеративной Республикой Германия».

Кизер, Ханс (Kyser, Hans; 1882 – 1940) – немецкий писатель, сценарист, режиссёр. Во время Первой мировой войны был военным корреспондентом в России. В драматургии предпочитал исторические сюжеты. Написал сценарий для первого немецкого звукового фильма «Девочка со спичками». Был главным сценаристом «Bavaria Film».

Клаусен, Клаус (Clausen, Claus; 1899 – 1989) – немецкий актёр. Начиная в Веймаре, затем ненадолго переехал в Берлин. Дебютировал в кино в фильме Г. Пабста «На Западном фронте. 1918 год», запрещённом в 1933 году нацистской цензурой из-за ярко выраженного пацифизма. С 1933 по 1938 год играл в Дойчес Театре и Штаатстеатре, затем до 1944 года – в Шиллер-театре. Не был подвергнут процедуре денацификации. После войны руководил берлинским Хеббель-театром, работал в Бохуме, Бонне, Эссене, Ганновере, Вунзиделе и Вуппертале.

Клемперер, Отто (Klemperer, Otto; 1885 – 1973) – немецкий дирижёр и композитор. Учился во франкфуртской и берлинской консерваториях. В 1907 году получил место руководителя оркестра Городского театра Праги, в 1910 году – аналогичную должность в Гамбурге, затем в Бармене. В

1914-1917 годах – главный дирижёр страсбургской филармонии, с 1917 по 1924 год – руководитель оркестра и генеральный директор Кёльнской оперы, с 1927 по 1931 год – дирижёр берлинской Кролль-оперы. В 1920-е годы много гастролировал в СССР. Из-за еврейского происхождения в 1933 году эмигрировал в США, где получил пост дирижёра Лос-Анджелесского филармонического оркестра. После Второй мировой войны вернулся в Европу: с 1947 по 1950 год работал в Будапештской опере, с 1959 года – главный дирижёр лондонского оркестра «Филармония». В 1972 году принял израильское гражданство.

Клёпфер, Ойген (Klöpfer, Eugen Gottlob; 1886 – 1950) – немецкий актёр. Работал в различных провинциальных театрах. Прошёл Первую мировую войну. С 1919 по 1923 год – в труппе берлинского Дойчес Театра. С 1925 года играл также в различных театрах Вены и Зальцбурга. В 1934 году был назначен директором берлинского Фольксбюне, получил звание Государственного актёра. С 1935 года – член совета директоров UFA. В 1936 году был назначен интендантом берлинского театра на Ноллендорфплац. В 1937 году вступил в НСДАП, начал сниматься в пропагандистском кино. Член правления Благотворительного фонда Й. Геббельса. Был включён в список «Божественно одарённых». В 1946 году суд по денацификации осудил его как «последователя» и запретил публичную деятельность. В 1949 году был «переквалифицирован» в «попутчика».

Кнут, Густав (Knuth, Gustav Adolf Karl Friedrich; 1901 – 1987) – немецкий и швейцарский актёр. Актёрскую карьеру начал в 1918 году в городском театре Хильдесхайма, затем играл на сценах Базеля, Гамбурга, Альтоны. С 1936 по 1945 год – актёр Прусского Штаатстеатра, с 1945 по 1949 – гамбургского Шаушпильхауса. В 1946 году был назначен британскими оккупационными властями председателем культурного отдела в Гамбурге. В 1949 году переехал Цюрих, принял швейцарское гражданство. Много работал в кино и на телевидении. В 1974 году опубликовал мемуары «С улыбкой в петлице».

Колбенхайер, Эрвин Гвидо (Kolbenheyer, Erwin Guido; 1878 – 1962) – немецкий поэт, писатель, драматург. Доктор филологии. С 1928 года – член Союза борьбы за немецкую культуру. В 1931 году из-за разногласий с руководством покинул Академию искусств. В 1937 году удостоен Премии Гёте. Член НСДАП с 1940 года. В 1943 году в Карловых Варах в его честь была учреждена литературная премия. В 1948 году денацификационный суд приговорил его к пяти годам запрета на публичную деятельность, лишению половины состояния и 180 дням исправительных работ. В 1950 году дело было успешно обжаловано. В 1950-е годы – один из главных авторов крайне правого общеевропейского националистического журнала «Nation Europa», издававшегося в ФРГ.

Колланде, Гизела фон (Mitschke-Collande, Gisela Huberta Valentine Maria von; 1915 – 1960) – немецкая актриса. Получила образование в драматической школе при Дойчес Театре, затем год играла в Фольксбюне, вернулась в Дойчес Театр, где служила до 1944 года. После Второй мировой играла в Театре Талия в Гамбурге, а также в театрах Вупперталя, Берлина и Франкфурта-на-Майне. Снималась в кино.

Кортнер, Фриц (Kortner, Fritz; 1892 – 1970) – австрийский и немецкий актёр. Обучался при Бургтеатре, дебютировал в Мангейме, где его заметил М. Рейнхардт и пригласил в берлинский

Дойчес Театр. Сотрудничал с венским Фольксбюне и берлинским Лессинг-театром, с 1919 года – в труппе Прусского Штаатстеатра. Много снимался в кино. Зимой 1933 года находился на гастролях в Европе и, будучи социал-демократом, и к тому же евреем, решил не возвращаться на родину; эмигрировал в Великобританию, а затем в США, где как актёр не был востребован и начал писать пьесы. В 1947 году вернулся в Германию и успешно играл на сценах театров ФРГ.

Коппенхёфер, Мария (Korpenhöfer, Maria Johanna Julia; 1901 – 1948) – немецкая актриса. Работала в театрах Штутгарта, Мюнхена и Кёльна, в 1925-1926 годах – в труппе берлинского Дойчес Театра, с 1926 года – в труппе Прусского Штаатстеатра. В 1934 году получила звание государственной актрисы. Много снималась в кино в том числе в пропагандистском. После войны работала в театрах Мюнхена и Франкфурта-на-Майне.

Краусс, Вернер (Krauß, Werner; 1884 – 1959) – немецкий актёр. Играл в различных провинциальных театрах, в 1913 году по протекции А. Моисси приглашён в берлинский Дойчес Театр. В 1920-1930-е годы постоянно переходил из труппы в труппу трёх театров: Бургтеатра Вены, Прусского Штаатстеатра и Дойчес Театра. Был лично знаком с фюрером. В 1934 году получил звание государственного актёра, в 1938 году – Медаль Гёте. Сыграл несколько ролей в самом знаменитом антисемитском фильме «Еврей Зюсс» Ф. Харлана, в 1943 году исполнил роль Шейлока в антисемитском спектакле Бургтеатра «Венецианский купец». Включён в список «Божественно одарённых». В 1945 году денацификационный суд приговорил его к трём годам запрета на публичную деятельность, в 1948 года приговор был обжалован и заменён штрафом в размере 5000 марок. Краусс стал австрийским гражданином, членом труппы Бургтеатра. В 1950 году во время гастролей Бургтеатра в Берлине возникли многочисленные демонстрации против К. как недавнего активного гражданина нацистской Германии представителей еврейской общины и студентов. В 1954 году полностью реабилитирован, в ФРГ награждён Крестом за заслуги. В том же году получил от ассоциации немецкоязычных сценических деятелей Кольцо Иффланда. В 1958 году опубликовал мемуары «Спектакль моей жизни», в которых пытался всячески преуменьшить своё участие в национал-социалистической пропаганде.

Кузмани, Эльфриде (Kuzmany, Elfriede; 1915 – 2006) – австрийская актриса. Изучала живопись, графику и актёрское мастерство в Вене. С 1938 по 1944 год – в труппе Театра в Йозефштадте, также играла в Дойчес Театре. С 1949 по 1979 год – актриса баварского Штаатстеатра. Много снималась в кино. В 1970-1990-х годах как художница участвовала в художественных выставках. В 1999 году была награждена Баварским орденом Максимилиана за заслуги перед сценой. В 1985 году была опубликована её книга по режиссуре и актёрскому мастерству «Анти-антифауст».

Кюне, Вольфганг (Kühne, Wolfgang; 1905 – 1969) – немецкий актёр. Дебютировал в берлинском Фольксбюне, работал в разных небольших театрах. В 1939 году по приглашению Г. Грюндгенса стал актёром Прусского Штаатстеатра. В 1940 году арестован за хранение нелегальных листовок и антиправительственную деятельность. После освобождения в том же году вернулся в Штаатстеатр; в 1943 году призван на фронт. В 1945 году поступил в Дойчес Театр, жил в ГДР. После его смерти была опубликована книга «Утерянное время. Письма под стражей», состоящая из писем, написанных им жене во время Второй мировой войны.

Лампрехт, Герхард (Lamprecht, Gerhard; 1897 – 1974) – немецкий режиссёр, сценарист, драматург. Карьеру в кино начал с простого механика, затем пробовал писать сценарии, брал уроки актёрского мастерства у Пауля Бильдта. Изучал театроведение и историю искусств. Как режиссёр дебютировал в 1920 году. После 1933 года в основном экранизировал классику. После 1945 года продолжал снимать кино, собирал немецкие киноленты, его коллекция стала основой Немецкой синематеки, которой он руководил до 1966 года. Жил в ФРГ. В 1962 году получил «Золотую ленту» за многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино.

Ланг, Фриц (Lang, Friedrich Christian Anton; 1890 – 1976) – немецкий кинорежиссёр, представитель экспрессионизма в кино, один из основателей жанра «нуар» (фильм «М», 1931). Обучался живописи и архитектуре в Вене, Мюнхене и Париже. Во время Первой мировой войны неоднократно отмечен наградами. Писать киносценарии начал в военном госпитале, с 1918 года – штатный сценарист студии «Decla». Как режиссёр дебютировал в 1919 году. Из-за еврейского происхождения в 1933 году был вынужден покинуть Германию, уехал сначала во Францию, затем – в США, где успешно продолжал работать в кино. В 1963 году в ФРГ удостоен Немецкой Кинопремии за неоценимый вклад в кинематограф. В 1964 году – председатель жюри Каннского кинофестиваля.

Лангхофф, Вольфганг (Langhoff, Wolfgang; 1901 – 1966) – немецкий режиссёр, актёр. Прошёл Первую мировую войну. Не имея актёрского образования, с 1919 года выступал в Кёнигсбергском театре, с 1923 года – в труппе гамбургского Талиа-театра. В 1928 году стал актёром и режиссёром дюссельдорфского Шаушпильхауса, и одновременно – художественным руководителем труппы агитпропа «Нордвест-ран». В ночь поджога рейхстага (27.02.1933) был арестован гестапо и заключён в концентрационный лагерь Бёргермор, после освобождения в 1934 году эмигрировал в Швейцарию, где стал актёром, режиссёром и лидером ячейки компартии цюрихского Шаушпильхауса. Один из основателей Движения за свободную Германию в Швейцарии. Один из авторов песни «Болотные солдаты», ставшей во многих странах во время Второй мировой войны гимном Сопротивления. В 1945 году вернулся в Германию, получив должность интенданта в Дюссельдорфе. С 1947 по 1963 год возглавлял Дойчес Театр в Восточном Берлине.

Лаубингер, Отто (Laubinger, Otto; 1892 – 1935) – немецкий актёр. Работал в Прусском Штаатстheaterе, снимался в кино. В 1932 году вступил в НСДАП, руководил профсоюзным отделом работников театра и кино в Союзе борьбы за немецкую культуру. В 1933 году был назначен главой Палаты театра.

Леман, Юлиус (Lehmann, Julius Friedrich; 1864 – 1935) – немецкий издатель. Обучался книготорговле в Цюрихе. В начале 1900-х годов приобрёл «Münchener Medizinische Wochenschrift», публикуя в нём в основном антисемитские и расистские статьи. В то же время стал членом правления Пангерманского союза, в 1917 году вступил в Немецкую отечественную партию, издавал газету «Deutschlands Erneuerung». С 1922 года спонсировал НСДАП, в 1931 году стал её членом. В 1920-е годы выпустил серию книг «Непобеждённые», пропагандировавших милитаризм и реваншизм.

Линген, Тео (Lingen, Theo/ Schmitz, Franz Theodor; 1903 – 1978) – немецкий актёр, режиссёр, драматург. Не получив профессионального образования, начал актёрскую карьеру в провинциальных театрах, где рано проявился его талант комика. Много работал в кино. С 1934 по 1944 год – в труппе Прусского Штаатстеатра, где попробовал себя как драматург и режиссёр. Несмотря на то, что его жена была еврейкой, включён в список «Божественно одарённых». В 1944 году переехал в Вену, где участвовал в движении Сопротивления. С 1948 года – в труппе венского Бургтеатра, с 1951 года – берлинского Ренессанстеатра. Его пьесы ставились в театрах по всей Западной Германии.

Линдеман, Густав (Lindemann, Gustav; 1872 – 1960) – немецкий режиссёр, актёр. Многие годы вместе со своей женой, актрисой Л. Дюмон, руководил дюссельдорфским Шаушпильхаусом, сделав его одним из лучших театров страны. В 1932 году организовал Дойчес Театр на Рейне, сразу же закрытый после прихода к власти нацистов. В 1933 году отказался от полученного предложения (несмотря на его еврейское происхождение) поступить в Прусский Штаатстеатр, хотя ещё в 1932 году работал как приглашённый режиссёр над «Фаустом» с Г. Грюндгенсом в роли Мефистофеля. Благодаря поддержке друзей, в том числе Грюндгенса, весь период Третьего рейха прожил в своём уединённом поместье. После войны помогал восстановлению культурной жизни Дюссельдорфа.

Лисса, Эва (Schubert, Wilhelmine/Lissa, Eva; 1913 – 1988) – немецкая актриса. Училась в семинаре М. Рейнхардта в Вене. И до, и после 1945 года работала во многих берлинских театрах (ФРГ).

Лодер, Дитрих (Loder, Dietrich; 1900 – ?) – немецкий журналист, сценарист, драматург. Член НСДАП и СА с 1932 года. Редактор нескольких молодёжных нацистских изданий, глава баварского союза прессы, работал в газете Геббельса «Der Angriff». С 1933 года – глава литературного отдела «Illustrierten Beobachter». В 1945 году пропал без вести.

Лотар, Марк (Lothar, Mark/Hundertmark, Lothar; 1902 – 1985) – немецкий композитор. Начинал как аккомпаниатор. Член Союза борьбы за немецкую культуру. В 1933 году был приглашён М. Рейнхардтом на должность музыкального руководителя в Дойчес Театр. В 1934 году перешёл в берлинский Штаатстеатр, где до конца войны был, оставаясь композитором, и музыкальным руководителем. По заказу министерства пропаганды писал музыку к специальным государственным мероприятиям, в том числе на оккупированных территориях. В 1944 году включён в список «Божественно одарённых». С 1945 по 1955 год работал в Баварском государственном театре. Написал несколько опер и саундтреков к фильмам.

Лукач, Дьёрдь (Lukács, György Bernát Szegedi /Löwinger György Bernát/Лукач, Георгий Осипович; 1885 – 1971) – венгерский философ-неомарксист, литературный критик. Учился в университетах Будапешта, Берлина, Гейдельберга. Доктор права, доктор философии. В 1918 году вступил в Компартию Венгрии, стал комиссаром венгерской Красной армии. После падения в 1919 году Венгерской советской республики эмигрировал в Австрию, спустя десять лет (1929) – в СССР, где оставался (с перерывом на 1931-1933 год) до 1945 года. Член Союза писателей СССР, сотрудник журнала «Литературный критик». По окончании Второй мировой войны вернулся в Венгрию, с 1946 по 1958 год – профессор Будапештского университета. Во время Венгерского восстания 1956 года, будучи министром культуры, скрывался в посольстве Югославии, затем был

исключён из партии. Занимался разработкой марксистской теорией эстетики («Специфика эстетического», 1963). В 1970 году удостоен Премии Гёте.

Ляйбельт, Ханс (Leibelt, Hans; 1885 – 1974) – немецкий актёр. Играл в различных театрах Лейпцига, Дармштадта и Мюнхена, в 1928 году поступил в труппу Прусского Штаатстеатра. Много снимался в кино, в основном в комических ролях, не избежал участия и в пропагандистском кино. Включён в список «Божественно одарённых». После Второй мировой войны судом по денацификации был оправдан, играл в Дойчес Театре, Ренессанс-театре, гамбургском Талиа-театре. В 1962 году в ФРГ получил «Золотую киноленту» за многолетнюю выдающуюся работу в кино. В 1963 году был награждён орденом «За заслуги перед Федеративной Республикой Германия».

Манн, Генрих (Mann, Heinrich; 1871 – 1950) – немецкий писатель. Учился в Берлинском университете. Публиковаться начал в 1897 году. Во время Первой мировой войны выступал в печати с пацифистскими воззваниями. В 1926 году избран академиком отделения литературы Прусской Академии искусств, в 1931 году стал его председателем. В 1933 году был лишён немецкого гражданства и эмигрировал сначала в Чехословакию, затем – во Францию, где возглавил Комитет германского народного фронта. В 1940 году уехал в США. В 1949 отмечен Национальной премией ГДР. В 1950 году был заочно избран президентом Немецкой академии искусств ГДР, но скончался по дороге в Германию.

Манн, Клаус (Mann, Klaus; 1906 – 1949) – немецкий писатель, журналист, сын Т. Манна. В 1920-е годы – первые публикации и выступления в политических кабаре. В 1933 году эмигрировал в Париж, затем переехал в Амстердам, где стал главным редактором антинацистского журнала «Die Sammlung». В 1934 году присутствовал на I съезде писателей в СССР, в 1936 году – переезд в США, где основал литературный журнал «Decision». Тогда же был написан роман «Мефисто. История одной карьеры». В 1937 году – военный корреспондент в Испании. В годы Второй мировой войны служил в американской армии в Северной Африке и Италии. В 1945 году приехал на несколько месяцев в Берлин в качестве журналиста, затем вернулся в США. В 1949 году покончил с собой во Франции. Публикация романа «Мефисто» была запрещена в ФРГ, его издают только с 1981 года.

Манн, Томас (Mann, Paul Thomas; 1875 – 1955) – немецкий писатель. В 1898-1899 годах работал редактором сатирического журнала «Симплициссимус». Известность получил после публикации в 1901 году романа «Будденброки». В годы Первой мировой войны выступал с милитаристскими лозунгами, что привело к разрыву с братом, писателем Г. Манном. В 1922 году, после убийства националистами министра иностранных дел Веймарской республики В. Ратенау пересмотрел свои взгляды и вступил в Немецкую демократическую партию. Удостоен Нобелевской премии по литературе (1929). В 1933 году эмигрировал с семьёй в Швейцарию, в 1936 году был лишён немецкого гражданства. В 1938 году переехал в США, где преподавал в Принстонском университете и выступал по радио с антинацистскими речами. С 1949 года неоднократно приезжал и в ФРГ и ГДР, в 1952 году вернулся в Швейцарию.

Манн, Эрика (Mann, Erika Julia Hedwig; 1905 – 1969) – немецкая актриса, писательница, журналистка, дочь Т. Манна. С 1924 года играла в различных театрах Гамбурга, Мюнхена и

Берлина. с 1926 по 1929 год – жена Г. Грюндгенса, вместе с которым часто выступала в кабаре. С 1928 года писала для нескольких немецких газет, играла на различных сценах. В 1933 году вместе с братом Клаусом открыла в Цюрихе антинацистское кабаре «The Peppermill», которое гастролировало по всей Швейцарии. В 1935 году, выйдя замуж за английского поэта У.Х. Одена, окончательно покинула Германию. В 1937 году открыла кабаре «The Peppermill» в Нью-Йорке. В 1938 году опубликовала книгу «Школа варваров» о системе образования в нацистской Германии. Работала корреспондентом на Нюрнбергском процессе 1946 года. В 1952 году переехала в Швейцарию, помогала отцу как редактор и литературный агент.

Маркузе, Херберт (Marcuse, Herbert; 1898 – 1979) – немецкий философ, социолог, культуролог. Во время Ноябрьской революции был членом берлинского совета рабочих и солдат. Изучал германистику и философию в Берлине и во Фрайбурге у М. Хайдеггера. С 1928 по 1933 год работал в Институте социальных исследований при Франкфуртском университете. Из-за еврейского происхождения в 1933 году эмигрировал в США. Вместе с другими философами-эмигрантами франкфуртской школы создал в Нью-Йорке Новую школу социальных наук. Во время Второй мировой войны работал в Управлении военной информации США и в разведке. В 1945-1951 годах возглавлял центрально-европейское отделение Государственного департамента США, был экспертом американской администрации по денацификации. С 1952 по 1965 год – профессор Колумбийского, Гарвардского, Калифорнийского и Брандейского университетов.

Мартин, Карлхайнц (Martin, Karlheinz/Karl Joseph Gottfried; 1886 – 1948) – немецкий режиссёр, сценарист. Начинал как актёр в театрах Касселя, Ганновера, Мангейма. С 1909 по 1912 год возглавлял франкфуртский Театр Комедии. В 1919 году снял свой первый фильм – «С утра до полуночи», один из главных фильмов немецкого экспрессионизма. Тогда же стал соучредителем театра Трибуна в Берлине, работал в берлинских Шаушпильхаусе, Дойчес Театре и Театре на Ноллендорфплац, венских Фолькстатре и Раймунд-театре. С 1929 по 1932 год руководил берлинским Фольксбюне. В 1933-1940 годах, получив запрещение властей работать в театре, сосредоточился на кино, сняв несколько развлекательных фильмов. С 1940 по 1944 год – режиссёр мюнхенского Каммершпиле и берлинского Шиллер-театра. С 1945 года руководил берлинским Хеббель-театром.

Массари, Фрици (Massary, Fritzi; 1882 – 1969) – австрийская актриса, певица. Выступала в варьете, в спектаклях городского театра Линца, затем играла в театрах Гамбурга и Вены. Пользовалась популярностью как исполнительница оперетт Легара, Кальмана, Штрауса и Оффенбаха. С 1904 по 1933 год – солистка берлинского Метрополь-театра. В 1933 году была вынуждена эмигрировать как еврейка. В 1938 году специально для неё английский драматург Н. Кауард написал мюзикл «Оперетта». В 1939 году уехала в США, с 1952 года гастролировала в Германии.

Мелл, Макс (Mell, Max; 1882 – 1971) – австрийский поэт и драматург. После Первой мировой войны, где сражался добровольцем, начал писать пьесы. После аншлюса Австрии, отказался возглавить венское отделение Палаты культуры и вступить в НСДАП, вслед за чем Геббельс запретил несколько его пьес. Несмотря на это дружил с гауляйтером Вены, был удостоен нескольких значительных литературных наград и включён в список «Божественно одарённых». В 1959 году был награждён Австрийской премией науки и искусства.

Менцель, Хериберт (Menzel, Herybert; 1906 – 1945) – немецкий поэт и драматург. Автор кантаты о «нацистском мученике» Хорсте Весселе. В 1933 году был одним из 88 писателей, подписавших Письмо верности А. Гитлеру. С 1933 по 1935 год – член правления Палаты писателей, с 1936 года – депутат Рейхстага. Ушёл на фронт Второй мировой войны добровольцем, после тяжёлого ранения в 1941 году отправлен в отставку. Ездил с пропагандистскими лекциями в Норвегию и Болгарию. Погиб в своём поместье в Польше при советском авианалёте.

Мёллер, Эберхард Вольфганг (Möller, Eberhard Wolfgang; 1906 – 1972) – немецкий писатель и драматург. С 1930 года член SA, с 1932 года – НСДАП. В 1933 году был главным драматургом в театре Кёнигсберга, в 1935 году стал членом комитета по культуре в Гитлерюгенде, получил звание сенатора культуры Рейха, был удостоен Национальной книжной премии. В 1938 году получил премию Рейха по искусству и литературе. Был одним из авторов сценария антисемитского фильма «Еврей Зюсс». В конце 1939 года добровольно ушёл на фронт военным корреспондентом. На судебном процессе по денацификации 1948 года был оправдан (хотя его пьесы были запрещены) и продолжил литературную деятельность: написал несколько исторических романов, не принятых критикой, опубликовал военные мемуары «Русский дневник». Жил в ФРГ.

Минетти, Бернхард (Minetti, Bernhard Theodor Henry; 1905 – 1998) – немецкий актёр, выходец из семьи итальянских эмигрантов. Изучал германистику и театроведение в Мюнхене, окончил актёрский курс при Прусском Штаатстеатре. Играл в театрах Гера и Дармштадта, с 1930 года – в труппе Прусского Штаатстеатра. Снимался в кино, в том числе, в пропагандистском. Включён в список «Божественно одарённых». После войны судом по денацификации был признан невиновным, однако уехал из Берлина и выступал на сценах Киля, Гамбурга, Франкфурта-на-Майне, Дюссельдорфа. Вернувшись в Берлин, работал в Шиллер-театре. В 1970-х годах сыграл главные роли в мировых премьерах пьес Т. Бернхарда, посвятившего ему одну из своих драм. В 1978 году получил Большой крест за заслуги перед ФРГ. 1985 году перешёл в Берлинер Ансамбль, в том же году опубликовал мемуары «Воспоминания актёра».

Мозер, Ханс (Moser, Hans/Julier, Johann; 1880 – 1964) – австрийский актёр. В 1903 году поступил в Театр в Йозефштадте, позже играл в основном на провинциальных сценах. В 1910 году вернулся в Вену, чрезвычайно успешно выступал в кабаре. После Первой мировой войны вернулся в Йозефштадт. Много и удачно снимался. В 1939 году его жена и дочь были вынуждены эмигрировать из-за еврейского происхождения, однако ему не запретили играть на сцене и в кино. Включён в список «Божественно одарённых». Выступал в концертах на фронте. После Второй мировой войны работал в венском Бургтеатре. В 1962 году получил «Золотую ленту» за многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино.

Муссолини, Бенито (Mussolini, Benito Amilcare Andrea; 1883 – 1945) – итальянский политический и государственный деятель, публицист, драматург. Политическую карьеру начал в Социалистической партии Италии, из которой был исключён в 1914 году. Прошёл Первую мировую войну. С 1919 года – лидер Национальной фашистской партии. Как премьер-министр правил Италией с 1922 по 1943 год. Основатель и первый маршал Итальянской Империи. В 1943–

1945 годах возглавлял Итальянскую социальную республику Сало, контролировавшую при поддержке немцев часть территории Италии. В 1945 году казнён итальянскими партизанами.

Мютель, Лола (Müthel/Lütcke/Helgar/Caninenberg, Lola; 1919 – 2011) – немецкая актриса. Дебютировала в берлинском Дойчес Театре, затем перешла в Прусский Штаатстheater. После войны играла в Дойчес Театре, в театрах Цюриха, Франкфурта-на-Майне и Мюнхена. Много снималась в кино.

Мютель, Лотар (Müthel, Lothar /Lütcke, Lothar Max; 1896 – 1964) – немецкий актёр, режиссёр. Окончил школу при Дойчес Театре, был принят в его труппу, много снимался в кино. Во время Первой мировой войны играл в Национальном театре Бухареста, в театрах Дармштадта и Мюнхена. С 1920 по 1939 годы (с небольшими перерывами) – в труппе Прусского Штаатстheater, здесь же начал работать как режиссёр. В 1933 году вступил в НСДАП. В 1934 году получил звание государственного актёра. В 1939-1945 годах – интендант Бургтеатра, в 1941-1945 годах – генеральный директор Венской Штаатсоперы. В 1947 году на процессе по денацификации был оправдан, тогда же назначен штатным режиссёром театра в Веймаре. С 1945 по 1951 – штатный режиссёр Бургтеатра. С 1951 по 1955 год – интендант Городского театра во Франкфурте-на-Майне, с 1955 по 1958 год – директор Театра в Йозефштадте в Вене.

Мюллер, Трауготт (Müller, Erich Traugott; 1895 – 1944) – немецкий сценограф. Получил образование в Школе прикладного искусства в Дюссельдорфе. С 1924 года работал в берлинских кабаре и драматических театрах, в том числе, в театре Пискатора, Лессинг-театре, Фольксбюне. С 1935 года – главный художник Прусского Штаатстheater.

Надь, Кэте фон (Cziser, Ekaterina Nagy von/Nagy, Käthe von/David, Kate/Fattini, Kitty/Nagy, Kató; 1904 – 1973) – немецкая и венгерская актриса. Училась в актёрской школе в Будапеште, работала журналисткой. В 1926 году переехала в Берлин. В 1927 году дебютировала в кино. Снималась в Германии, Франции, Италии, Австрии. Во время Второй мировой войны ушла из кино, впоследствии появившись лишь в трёх фильмах.

Насо, Эккарт фон (Naso, Eckart Hermann Dietrich Friedrich Carl Deodat von; 1888 – 1976) – немецкий писатель, юрист. Доктор права. Сражался на фронтах Первой мировой войны, был комиссован, с 1916 до 1930 года работал художественным редактором в берлинском Штаатстheater, затем – главным драматургом в Кроль-опера. В 1931 году вернулся в Прусский Штаатстheater, с 1934 года – его главный драматург. С 1933 года – член НСДАП. Подписал письмо верности Адольфу Гитлеру. Во время Второй мировой войны был призван на фронт, до 1946 года находился в плену. В 1950-х годах работал главным драматургом в театрах Франкфурта-на-Майне и Штутгарта. В 1953 году опубликовал воспоминания «Я люблю жизнь».

Неер, Каспар (Neher, Caspar/Caspar, Rudolf Ludwig; 1897 – 1962) – немецкий сценограф. В 1915 году ушёл добровольцем на фронт. С 1919 года обучался сценографии в мюнхенской Школе прикладных искусств. В 1922 году поступил в мюнхенский Каммершпиле штатным сценографом, затем переехал в Берлин, был сценографом в Дойчес Театре. много работал с Б. Брехтом. С 1926 года работал в разных театрах Берлина, в том числе, в Театре ам Шиффбауэрдамм, где стал сценографом «Трёхгрошовой оперы» (режиссёр Э. Энгель). После

прихода нацистов к власти остался в Германии, работал преимущественно в оперных театрах. В 1949 году возобновил своё сотрудничество с Б. Брехтом в Берлинер Ансамбле, продолжая работать в музыкальном театре («Метрополитен-опера» и спектакли Зальцбургского фестиваля). Жил в Австрии.

Нефт, Генрих (Heinrich Neft; 1868 – 1944) – немецкий журналист и театральный менеджер. В 1898 году поступил в берлинский Фольксбюне кассиром, к 1928 году поднялся по карьерной лестнице до интенданта. С 1929 по 1931 год – управляющий директор Фольксбюне. В 1933-1934 годах – содиректор Дойчес Театра.

Ниссен, Карл (Niessen, Carl; 1890 – 1969) – театровед. Профессор института театроведения в университете Кёльна. С 1937 года – главный редактор журнала «Theater der Welt». В 1940 году опубликовал книгу «Театр во время войны». Судом по денацификации был оправдан. С 1949 по 1958 год – издатель ежегодника Общества театроведения ФРГ.

Отто, Пауль (Otto/Schlesinger, Paul; 1878 – 1943) – немецкий актёр, сценарист, продюсер. Начиная в провинции, с 1906 года играл на сценах многих берлинских театров. В 1918 году основал кинокомпанию «Argus-Film». В 1942 году был назначен руководителем Палаты театра. В 1943 году покончил с собой.

Палленберг, Макс (Pallenberg, Max; 1877 – 1934) – австрийский актёр и певец. Выступал в провинциальных театрах Австро-Венгрии, с 1904 года – в труппе венского Театра в Йозефштадте, работал и на других венских сценах. В 1914 году переехал в Берлин, поступил в труппу берлинского Дойчес Театра. В 1920-х годах выступал на разных немецких сценах, в том числе, в спектаклях Э. Пискатора. По приглашению М. Рейнхардта неоднократно участвовал в постановках Зальцбургского фестиваля. Снимался в кино. Будучи евреем, в 1933 году эмигрировал в Австрию. В 1934 году погиб в авиакатастрофе. В 1955 году его именем была названа улица в Вене.

Пановский, Эрвин (Panofsky, Erwin; 1892 – 1968) – немецкий и американский искусствовед. Изучал историю искусств и философию в университетах Берлина, Мюнхена и Фрайбурга. В 1921-1933 годах – преподавал в Гамбургском университете. В 1931 году – приглашённый лектор Нью-Йоркского университета. В 1933 году уволен как еврей из Гамбургского университета, эмигрировал в США, где преподавал в Нью-Йоркском университете, а с 1935 года – в Институте перспективных исследований в Принстоне. Был почётным членом нескольких национальных Академий Искусств. Жил и работал в США.

Петерсен, Юлиус (Petersen, Julius; 1878 – 1941) – немецкий филолог. Изучал филологию, историю искусств и философию в нескольких немецких университетах, затем преподавал в Португалии, США, Англии и Эстонии. Доктор философии. С 1920 по 1933 год – профессор Франкфуртского университета. С 1923 по 1941 год возглавлял Театроведческий институт в университете Берлина. С 1926 по 1938 год – президент Общества Гёте. В 1932 году награждён Медалью Гёте. Редактор собрания сочинений Гёте, Шиллера и Гёльдерлина. С 1934 года – редактор журнала «Euphonia», пропагандировавшего нацистские идеи. В 1939 году удостоен звания почётного доктора Софийского университета.

Пискатор, Эрвин (Piscator, Erwin; 1893 – 1966) – немецкий режиссёр. Изучал историю искусств и философию в Мюнхенском университете. В Первой мировой войне – участник битвы при Ипре. В 1920-е годы создавал в Берлине разные, недолго существовавшие театры. В 1924-1927 годах работал в берлинском театре Фольксбюне, используя в своих постановках кинопроекции, методы документального и политического театра. В 1927 году открыл Театр Пискатора, просуществовавший (с перерывами) до 1932 года на разных сценических площадках. В 1929 году вышла в свет книга «Политический театр», обобщающая его творческий опыт. В 1931 году переехал в СССР, в 1934 году был избран председателем Международного объединения революционных театров, снял фильм «Восстание рыбаков». В 1936 году по политическим мотивам покинул СССР, уехал во Францию, в 1939 году – в США, где основал «Драматическую мастерскую», его учениками были А. Миллер, Т. Уильямс, М. Брандо. В 1951 году подвергся в США преследованию Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, вернулся в Германию, работал в разных театрах ФРГ, а затем и в других странах Европы. В 1958 году был награждён Командорским крестом ордена «За заслуги перед ФРГ». В 1962 году возглавил западноберлинский театр Фрайе Фольксбюне.

Польгар, Альфред (Polgar/Polak, Alfred/Archibald Douglas; 1873 – 1955) – австрийский писатель, критик, переводчик. Работал репортёром газеты «Wiener Allgemeine Zeitung», с 1905 года – штатный сотрудник журнала «Schaubühne». Писал юмористические пьесы (часто в соавторстве с Э. Фриделем), сценарии для кабаре, фельетоны, занимался переводами с венгерского. Во время Первой мировой войны работал в военном архиве. С 1921 года продолжал публиковаться в разных берлинских журналах. В 1938 году эмигрировал во Францию и вступил в антинацистскую «Лигу за духовную Австрию». В 1940 году уехал в США, где работал сценаристом «Metro-Goldwyn-Mayer» и писал для эмигрантских газет. В 1949 году, уже будучи гражданином США, вернулся в Европу, жил преимущественно в Цюрихе.

Реберг, Ханс (Rehberg, Hans; 1901 – 1963) – немецкий драматург. Писал исторические драмы. С 1930 года – член НСДАП и СА. В 1941 году подвергся резкой пронацистской критике в журнале «Die Weltliteratur» с упреками в неспособности показать в своих произведениях настоящего прусского героя. С 1941 по 1943 год – военный корреспондент. В 1949 году подвергся процессу денацификации, некоторые его пьесы, написанные во времена Третьего рейха, были запрещены. Жил в ФРГ.

Рейнхардт, Макс (Reinhardt, Max/Goldmann, Maximilian; 1873 – 1943) – немецкий и австрийский режиссёр, актёр. Брал уроки мастерства у венских актёров. С 1894 года – в труппе берлинского Дойчес Театра. В 1900 году покинул по эстетическим соображениям Дойчес Театр и основал кабаре «Шум и дым», очень скоро переименованное в Маленький театр. В 1906 году купил Дойчес Театр, став его художественным руководителем и директором. В 1902-1933 годах работал как режиссёр на различных немецких и австрийских сценах, прежде всего, основанных им самим. В 1910 году купил берлинский цирк для постановки античных трагедий и спектаклей большой формы. В 1920 году основал в Зальцбурге совместно с Х. фон Хофмансталем и Р. Штраусом Зальцбургский театральный фестиваль. В 1923 году возглавил венский Театр в Йозефштадте, в 1924 году вернулся в Германию. Спектакли Р. гастролировали по Европе и США. В 1930 году он был удостоен Большого почётного знака Республики Австрия. В 1932 году ушёл от руководства своими берлинскими сценами по финансовым причинам, в 1933 году из-за еврейского

происхождения вынужден был покинуть Германию, переехал в Австрию, а в 1937 году – в США, где открыл собственную театральную школу. Вся собственность Р. в Германии и Австрии была национализирована.

Рёкк, Марика (Rökk, Marika; 1913 – 2004) – венгерская и немецкая актриса, певица. В 1924 году обучалась хореографии во Франции, выступала в кабаре Мулен Руж, гастролируя по Европе и США. С 1929 года выступала в опереттах и варьете Монте-Карло, Берлина, Лондона, Парижа, Будапешта и Вены. В 1930 году дебютировала в кино. В 1945 году по подозрению в шпионаже в пользу немцев американская оккупационная администрация запретила ей работать в Германии и Австрии. В 1948 году запрет был снят, и карьера в кино возобновилась. С 1958 году снова выступала в опереттах в Австрии и ФРГ. По некоторым сведениям, была агентом советских спецслужб.

Риббентроп, Иоахим фон (Ribbentrop, Ulrich Friedrich Willy Joachim von; 1893 – 1946) — нацистский политик, с 1938 года – министр иностранных дел Германии. Участник Первой мировой войны. Будучи крупным бизнесменом, оказывал финансовую поддержку НСДАП, чьим членом стал в 1932 году. Член СС с 1933 года. С 1935 по 1936 год – посол по особым поручениям, с 1936 по 1938 год – посол Германии в Великобритании. В 1939 году совместно с министром иностранных дел СССР В.М. Молотовым подписал Договор о ненападении между Германией и Советским Союзом сроком на десять лет. Международный военный трибунал признал его виновным в преступлениях против мира и человечности и приговорил к смертной казни через повешение. В октябре 1946 года приговор был приведён в исполнение.

Рикель, Аугуст (Riekell, August Christian; 1897 – 1967) – немецкий психолог, драматург, сценарист. Демобилизовавшись после Первой мировой войны, изучал философию, психологию и педагогику в университетах Марбурга, Мюнхена и Гёттингена. Доктор психологии. Преподавал философию и педагогику. В 1930 году основал Исследовательский институт педагогических наук в Брауншвейге, просуществовавший всего год. В 1933 году из-за еврейского происхождения был уволен с государственной службы. Под псевдонимом «Харальд Братт» писал пьесы и сценарии, в том числе, к пропагандистским фильмам. В 1938 году переехал в Австрию, затем – в Нидерланды. В 1945 году открыл в Вене Художественный театр, продолжал писать пьесы и сценарии.

Рихтер, Вальтер (Richter, Walter; 1905 – 1985) – немецкий актёр. С 1931 года выступал на сценах в Бремерхафене, Гере, Кёльне и Штутгарте. С 1941 по 1950 год – актёр Дойчес Театра, с 1942 по 1945 год – Театра в Йозефштадте. После Второй мировой войны работал сначала в Цюрихе, с 1953 года – в Мюнхене.

Розенберг, Альфред (Rosenberg, Alfred Ernst; 1892 – 1946) – политический деятель, один из главных идеологов нацизма. Автор понятий «расовая теория», «окончательное решение еврейского вопроса», «вырожденческое искусство». Обучался на факультете архитектуры Рижского политехнического института, затем – в Московском высшем техническом училище. Работал учителем в Ревеле. В 1918 году переехал в Мюнхен, в 1920 году вступил в НСДАП и издал несколько антисемитских сочинений. С 1921 года – главный редактор «Völkischer Beobachter». Участник «Пивного путча» 1923 года. В 1929 году основал Союз борьбы за немецкую культуру. В 1930 году опубликовал свой труд «Миф XX века» – теоретическое

обоснование национал-социализма. С 1933 года – начальник Внешнеполитического управления НСДАП, уполномоченный фюрера по контролю за общим духовным и мировоззренческим воспитанием НСДАП. С 1940 года – руководитель Центрального исследовательского института по вопросам национал-социалистической идеологии и воспитания, с 1941 года – рейхсминистр восточных оккупированных территорий. Казнён по приговору Нюрнбергского трибунала.

Роттер, Альфред (Rotter, Alfred; 1886–1933) – немецкий продюсер и режиссёр. Вместе с братом приобрёл берлинские театры Трианон и Резиденц, затем арендовал Метрополь-театр, Театр Лессинга, Лустшпильхаус, где ставил ревю и оперетты с участием немецких звёзд. В 1933 году обанкротился, бежал из-за угроз преследования по причине еврейского происхождения в Лихтенштейн, где погиб, спасаясь от гестапо.

Роэ, Людвиг Мис ван дер (Rohe, Ludwig Mies van der/Mies, Maria Ludwig Michael; 1886 – 1969) – немецкий и американский архитектор. В 1911-1912 годах руководил строительством здания немецкого посольства в Санкт-Петербурге, с 1912 по 1930 год работал как независимый архитектор в Берлине. В 1927 году руководил Международной выставкой жилища в Штутгарте, где разработал генеральный план «образцового посёлка Вайсенхоф», в 1929 году руководил строительством павильона Германии на международной выставке в Барселоне. С 1930 по 1933 год возглавлял Баухауз. В 1938 году переехал в США, возглавил Иллинойсский технологический институт. Построил несколько офисных небоскрёбов и многоквартирных домов в Чикаго, Нью-Йорке и Торонто, в 1968 году – здание Новой национальной галереи в Западном Берлине. Жил в США.

Рюман, Хайнц (Rühmann, Heinz; 1902 – 1994) – немецкий актёр. Начинал в Мюнхене, затем переехал в Берлин. Брак с еврейкой закрыл ему в 1933 году путь в кино. В 1936 году получено специальное разрешение на работу. Совету Геринга развестись пара последовала в 1938 году. В 1940 году удостоен звания государственного актёра. Участвовал в пропаганде благотворительной программы «Зимняя помощь». Включён в список «Божественно одарённых». В 1946 году, получив запрет на выступления в советской оккупационной зоне, переехал в Западный Берлин, где основал киностудию «Comedia». В 1957 году удостоился премии немецких кинокритиков. В 1960-е годы играл на сценах Мюнхена и Вены, снимался в кино. В 1966 году получил Большой Крест за заслуги перед ФРГ, в 1972 году – «Золотую ленту» за многолетнюю работу в немецком кино.

Тимиг, Ханс (Thimig, Hans Emil; 1900 – 1991) – австрийский актёр. Происходил из актёрской семьи, рано начал выступать на сцене – в Венском Фолькстеатре и в Бургтеатре. В 1924 году перешёл в Театр в Йозефштадте, где попробовал себя в режиссуре. В 1943 году, узнав о смерти в США М. Рейнхардта, бывшего руководителя театра в Йозефштадте, организовал, несмотря на запрет властей, панихиду. В конце 1944 года переехал в маленький провинциальный город Вильдальпен, в 1945 году на некоторое время став его мэром. В 1949 году вернулся в Вену, играл на сценах Бургтеатра, Фолькстеатра и Театра в Йозефштадте. В 1959 году возглавил актёрский факультет Венской академии музыки и исполнительских искусств.

Титъен, Хайнц (Tietjen, Heinz; 1881 – 1967) – немецкий театральный менеджер, режиссёр, дирижёр. Обучался коммерции, затем увлёкся музыкой, в 1904 году поступил в городской театр Триера капельмейстером; в 1919-1922 годах – его директор. С 1925 года – директор берлинской

Дойчес Оперы. С 1926 года руководил Оперой Унтер-ден-Линден и Кролль-оперой, с 1927 года присоединил к ним Штаатстеатр, Шиллер-театр, проработав на посту генерального директора прусских театров до 1945 года. В 1931-1944 годах –художественный руководитель Байройтского фестиваля. Куратор благотворительного фонда Эмми Зоннеман. В 1941 году получил Медаль Гёте. Весной 1945 года советским руководством Берлина был назначен генеральным директором всех берлинских театров, но вскоре уволен по доносу. В 1947 году в ходе процесса по денацификации был оправдан. С 1948 по 1954 год управлял Дойчес Оперой. С 1954 по 1959 год работал в гамбургской Штаатсопере, в Вене, в Йозефштадте.

Толлер, Эрнст (Toller, Ernst; 1893 – 1939) – немецкий драматург, поэт, политический деятель. Участвовал в Первой мировой войне, сделавшей его стойким антимилитаристом. Учился в Гейдельберге, где основал «Культурно-политический союз немецкой молодёжи», за что был арестован и отправлен в психиатрическую лечебницу. По выходе из больницы участвовал в солдатских бунтах, вновь был арестован. Первая пьеса («Преображение» (1919) стала популярной в Германии и в СССР. В том же году Т. – один из лидеров Баварской советской республики, командующий её армией. Как сторонник бескровной революции вскоре покинул свой пост, но за участие в организации Баварской республики был приговорён к пяти годам тюрьмы. В заключении успел написать несколько пьес и поэтических сборников. Накануне поджога рейхстага (27.02.1933) уехал в Швейцарию, откуда вскоре перебрался во Францию, затем – в Великобританию и США, где вёл антифашистскую и антифранкистскую агитацию. Узнав о победе Франко, покончил с собой.

Торак, Йозеф (Thorak, Josef; 1889 – 1952) – немецко-австрийский скульптор. Включён в список «Божественно одарённых». Ветеран Первой мировой войны. Обучался в Прусской Академии искусств; в 1917 году вступил в Берлинский Сецессион. Известность Т. принёс памятник погибшим солдатам, установленный в Столпмюнде в 1922 году. Создал несколько скульптур для берлинского олимпийского стадиона 1936 года, часто работал с архитектором А. Шпеером, в том числе – над павильоном Всемирной выставки в Париже. На процессе по денацификации был признан невиновным. В 1950 году провёл персональную выставку в Зальцбурге.

Тухольский, Курт (Tucholsky, Kurt; 1890 – 1935) – немецкий журналист, поэт, писатель. Изучал право в университетах Берлина и Женевы. Доктор права. Первую статью опубликовал в 1913 году в театральном журнале «Die Schaubühne». Во время Первой мировой войны служил сапёром, затем – редактором фронтовой газеты. В 1918 году – редактор юмористического приложения к газете «Berliner Tageblatt», писал под множеством псевдонимов, сочинял тексты, песни и куплеты для кабаре «Шум и дым». В 1924 году вступил в масонскую ложу. В 1926 году выбран в правление «Союза революционных пацифистов», тогда же стал главным редактором журнала «Die Weltbühne» (до 1928 года). В 1929 году в Германии ему было выдвинуто обвинение в клевете на рейхсвер, и он поселился в Швеции. Через год обвинение было снято, но Т. на родину не вернулся. В 1933 году лишён германского гражданства. Покончил с собой в 1935 году.

Ульбрих, Франц (Ulbrich, Franz; 1885 – 1950) – немецкий режиссёр. Доктор философии. В 1919 году основал Высшую школу актёрского искусства в Майнингене. В 1925 году назначен генеральным директором Национального театра Веймара. В 1933 году – интендант Прусского Штаатстеатра. Куратор благотворительного фонда Эмми Зоннеман. В 1935-1944 годах руководил Штаатстеатром Касселя, с 1945 по 1949 год – Камерной студией Касселя.

Учицки, Густав (Ucicky, Gustav, 1899 – 1961) – австрийский и немецкий режиссёр, оператор. Возможно, незаконнорождённый сын Густава Климта, чьи работы собирал всю жизнь. Начинал как оператор. В 1929 году как режиссёр заключил контракт с кинокомпанией UFA. Принимал участие в съёмках пропагандистских фильмов. С 1947 года – после того, как суд по денацификации признал его полностью невиновным – работал в Австрии, с 1952 года – в Западной Германии.

Фабрициус, Ханс (Fabricius, Hans Eugen Stephan; 1891 – 1945) – немецкий юрист и политик. Ветеран Первой мировой войны. До 1929 года работал в разных государственных комиссиях и судах, но был отстранён от службы из-за публичной защиты национал-социализма. В 1929 году вступил в НСДАП, стал членом Союза борьбы за немецкую культуру. В 1930 году избран в рейхстаг, где работал до апреля 1945 года. Помимо политической деятельности, занимался публицистикой. В 1944 году был назначен председателем Имперского административного суда. Погиб в боях за Берлин.

Фаллада, Ханс (Fallada, Hans/Ditzen, Rudolf Wilhelm Friedrich; 1893 – 1947) – немецкий писатель, один из виднейших представителей «новой вещественности» в литературе. Из-за несчастного случая, повлёкшего за собой смерть товарища, был признан невменяемым и помещён в психиатрическую лечебницу. Гимназию не окончил. После публикации романа «Маленький человек – что дальше?» (1932) обрёл международную известность. В годы Третьего рейха – один из самых популярных авторов. Во время Второй мировой войны служил в Имперской службе труда в оккупированной Франции. В начале 1945 года стал мэром городка Фельдберг. В 1947 году опубликован роман «Каждый умирает в одиночку», высшее литературное достижение Ф. Признанный психически больным, не подлежал денацификационному суду.

Фейхтвангер, Лион (Feuchtwanger, Lion; 1884 – 1958) – немецкий писатель. Изучал филологию, философию, древние языки в Мюнхене и Берлине. Издавал литературный журнал «Spiegel», был рецензентом в журнале «Schaubühne». Во время Первой мировой войны год служил на фронте, был демобилизован и полностью посвятил себя литературному творчеству. Ещё в 1920-е годы выступал против нацистской идеологии. В 1933 году из-за еврейского происхождения и политических взглядов лишён немецкого гражданства, эмигрировал во Францию. В 1936-1937 годах путешествовал по СССР, по возвращении опубликовал свои восторженные впечатления от поездки («Москва 1937»). В 1940 году во Франции был интернирован в концентрационный лагерь, откуда бежал и перебрался в США. В 1953 году получил Государственную премию ГДР в области искусства и литературы.

Фелинг, Юрген (Fehling, Jürgen Karl Geibel; 1885 – 1968) – немецкий режиссёр. Родился в семье бургомистра (некоторые члены его семьи послужили прототипами персонажей романа Т. Манна «Будденброки»), изучал богословие, затем – актёрское мастерство у П. Вегенера и Ф. Кайслера. Участник Первой мировой войны. Как актёр работал в Берлине и Вене. В 1922 году был принят в труппу Прусского Штаатстеатра, где прослужил как актёр и режиссёр до его закрытия в 1944 году. В 1944 году внесён в список «Божественно одарённых». После войны работал в театрах Берлина и Мюнхена.

Финк, Вернер (Finck, Werner; 1902 – 1978) – немецкий актёр и автор сценариев для кабаре. Учился в художественной школе в Дрездене. В 1929 году стал со-основателем кабаре Катакомбы), где выступал в качестве конферансье. Снимался в кино. После закрытия кабаре в 1935 году был интернирован на шесть недель в концлагерь. Освобождён по приказу Г. Геринга с условием запрета публичных выступлений. В 1939 году был исключён из Палаты культуры и отправился на фронт телефонистом, чтобы избежать ареста. Выступал во фронтовом кабаре «Бравый солдат молчит». Награждён Железным крестом II степени и медалью Восточного фронта, несмотря на то, что с 1942 года находился под надзором гестапо. В 1945-1949 годах издавал первый немецкий послевоенный сатирический журнал «Гнездо шершней». В 1945 году был свидетелем защиты на денацификационном процессе В. Краусса. После войны выступал в кабаре Мюнхена, Цюриха, Штутгарта, гастролировал по США (1968), снимался в кино. В 1972 году опубликовал воспоминания «Старый дурак, что теперь?»

Форстер, Рудольф (Forster, Rudolf Heribert Anton; 1884 – 1968) – немецкий актёр. Окончил венскую консерваторию, играл в Театре в Йозефштадте. После Первой мировой войны, поступил в труппу Штаатстеатра в Берлине, где служил до 1932 года. Также играл в Фольксбюне, Лустшпильхаусе, Дойчес Театре, выступал на Зальцбургском фестивале. Много снимался в кино. В 1937 году уехал в США, играл в бродвейских постановках. В 1940 году вернулся в Германию, работал в берлинском Дойчес Театре. Включён в список «Божественно одарённых». После войны выступал в Австрии и обеих Германиях. В 1948-1949 годах гастролировал по Швейцарии. Играл на различных сценах, предпочтение отдавал кино.

Форцано, Джоваккино (Forzano, Giovacchino; 1884 – 1970) – итальянский адвокат, журналист, оперный певец, либреттист и режиссёр. Автор нескольких успешных репертуарных пьес и либретто к некоторым операм Пуччини. Выступал в журналах как критик. С 1920 по 1930 год – режиссёр Ла Скала. После победы фашистов организовал передвижной театр и познакомился с Бенито Муссолини, создав в соавторстве с ним две пьесы: «Сто дней» и «Вильяфранка». В 1957 году опубликовал мемуары «Как я их узнал».

Франк, Бруно (Frank, Bruno; 1887 – 1945) – немецкий драматург, писатель, поэт, сценарист. Изучал право и философию в нескольких немецких университетах. Во время Первой мировой войны год – на фронте, затем занялся литературной работой – писал пьесы, романы, сценарии. Из-за еврейского происхождения покинул Германию в 1933 году, жил в Австрии, Швейцарии, Франции, США.

Франк, Вальтер (Franck, Walter; 1896 – 1961) – немецкий актёр. Изучая философию, тайно брал уроки актёрского мастерства и в 1916 году дебютировал на мюнхенской сцене. В 1923/1924 году – актёр Прусского Штаатстеатра, с 1924 по 1927 год – берлинского Дойчес Театра. Затем вернулся в Штаатстеатр, где играл до 1944 года. Преподавал в школе при театре, снимался в кино. После войны играл на разных сценах ФРГ. В 1953 году получил Федеральный крест за заслуги, в 1956 году – Большой крест, в 1955 году – Берлинскую художественную премию, а в 1961 году – премию немецких критиков. Член Берлинской академии художеств.

Френцель, Херберт (Frenzel, Herbert Alfred; 1908 – 1995) – немецкий филолог, театровед, журналист, специалист по культуре скандинавских стран. Помимо работы в Палате театра в 1934-

1939 годах занимал должность руководителя отдела культурной политики журнала НСДАП «Der Angriff». С 1943 по 1945 год – на фронте. Судом по денацификации приговорён к запрету на публичную деятельность. После обжалования приговора в 1951 году стал секретарём и редактором западногерманского Общества истории театра. В 1953 году опубликовал книгу «Хроника немецкой поэзии». Книга выдержала 35 изданий, хотя в разделе, посвящённом Третьему рейху, автор не упомянул преследуемых тогда режимом писателей, уделяя больше внимания пронацистским.

Фромм, Эрих (Fromm, Erich Seligmann; 1900 – 1980) – немецкий философ, социолог, психолог. Изучал философию, социологию и психологию в Гейдельбергском университете. Доктор социологии. Обучался также в Берлинском психоаналитическом институте, в 1925 году открыл частную практику. С 1929 по 1932 год работал во франкфуртском Институте социальных исследований. В 1933 году из-за еврейского происхождения эмигрировал в Швейцарию, в 1934 году переехал в США, где стал преподавать в Колумбийском университете. С 1950 по 1965 год жил и работал в Мехико. С 1957 по 1961 годы преподавал психологию в Мичиганском университете, с 1962 по 1968 год – в Нью-Йоркском. В 1960 году вступил в Социалистическую партию США, активно занимался политической деятельностью. В 1962 году был в качестве наблюдателя на Московской конференции по разоружению.

Фуртвенглер, Вильгельм (Furtwängler, Gustav Heinrich Ernst Martin Wilhelm; 1886 – 1954) – немецкий дирижёр, композитор. Дебютировал в 1906 году в Мюнхене. С 1909 года выступал во многих немецких городах и в Вене. В 1920 году занял пост дирижёра в Берлинской капелле, в 1922 году – в Берлинском филармоническом оркестре. Был музыкальным руководителем Венского филармонического оркестра, Зальцбургского и Байройтского фестивалей. В 1934 году ему было запрещено дирижировать премьерой оперы П. Хиндемита «Художник Матис», в знак протеста Ф. ушёл из Берлинской оперы и с поста вице-президента Имперской музыкальной палаты. В 1936 году получил предложение возглавить Нью-Йоркский филармонический оркестр, но по настоянию Геринга отказался. Одновременно (1937) на гастролях в Париже отказался исполнять нацистский гимн. В 1939 году награждён французским орденом Почётного легиона. Во время Второй мировой войны не соглашался дирижировать в оккупированных странах, однако, был вынужден дать два концерта в Праге в обмен на разрешение не дирижировать концертом в честь дня рождения фюрера. Его имя было внесено в список «Одарённых от Бога», но удалено из-за его связей с немецким сопротивлением. В январе 1945 года бежал в Швейцарию. В 1946 году оккупационные власти СССР предложили Ф. пост директора Берлинской государственной оперы. В суде по денацификации был оправдан. Жил в ФРГ.

Хайдеггер, Мартин (Heidegger, Martin; 1889 – 1976) – немецкий философ, один из основателей феноменологии, герменевтики, экзистенциализма. В 1915 году защитил две диссертации во Фрайбургском университете, остался там в должности приват-доцента. В боевых действиях Первой мировой войны не участвовал. В 1922-1928 годах – преподавал в Марбургском университете, затем вновь – во Фрайбургском, весной 1933 года став его ректором. Тогда же вступил в НСДАП. В 1944 году призван в народное ополчение. По решению денацификационного суда был отстранён от преподавания до 1951 года. Впоследствии выступал с лекциями в разных университетах ФРГ и Европы.

Хайнц, Вольфганг (Heinz, Wolfgang; 1900 – 1984) – австрийский и немецкий актёр. В 1918 году приглашён М. Рейнхардтом в берлинский Дойчес Театр. С 1919 по 1923 год – актёр Прусского Штаатстеатра, затем играл на сцене гамбургского Каммершпиле, в 1927 году – снова в Штаатстеатре. В 1930 году вступил в КПД. В 1933 году, опасаясь преследований по политическим мотивам и из-за еврейского происхождения, уехал в Австрию, затем – в Швейцарию, где до 1946 года выступал как актёр и режиссёр в цюрихском Шаушпильхаусе. В 1943 году вышел из компартии. В 1946 году вернулся в Австрию, работал в нескольких театрах. В 1956 году переехал в Восточный Берлин, где с 1963 до 1969 года – интендант Дойчес Театра и до 1975 года там же – режиссёр и актёр. С 1959 по 1962 год был директором Государственной драматической школы в Берлине. В 1963 году вступил в СЕД. С 1966 года – президент Ассоциации театральных профессионалов, с 1968 по 1970 год – вице-президент Немецкой академии художеств.

Хальбе, Макс (Halbe, Max; 1865 – 1944) – немецкий драматург. Изучал историю и филологию в Берлинском университете, доктор филологии. Первую пьесу написал в 1890 году, вскоре став одним из самых востребованных драматургов Германии того времени. В 1895 году основал Интимный театр. В октябре 1933 года подписал клятву верности Адольфу Гитлеру. Его пьеса «Ток» в ноябре 1943 года игралась труппой в концлагере Аушвиц. Включён в список «Божественно одарённых».

Харви, Лилиан (Harvey, Lilian/Pape, Helene Lilian Muriel; 1906 – 1968) – немецкая актриса, певица. Будучи наполовину англичанкой, выросла в Лондоне, после Первой мировой войны семья переехала в Берлин. Обучалась при берлинской Штаатсопер. В 1924 году дебютировала в кино, снималась не только в Германии, но и во Франции, Англии, США. В 1935 году из Голливуда вернулась в Берлин, где постоянно находилась под наблюдением гестапо. В 1939 году переехала в Париж, затем в США. Была лишена немецкого гражданства. После окончания Второй мировой войны вернулась в Париж, в 1949 году переехала в ФРГ, много выступала с концертами, гастролировала.

Харлан, Файт (Harlan, Veit; 1899 – 1964) – немецкий актёр и режиссёр. В 1916 году отправился на фронт добровольцем, затем учился в семинаре М. Рейнхардта, по окончании поступил в труппу Фольксбюне, вскоре уехал в провинцию, где играл на разных сценах. С 1923 по 1944 год – актёр прусского Штаатстеатра. Снимался в пропагандистском кино. Как театральный режиссёр дебютировал в 1924 году, как кинорежиссёр – в 1935. Снимал как аполитичное, так и пропагандистское кино. Создатель ставшего печально знаменитым антисемитского фильма «Еврей Зюсс» (1940). В денацификационном судебном процессе 1949 года обвинялся в «преступлениях против человечества», но был оправдан. Жил в ФРГ, продолжал снимать кино.

Хартвиг, Мартин (Hartwig/Hirsch, Martin; 1877 – ?) – немецкий актёр. Играл в Ольденбурге, Люцерне, Трире. С 1903 по 1916 год – в труппе берлинского Шиллер-театра, с 1928 по 1933 год – актёр и режиссёр Прусского Штаатстеатра. С 1916 года снимался в кино, с 1920 года работал как кинорежиссёр и сценарист. В 1933 году уволен из театра, в 1935 году в силу еврейского происхождения вынужден был прекратить профессиональную деятельность.

Хартман, Пауль (Hartmann, Paul Wilhelm Constantin; 1889 – 1977) – немецкий актёр. Брал частные уроки актёрского мастерства, выступал на провинциальных сценах. В 1913 году приглашен М. Рейнхардтом в Дойчес Театр, проработав здесь до 1925 года, перешёл в венский Бургтеатр. В 1934 году получил звание государственного актёра. С 1935 года – по приглашению Г. Грюндгенс – в труппе Прусского Штаатстеатра. С 1937 года – член художественного комитета киноконцерна UFA. Много снимался, в том числе в пропагандистских фильмах. В 1942 году был назначен президентом Палаты театра. Включён в список «Божественно одарённых». Член правления благотворительного фонда Й. Геббельса. В 1945 году денацификационный суд запретил ему два года заниматься публичной деятельностью. В 1948 году вернулся на сцену, играл в театрах Бонна, Дюссельдорфа, Берлина, Вены. В 1964 году получил «Золотую ленту» за многолетнюю работу в немецком кино.

Хаупт, Ульрих (Haupt, Ullrich; 1915 – 1991) – немецкий актёр. Родился и вырос в США. В 1931 году поступил в Берлинскую академию художеств. Увидев на сцене Г. Грюндгенс, принял решение стать актёром, поступил в школу при Дойчес Театре. Дебютировал в Данциге, затем работал в Мюнхене, с 1940 года – в Прусском Штаатстеатре. После окончания Второй мировой войны вернулся в США, но в 1951 году поступил в труппу дюссельдорфского Шаушпильхауса, а в 1955 году вместе с Грюндгенсом перешёл в гамбургский Шаушпильхаус. В 1967-1984 годах играл в театрах Цюриха, Гамбурга, Мюнхена. Много снимался в кино.

Хейберг, Кирстен (Heiberg, Kirsten; 1907 – 1976) – норвежская и немецкая актриса, певица. Выросла в Норвегии, училась во Франции и Англии, в театре дебютировала в Бергене. В 1930-х годах работала в театрах Осло. В 1937 году переехала в Германию, стала много сниматься в кино. Во время Второй мировой войны многократно выступала на фронте. Когда денацификационный суд запретил ей на два года публичную деятельность в Германии, вернулась в Норвегию, где работала в разных театрах.

Хенкельс, Пауль (Henckels, Paul; 1885 – 1967) – немецкий актёр, режиссёр. Выпускник дюссельдорфской театральной академии, играл в Дюссельдорфе и на многих берлинских сценах. Обучал актёрскому мастерству Г. Грюндгенс. Несмотря на «полуеврейское» происхождение и брак с еврейкой, в 1936-1944 годах работал в Прусском Штаатстеатре. Много снимался в кино. Включён в список «Божественно одарённых». После Второй мировой войны работал на телевидении, снимался в кино. В 1962 году получил «Золотую ленту» за многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино. В 1966 году опубликовал в ФРГ мемуары «Я не был образцовым мальчиком», в которых, излагая свою жизнь, миновал эпоху нацизма.

Хёмберг, Ханс (Hömberg, Hans; 1903 – 1982) – немецкий писатель, драматург, сценарист. В 1920-е годы – журналист, в годы нацизма – драматург, сценарист, кинообозреватель «Volkischer Beobachter»; роман Х., изданный под псевдонимом J.R. George стал основой для пропагандистского фильма Ф. Харлана «Jud Süß». После Второй мировой войны жил в ФРГ и Австрии, писал романы, пьесы, радиосценарии.

Хильперт, Хайнц (Hilpert, Heinz; 1890 – 1967) – немецкий режиссёр. Начинал в Лессинг-театре, затем три года работал в берлинском Фольксбюне, после чего уехал в Дюссельдорф и поступил в труппу Шаушпильхауса. В 1925 году играл во франкфуртском Шаушпильхаусе, где его заметил М. Рейнхардт; в 1926 году стал работать в Дойчес Театре. В 1932-1934 годах занимал пост

директора берлинского Фольксбюне. С 1934 по 1944 год – директор и интендант Дойчес Театра и Каммершпиле; с 1938 года по 1944 год – директор Театра в Йозефштадте. На судебном процессе по денацификации был оправдан. В 1947 году – приглашённый режиссёр во Франкфурте-на-Майне. С 1948 по 1950 год – художественный руководитель Театра в Констанце. С 1950 по 1966 год – руководитель Дойчес Театра в Гёттингберге. В 1958 году как приглашённый режиссёр поставил в Дойчес Театре Берлина «Трёх сестёр». Награждён Большим Крестом за заслуги перед ФРГ. В 1967 году опубликовал мемуары «Любовь к театру».

Хиндемит, Пауль (Hindemith, Paul; 1895 – 1963) – немецкий композитор, музыкант, дирижёр, музыкальный теоретик. В 1913 году окончил Франкфуртскую консерваторию (скрипка, композиция). С 1915 по 1923 год работал концертмейстером Франкфуртской оперы, одновременно много гастролировал как скрипач и альтист. С 1927 по 1934 год – преподаватель композиции в Берлинской Высшей школе музыки. В 1935 году по приглашению президента Мустафы Ататюрка составил план реорганизации системы музыкального образования в Турции. В 1938 году переехал в Швейцарию, в 1940 году в США, где до 1953 года преподавал в Гарварде и Йеле. В 1953 году вернулся в Швейцарию, преподавал в Цюрихском университете.

Хинкель, Ханс (Hinkel, Hans; 1901 – 1960) – немецкий журналист и политический деятель. В 1920-1923 годах участвовал в партизанском движении против французской оккупации Рура, в 1921 году вступил в НСДАП. За участие в «Пивном путче» получил тюремный срок. После освобождения сотрудничал в нацистских изданиях, с 1930 года – в «Völkischer Beobachter». В том же году стал главным редактором антисемитской газеты «Der Angriff». В 1931 году вступил в СС. Осенью 1933 года был назначен генеральным секретарём Палаты культуры. Во время Второй мировой войны отвечал за развлекательные программы немецкого радио, в 1944 году назначен вице-президентом Палаты кино. Руководил конфискацией культурных ценностей Польши, за что в 1947 году был приговорён к тюремному сроку. Освобождён в 1952 году, жил в ФРГ.

Хинрихс, Август (Hinrichs, August Gerhard; 1879 – 1956) – немецкий драматург. Известность обрёл в эпоху Веймарской республики. В 1935 году возглавил отделение Палаты литературы в гау Весер-Эмс, в 1937 году – вступил в НСДАП, в 1941 году принял участие в организации Европейской ассоциации писателей. Получил несколько престижных наград, в том числе Медаль Гёте, Премию гау, звание почётного гражданина Ольденбурга. Более того, Нижненемецкий любительский театр ещё при его жизни был переименован в Сцену Августа Хинрихса. На процессе по денацификации утверждал, что его работа никак не была связана с политикой, что ему даже удавалось спасать преследуемых режимом, был оправдан, продолжил писать пьесы и сценарии. В 1954 году получил Крест за заслуги перед ФРГ.

Хирш, Фриц (Hirsch, Fritz; 1888 – 1942) – немецкий актёр, антрепренёр. Работал актёром в театрах Гамбурга, Кёнигсберга, Берлина, много снимался в кино, в конце 1920-х годов уехал в Голливуд. В 1932 году по приглашению немецких властей вернулся в Германию, чтобы возглавить Шиллер-театр. В 1933 году из-за еврейского происхождения был вынужден эмигрировать в Нидерланды, создал там собственную труппу. В 1942 году арестован немецкими оккупационными властями, отправлен в концлагерь Маутхаузен, где и погиб.

Хорват, Эдён фон (Horváth, Ödön von/Edmund Josef von; 1901 – 1938) – австрийский писатель, драматург. В Мюнхенском университете изучал литературу, историю искусств и психологию. Как драматург дебютировал в 1920 году. В 1931 году был удостоен премии Клейста. В 1933 году, женившись на певице еврейского происхождения М. Эльснер, переехал в Вену, разведясь через год, вернулся в Германию, был принят в Палату литературы, но в 1936 году исключён из неё (вероятно, за свои антинацистские высказывания в эпоху Веймарской республики). Вернулся в Австрию, после аншлюса переехал в Париж, где погиб в результате несчастного случая.

Хоппе, Марианн (Hoppe, Marianne Stefanie Paula Henni Gertrud; 1909 – 2002) – немецкая актриса. Брала частные уроки у актрисы Л. Хёфлих. В 1928-1930 годах – актриса берлинского Дойчес Театра, в 1930-1934 годах играла в Новом театре Франкфурта-на-Майне и в Мюнхенском Каммершпиле. С 1935 по 1944 год – актриса Прусского Штаатстеатра. В 1937 году получила звание государственной актрисы. Снималась в кино. На судебном процессе по денацификации была полностью оправдана. После Второй мировой войны играла в различных театрах Дюссельдорфа, Гамбурга, Бохума, Франкфурта-на-Майне, а также в Берлинер Ансамбле и Бургтеатре. Жила в ФРГ. В 1987 году получила «Золотую ленту» за многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино.

Хут, Йохен (Huth, Jochen/Joachim; 1905 – 1984) – немецкий актёр, драматург, сценарист. С 1927 года играл на сценах Лейпцига, Гамбурга и Ольденбурга. Работал кино- и театральным критиком, писал сценарии фильмов и радиопостановок. Начало Второй мировой войны застало его в США, в Германию он вернулся только в 1946 году. В 1954 и 1956 годах был награждён в ФРГ «Серебряной плёнкой» за лучшую работу сценариста.

Хюбнер, Бруно (Hübner, Bruno; 1899 – 1983) – австрийский актёр, режиссёр. Дебютировал в Вене, в 1922-1923 годах возглавлял берлинский Лессинг-театр, затем много играл в провинции. С 1934 по 1944 годы – в труппе берлинского Дойчес Театра. Снимался в кино, в том числе пропагандистском. Включён в список «Божественно одарённых». После Второй мировой войны играл в мюнхенских театрах Резиденц и Каммершпиле. В 1981 году получил «Золотую ленту» за многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино.

Цвейг, Стефан (Zweig, Stefan; 1881 – 1942) – австрийский писатель. Учился в Венском университете, доктор философии. В 1920-е годы публиковал очерки об известных литераторах своего времени, со многими из которых был дружен. Автор известных романов и новелл. В 1934 году покинул Австрию, эмигрировав в Лондон, затем, в 1940 году переехал в Нью-Йорк и в том же году – в бразильский городок Петрополис. В 1942 году покончил с собой.

Цукмайер, Карл (Zuckmayer, Carl; 1896 – 1977) – немецкий писатель, драматург, поэт, сценарист. Ушёл на фронт Первой мировой войны добровольцем, за храбрость награждён двумя Железными крестами, орденом Церингенского льва и гессенской медалью. После окончания войны изучал естествознание, философию, филологию в университетах Франкфурта-на-Майне и Гейдельберга. С 1924 по 1933 год работал главным драматургом берлинского Дойчес Театра. С 1933 по 1946 год – в эмиграции в США, где работал сценаристом, сотрудничал с американским Управлением стратегических служб. В 1946 году инспектировал послевоенную Германию в качестве атташе США по культуре. В 1958 году переехал в Швейцарию. В 1966 году опубликовал

мемуары «Как будто это часть меня: слышать дружбу». В 1979 году в Германии была учреждена литературная медаль в его честь.

Цигель, Эрих (Ziegel, Erich; 1876 – 1950) – немецкий актёр, режиссёр. Начиная актёрскую карьеру в Майнингене, Любеке и Бреслау. С 1911 по 1916 год руководил мюнхенским Каммершпиле. После Первой мировой войны руководил Каммершпиле в Гамбурге, превратив его в один из самых значительных немецкоязычных театров 1920-х годов. С 1932 по 1934 год возглавлял гамбургский театр Талия. Будучи женатым на еврейке, в 1934 переехал в Вену, в 1936 году по приглашению его коллеги по Гамбургу Г. Грюндгенса поступил в Прусский Штаатстheater, много снимался в кино. Включён в список «Божественно одарённых». После Второй мировой войны сыграл в нескольких фильмах, жил в ФРГ.

Чехова, Ольга Константиновна (урожд. Книппер; 1897 – 1980) – русская и немецкая актриса. Училась в студии при МХТ. В 1920 году уехала в Германию, где через год дебютировала в кино. В 1929 году как режиссёр сняла фильм «Шут своей любви» (в главной роли снялся её бывший муж Михаил Чехов). В 1930 году получила немецкое гражданство. Много снималась, работала в различных театрах, была знакома с фюрером. В 1938 году получила звание государственной актрисы. Весной 1945 года арестована советскими оккупационными властями, доставлена в Москву, через два месяца освобождена. По некоторым данным была сотрудником советской разведки. После войны жила и работала в ФРГ. В 1962 году получила «Золотую ленту» за многолетнюю выдающуюся работу в немецком кино. Опубликовала мемуары «Я ничего не скрываю» (1952) и «Мои часы идут иначе» (1973).

Швайкарт, Ханс (Schweikart, Hans; 1895 – 1975) – актёр, писатель. С 1918 по 1923 год – актёр берлинского Дойчес Театра, с 1923 по 1934 – мюнхенского Каммершпиле, где в 1929 году поставил «Трёхгрошовую оперу» Брехта. С 1934 по 1942 год – руководитель мюнхенского Штаатстheater. С 1938 по 1942 – один из руководителей киноконцерна «Bavaria», где снял как режиссёр немало фильмов. С 1947 по 1963 – интендант мюнхенского Каммершпиле. В 1955 году удостоен Креста за заслуги перед ФРГ.

Шварц, Ханс (Schwarz, Hans; 1890 – 1967) – немецкий драматург, поэт, писатель. В юности познакомился с одним из ведущих деятелей консервативной революции А. Мёллером ван ден Бруком, после его смерти стал редактором его сочинений. Работал журналистом, с начала 1930-х годов писал пьесы, имевшие успех на немецких сценах. В 1936 году был осуждён за гомосексуальные отношения. В 1949 году был одним из инициаторов Немецкой книжной премии мира. Жил в ФРГ.

Шёнберг, Арнольд (Schoenberg/Schönberg, Arnold Franz Walter; 1874 – 1951) – австрийский композитор, дирижёр, музыкальный теоретик, глава Новой венской школы. Среди учеников – А. Веберн, А. Берг, Х. Эйслер. Первые сочинения писал в духе позднего романтизма, с 1909 года в его творчестве начинается атональный период. Тогда же Шёнберг осознает роль смены инструментальных тембров в музыкальной драматургии, выдвинув понятие «тембровой мелодии» (Klangfarbenmelodie). В начале 1920-х годов разработал серийную технику (додекафонию). С 1925 по 1933 год – профессор композиции Прусской академии искусств. Из-за еврейского происхождения в 1933 году эмигрировал в США, где преподавал в различных

учебных заведениях, в том числе в Калифорнийском университете, давал частные уроки (среди учеников – Дж. Кейдж), писал музыкально-теоретические работы и критические статьи.

Ширах, Бальдур фон (Schirach, Baldur Benedikt von; 1907 – 1974) – нацистский политический деятель. Изучал историю искусств в Мюнхене, здесь же вступил в молодёжный союз при нелегальной организации «Чёрный рейхсвер». В 1925 году познакомился с Гитлером и вступил в НСДАП, в 1927 – в SA. В 1928 году избран рейхсфюрером Национал-социалистического союза студентов Германии. В 1933 году возглавлял ликвидацию молодёжных организаций Германии и захват их собственности. С 1933 по 1940 год – глава Гитлерюгенда. В 1939 году вступил в вермахт, был награждён Железным крестом II класса. С 1940 по 1945 год – гауляйтер Вены, выступил с проектом выселения из города всех чехов и евреев. На Нюрнбергском процессе был приговорён к двадцати годам заключения. Освобождён в 1966 году, жил в ФРГ. В 1967 году опубликовал книгу воспоминаний «Я верил Гитлеру».

Шлössер, Райнер (Schlösser, Rainer; (1899 – 1945) – немецкий журналист и писатель. После возвращения с фронта Первой мировой войны изучал философию, историю и богословие. Доктор философии. С 1924 года сотрудничал с различными националистическими изданиями, в том числе был редактором отдела «Культура» нацистской газеты «Völkischer Beobachter». С 1931 года – член НСДАП, с 1933 по 1945 год – глава отдела «Драматургия» в Палате театра, с 1935 по 1938 год – глава Палаты театра, с 1939 по 1945 год – ответственный за культурное воспитание Гитлерюгенда. Автор нескольких книг о политическом значении театра, в том числе «Политика и драма», «Народ и его сцена» (обе – 1935, впоследствии запрещены в ГДР). По разным данным летом 1945 года или пропал без вести, или был убит советским солдатом при попытке вынести документы из Рейхсканцелярии; или – приговорён к казни советским военным трибуналом.

Шнайдер, Франц (Schnyder, Franz; 1910 – 1993) – швейцарский режиссёр и актёр. Работал в театрах Бреслау, Мюнстера и Санкт-Галлена. С 1936 года – в труппе Дойчес Театра, с 1938 года – в мюнхенском Каммершпиле. Осенью 1939 года уехал в Швейцарию, возглавил Шаушпильхаус в Цюрихе. В 1944 году был назначен исполняющим обязанности директора в Шаушпильхаус Базеля. С 1950-х годов работал во многих швейцарских театрах, снимал кино.

Шоу, Бернард (Shaw, George Bernard; 1856 – 1950) – английский драматург, ирландец по происхождению, общественный деятель. В 1876 году переехал из Дублина в Лондон, начал публиковаться как критик. В это же время увлёкся социал-демократическими идеями и вступил в Фабианское общество. В 1895 году – рецензент «Saturday Review». Автор более шестидесяти пьес. Лауреат Нобелевской премии (1925). В 1939 году удостоен премии «Оскар» за лучший сценарий (фильм «Пигмалион»). В 1930-1940-е годы восхищался размахом новых властителей: Сталиным, с которым состоялась встреча во время приезда Ш. в СССР в 1931 году; Мосли, Муссолини и Гитлером.

Штайнхофф, Ханс (Steinhoff, Hans; 1882 – 1945) – немецкий режиссёр и актёр. Изучал медицину, но увлёкся театром. Дебютировал как актёр в Брауншвейге, затем работал в Мюнхене и Берлине. В 1914 году переехал в Вену, где работал в варьете. В 1921 году дебютировал в кино. За фильм «Юный гитлеровец Квекс» (1933) награждён золотым почётным знаком Гитлерюгенда. За фильм

«Дядюшка Крюгер» (1941), удостоен Кубка Муссолини на Венецианском кинофестивале. В 1945 году пытался улететь из Берлина в Мадрид, но самолёт был сбит советскими войсками.

Штернхейм, Карл (Sternheim, William Adolf Carl; 1878 – 1942) – немецкий драматург. Изучал философию, психологию и право. Первые пьесы написал в начале 1900-х, но ставить их начали только в 1910-х, а к 1930 году Ш. стал одним из самых востребованных немецкоязычных драматургов. В 1935 году из-за еврейского происхождения был вынужден эмигрировать в Бельгию. После оккупации страны нацистами уничтожил все рукописи.

Штраус, Рихард (Strauss, Richard; 1864 – 1949) – немецкий композитор, дирижёр. Получил домашнее музыкальное образование. В 1882 году поступил в Мюнхенский университет, изучал философию и историю, но уже через год получил пост ассистента дирижёра. В 1889 году – один из руководителей Байройтского фестиваля, где впоследствии многожды дирижировал операми Вагнера. В 1898 году переехал в Берлин, выступал во многих концертных залах и театрах. Тесно сотрудничал с Х. фон Хофмансталем до конца жизни драматурга. В 1910 году прошли недели музыки Штрауса в Мюнхене, Дрездене и Вене. С 1933 по 1935 год – президент Имперской палаты музыки. В 1934 году написал гимн Олимпийских игр-1936. Находился в неоднозначных отношениях с нацистским режимом, но суд по делам денацификации вынес ему полностью оправдательный приговор.

Штрейхер, Юлиус (Streicher, Julius; 1885 – 1946) – один из главных идеологов нацизма. В 1919 году основал антисемитскую Социалистическую партию Германии, впоследствии влившуюся в НСДАП. С 1923 года издавал одну из самых радикальных антисемитских газет «Der Stürmer», где публиковались карикатуры на евреев, статьи про ритуальные убийства немецких детей и т.п. Будучи по профессии школьным учителем, в 1925 году ввёл в своих классах приветствие «Хайль, Гитлер!». В 1928 году был уволен, и вскоре стал членом баварского парламента. Во время Третьего рейха был гауляйтером Нюрнберга. Отстранен от всех партийных должностей в 1940 году за многочисленные злоупотребления служебным положением. Приговорён Нюрнбергским трибуналом к смертной казни за «преступления против человечества»; не раскаялся, до самого последнего момента, утверждая, что процесс подстроен «мировым еврейством».

Штрукс, Карл Хайнц (Stroux, Karl Heinz; 1908 – 1985) – немецкий актёр, режиссёр. Изучал историю и философию, занимался в актёрской школе при Фольксбюне. С 1928 по 1930 год – ассистент режиссёров Карлхайнца Мартина и Юргена Фелинга. С 1930 по 1944 – актёр и режиссёр в нескольких театрах (в Берлине, Вуппертале, Эрфурте, Вене). В 1945 году открыл театр Каммершпиле в Хейдельберге, в 1946 году стал директором дармштадтского Шаушпильхауса, в 1948 году – висбаденского. Жил в ФРГ. С 1949 по 1951 год – старший режиссёр в Хеббельтеатре, затем до 1955 года – в берлинском Шиллер-театре. С 1955 по 1972 год – директор дюссельдорфского Шаушпильхауса. Затем перешёл на положение приглашённого актёра и режиссёра. В 1987 году удостоен «Золотой ленты» за многолетнее служение немецкому киноискусству.

Шуман, Герхард (Schumann, Gerhard; 1911 – 1995) – немецкий писатель. В 1930 году присоединился к НСДАП и SA, чуть позже к СС. В 1933 году назначен комиссаром студенческих союзов Вюртемберга, но почти сразу уволен за введение запрета на участие студентов в

сожжениях книг. В 1936 году награждён Национальной книжной премией. В 1938 году – член президиума Палаты литературы. После короткой службы на фронте в 1942 году – главный драматург Штаатстеатра в Штутгарте. В 1943 году возглавил Общество Гёльдерлина. В 1945 году денацификационный суд по приговорил его к трём годам тюремного заключения. В 1949 году Ш. основал в Западной Германии «Европейский книжный клуб» (по духу неонацистский), в 1962 году – правоэкстремистское издательство «Hohenstaufen». Награждён множеством премий полулегальных неонацистских организаций.

Шэфер, Вальтер Эрих (Schäfer, Walter Erich; 1901 – 1981) – писатель, драматург. Доктор философии, член НСДАП с 1937 года. Работал главным драматургом в Штаатстеатре Касселя. В 1949 году его пьеса «Заговор» об антигитлеровском заговоре 20 июня 1944 года шла в театрах по всей Западной Германии. Автор доказывал, что в заговоре принимали участие благородные члены СС, готовые понести наказание наряду с подлинными заговорщиками. В 1959 году удостоен Креста за заслуги перед ФРГ. С 1949 по 1972 год – генеральный директор штутгартского Штаатстеатра.

Шютте, Эрнст (Schütte, Ernst; 1890–1951) – немецкий художник, архитектор, книжный иллюстратор. Работал в театрах Ганновера и Мюнхена. После Первой мировой войны – сценограф в Мейнингенском театре. С 1925 года – в берлинском Дойчес Театре. После войны жил в ГДР.

Эггерс, Курт (Eggers, Kurt; 1905 – 1943) – немецкий драматург, поэт. Участвовал в капповском путче 1920 года. В 1921 году присоединился к отрядам фрайкора. Изучал санскрит, археологию, философию и теологию в Ростоке, Берлине и Гёттингене. В 1927 году стал пастором, но вскоре из-за своих националистических настроений отошёл от Церкви. Член НСДАП и СС. С 1933 года служил в Главном управлении СС по делам рас и поселений. Написал множество драматических и музыкальных пьес, солдатских песен, пронизанных антисемитизмом (впоследствии запрещены в ГДР). В 1939 году отправился на фронт, был главным редактором газеты СС «Das Schwarze Korps». Погиб во время боев за Белгород. В его честь была названа одна из дивизий СС.

Эйнштейн, Альберт (Einstein, Albert; 1879 – 1955) – немецкий и американский физик, общественный деятель. В 1900 году закончил Политехникум (преподаватель физики и математики) в Цюрихе. В 1901 году отказался от немецкого гражданства, стал гражданином Швейцарии, в том же году опубликовал первую научную статью. В 1905 году в немецком журнале «Анналы физики» опубликовал три статьи, заложившие фундамент квантовой физики и теории относительности. В 1906 году защитил докторскую диссертацию по физике. В 1911 году возглавил кафедру физики в пражском Немецком университете, в 1913 году – только что созданный в Берлине физический исследовательский институт. В начале Первой мировой войны – один из авторов антивоенного «Воззвания к европейцам». По окончании войны занимался новыми областями физики. В 1920 году вернул себе немецкое гражданство, не отказавшись от швейцарского. Лауреат Нобелевской премии (1922). Неоднократно призывал к разоружению и объединению Европы. В 1933 году покинул Германию, вновь отказался от немецкого гражданства и получил в США должность профессора физики в Институте перспективных исследований. В 1939 году вместе с физиком Л. Силардом написал письмо президенту Рузвельту,

предупреждая об опасности создания атомной бомбы в Германии. В послевоенные годы стал одним из основателей Движения учёных за мир.

Эйслер, Ханнс (Eisler, Hanns; 1898 – 1962) – немецкий композитор. Прошёл Первую мировую войну. В 1919-1923 годах брал частные уроки композиции у Арнольда Шёнберга. С 1926 года – член Компартии Германии, с 1931 года возглавлял «Боевую организацию рабочих певцов», работал с Брехтом. В 1933 году в силу своего еврейского происхождения был вынужден эмигрировать сначала в Австрию, затем переезжал во Францию, Данию, Англию. С 1940 по 1948 год – в Голливуде. Депортирован из США в 1948 году в связи с обвинением в коммунистических взглядах. С 1950 года жил в ГДР, где успешно работал до 1952 года, пока не подвергся нападкам за формализм оперы «Иоганн Фауст» (по роману Т. Манна «Доктор Фаустус»). Автор Национального гимна ГДР, лауреат Национальных премий ГДР (1950, 1958). В 1964 году его имя было присвоено берлинской консерватории, в которой он преподавал.

Эккарт, Дитрих (Eckart, Dietrich; 1868 – 1923) – немецкий журналист, переводчик, политический деятель, один из основателей партии ДАП, позже преобразованной в НСДАП. Изучал медицину в Мюнхене, но стал литератором, переехал в Берлин. Его пьесы и переводы часто появлялись на немецких сценах. Резко критиковал Веймарскую республику, активно публиковал антисемитские статьи. Строчка из его поэмы «Йойрио» – «Германия, пробудись!» – стала одним из главных лозунгов нацистской партии, а стихотворение «Штурм», положенное на музыку, – одной из самых популярных нацистских песен. Был членом оккультного Общества Туле. Участник «Пивного путча», после которого был арестован, но освобождён по состоянию здоровья.

Энгель, Эрих (Engel, Erich Gustav Otto; 1891 – 1966) – немецкий режиссёр и актёр. Актёрскому мастерству учился у Л. Йесснера. После тяжёлого ранения на фронте, работал в гамбургском военном госпитале. В 1917-1918 годах был главным драматургом, до 1921 года – режиссёром гамбургского Шаушпильхауса. В 1922 году переехал в Мюнхен, где сотрудничал с Б. Брехтом и К. Неером. С 1924 по 1944 год – режиссёр берлинского Дойчес Театра. С 1933 по 1945 год активно работал как кинорежиссёр. С 1945 по 1947 год – интендант мюнхенского Каммершпиле. В 1949 году переехал в ГДР, где в основном занимался кино. В 1957 году поставил в Берлинер Ансамбле «Жизнь Галилея». В 1960 году получил звание профессора Академии искусств ГДР.

Эрлер, Отто (Erler, Otto; 1872 – 1943) – немецкий драматург. Учился в университетах Марбурга и Берлина. Доктор философии. С 1892 года – член масонской ложи. Как драматург дебютировал в 1903 году, автор нескольких антисемитских пьес. В 1942 году получил Медаль Гёте. В ГДР его пьесы были запрещены.

Эрфурт, Ульрих (Erfurth, Ulrich Wilhelm; 1910 – 1986) – немецкий актёр, режиссёр. Изучал литературу и историю искусства в университетах Кёльна и Берлина. Работал ассистентом драматурга в Городском театре Вупперталя, где дебютировал в 1932 году как режиссёр. В 1935 году был принят в штат Прусского Штаатстеатра на должность ассистента режиссёра, там же стал и ставить спектакли. После окончания войны работал в разных театрах, в том числе в дюссельдорфском и гамбургском Шаушпильхаусах под руководством Грюндгенса. Ставил спектакли на ежегодном фестивале в Бад-Херсфельде. Снимался в кино.

Янн, Ханс Хенни (Jahnn, Hans Henney; 1894 – 1959) – немецкий писатель, драматург. В 1915 году сбежал в Норвегию, чтобы избежать военной службы. По возвращении в Германию основал религиозную общину и издательство, занимался реставрацией органов. В 1919 году опубликовал драму «Пастор Эфраим Магнус», за которую был удостоен премии Клейста. В 1933 году, после обысков гестапо (обвинён в сочувствии коммунистическим идеям), эмигрировал в Швейцарию, но несколько раз ненадолго возвращался в Германию. В 1950 году поселился в ФРГ, где возглавил Свободную академию искусств в Гамбурге. Публично выступал против разработки ядерного оружия.

Яннингс, Эмиль (Jannings, Emil/Janenz, Theodor Friedrich Emil; 1884 – 1950) – немецкий актёр. Родился в семье американца и еврейки из России. В любительских театральных труппах был замечен М. Рейнхардтом и приглашён в Дойчес Театр. Чрезвычайно успешно снимался в кино. В 1929 году получил премию «Оскар» как лучший актёр. С 1936 года, несмотря на происхождение, – в труппе Прусского Штаатстеатра, получил звание государственного актёра. В 1939 году награждён Медалью Гёте. Включён в список «Божественно одарённых». После войны за многократное участие в пропагандистских фильмах суд по денацификации запретил ему заниматься профессией.

Приложение 2. Репертуарные таблицы

Премьеры Прусского Штаатстеатра (30 января 1933 года – 1 сентября 1944 года)

Принятые сокращения:

К – Кляйнес Хаус

Л – ЛУстшаушпильхаус а не ЛЮстшпильхаус?

М – Мировая премьера

Премьера (число сыгранных спектаклей)	Автор Название	Режиссёр	Сценограф	Композитор	Актёрский состав
1.3.1933 (20) М	Рихард Биллингер «Россе»	Леопольд Йесснер	Карл Долл		Бернхард Минетти (Комедиант), Вальтер Франк, Александр Гранах, Ханс Ляйбельт, Пауль Бильдт, Лина Лоссен, Хильде Кёрбер, Мария Коппенхёфер, Маргарет Шён, Магильда Зюссин, Марта Хартман, Мария Шванцер, Карл Эглингер
29.3.1933 (14) М	Максимилиан Цизе «Семь камней»	Юрген Фелинг	Рохус Глизе		Бернхард Минетти (Филипп), Лотар Мюгель (Фойерштак), Файт Харлан (Георг), Хильде Кёрбер (Урсула), Артур Мензель (Айзенберг), Иоахим Бюгтнер (Мёллин), Фриц Геншов (Студент), Мария Коппенхёфер (Крестьянка), Бернд Витте (Железнодорожник), Вальтер Вернер (Шлифовальщик), Альберт Флорат (Портъе), Грете Баш (Секретарша), Отто Маннштётт (Распорядитель), Эрих Дункус (Распорядитель), Клеменс Хассе (Юноша), Ханс Ляйбельт (Тоберенц), Александр Кёкерт, Франц Вебер (Господин)
20.4.1933 (36) М	Ханс Йост «Шлагетер»	Франц Ульбрих	Бенно фон Аренд		Бернхард Минетти (Виттих), Альберт Бассерманн, Мария Коппенхёфер, Лотар Мюгель (Лео Шлагетер), Эмми Зоннеман

13.10.1933 (>89)	Херман Бар «Концерт»	23.9.1933 (17) М	Уильям Шекспир «Юлий Цезарь»	29.6.1933 (25)	10.6.1933 (22)	17.5.1933 (15)
Пауль Бильдт	Юрген Фелинг	Франц Ульбрих	Франц Ульбрих	Франц Ульбрих	Лотар Мютель	Юрген Фелинг
Эдвард Зуэ	Трауготт Мюллер	Бенно фон Арендт	Бенно фон Арендт	Бенно фон Арендт	Карл Даннеман	Тео Отто
Густаф Грюндгенс (Доктор Франц Юра), Эмми Зоннеман	Генрих Георге (Ханс Бирманн), Фридрих Кайслер (Чиновник), Мария Коппенхёфер (Лена), Бернхард Минетти (Конрад Годем), Пауль Бильдт (Пономарь), Вальтер Вернер (Художник)	Бернхард Минетти (Октавиус Цезарь) Вальтер Франк (Юлий Цезарь), Фридрих Кайслер (Брут), Лотар Мютель, Эмми Зоннеман	Лотте Бетке, Тони ван Эйк, Ханс Ляйбельт, Лина Лоссен, Марианн Поленц, Эмми Зоннеман	Вальтер Франк (Андреас Холлман), Файт Харлан (Йозеф, сын Андреаса Холлмана), Мария Коппенхёфер (Анна Холлман), Артур Мензель (Виснер), Лотте Бетге (Лене), Альберт Ливен/Клеменс Хассе (Густав Вайршер), Альберт Флорат (Бройер), Франц Вебер (Фогель), Иоахим Бюттнер (Краус), Отто Маннштётт (Шобер), Вольф Трутц (Коллинке), Эрих Дунскунс (Жандарм), Тони Циммер (Жандарм), Вальтер Блюм (Загоссер), Герма Клемент (Фрау Краус), Эрнст Кепплер (Кабирш), Вальтер Вернер (Адольф)	Вальтер Франк (Андреас Холлман), Файт Харлан (Йозеф, сын Андреаса Холлмана), Мария Коппенхёфер (Анна Холлман), Артур Мензель (Виснер), Лотте Бетге (Лене), Альберт Ливен/Клеменс Хассе (Густав Вайршер), Альберт Флорат (Бройер), Франц Вебер (Фогель), Иоахим Бюттнер (Краус), Отто Маннштётт (Шобер), Вольф Трутц (Коллинке), Эрих Дунскунс (Жандарм), Тони Циммер (Жандарм), Вальтер Блюм (Загоссер), Герма Клемент (Фрау Краус), Эрнст Кепплер (Кабирш), Вальтер Вернер (Адольф)	Бернхард Минетти (Криспинус), Альберт Флорат (Диоклегиан), Ляйбельт (Дионис), Грете Баш, Лотте Бетке (Фелиция), Тони ван Эйк (Аурелия), Ариберт Вэшер (Фуцианус) Франц Вебер (Пиато), Пауль Бильдт (Россиус), Вальтер Вернер (Квинтинус), Вольф Трутц (Рикциоварус), Эльза Вагнен (Иоганна), Вальтер Франк (Чёрт), Фриц Геншов (Ангел)

8.3.1934 (11)	Зигмунд Графф «Возращение Магтиса Брюка»	Бенито Муссолини и Джовакино Форзано «Сто дней»	Август Хинтрих «Когда петух закукарекает»	Х. фон Богтичер «Фридрих Великий» («Король»)	Ханс Йост «Пророки»	
15.2.1934 (30)	Лотар Мюгель	Франц Ульбрих	Ханс Дитрих Кенгер	Юрген фон Альтен	Юрген Фелинг	
	Фриц Буйк	Трауготт Мюллер	Фриц Буйк	Цезарь Кляйн	Трауготт Мюллер	
	Лотте Бетке/Люси Хёфлих (Баграчка), Вальтер Франк (Простофиля), Алберт Флорат (Старый холоп), Франц Фрёлих (Крестьянин), Люси Хёфлих (Крестьянка), Юст Шью (Молодой холоп), Карл Эрлингер (Сосед), Тони Циммер (Сосед), Клемент Хассе (Франц), Тони Тетцлафф (Мать), Карл Этлингер (Сосед), Маргарет Фаас (Родственница), Отто Маннштётт (Торговец скотом)	Густаф Грюндгенс (Фуше), Бернхард Минетти (Полицайпрефект Реал), Лотар Мюгель, Вернер Краусс, Карл Кайслер, Фридрих Кайслер, Леопольд фон Ледебур	Франц Вебер (Крюгер), Юст Шью (Густав), Витт Шнайдер (Ойген)	Густаф Грюндгенс (Король)	Лотар Мюгель (Молодой император) Лина Лоссен (Фрау Шварцерд), Генрих Георге (Лютер), Бернхард Минетти (Экк), Клаус Клаусен (Меланхтон), Люси Хёфлих (Марта) Альберт Флорат (Барух), Файт Харлан (Исаак), Мария Коппенхёфер (Раэль), Франк (Пфефферкорн), Отто Маннштётт (Фрундсберг), Вольф Трутц (Профос), Франц Вебер (Крестьянин), Вальтер Вернер/Лотте Бетке (Задушевные голоса), Тони Циммер (Охотник), Ильза Фюрстенберг (Женщина), Эрнст Кешплер (Мавр), Ариберт Вэшер (Горожанин), Артур Ойгенс (Гробовщик), Иоахим Бюгтнер (Гонец), Клара Савио (Катарина), Мария Коппенхёфер (Ращель), Леопольд Ледебург (Всадник), Артур Менцель (Купец), Хельмут Бергман (Прелат), Зоник Райнер (Марта), Маргарет Шён (Женщина)	Эдмунд фон Борк

23.6.1934 (11)	Педро Кальдерон «Жизнь есть сон»	Отто Эрлер «Струэнзее»	Ханс Шварц «Мятежник в Англии»	17.5.1934 (10)	Карл Гауптман «Музыка»	26.4.1934 (нд)	Уильям Шекспир «Комедия ошибок»	13.4.1934 (6)	М Ганс Фридрих Блунк «Земля в сумерках»
Хайнц Дитрих Кенгер	Франц Ульбрих	Густаф Грюндгенс	Юрген Фелинг	Лотар Мютель	Юрген Фелинг	Лотар Мютель	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг
Эдвард Зуэ	Цезарь Кляйн	Рохус Глизе	Каспар Неер	Трауготт Мюллер	Каспар Неер	Трауготт Мюллер	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер
Марк Лотгар	Марк Лотгар	Марк Лотгар	Лео Шпис	Лео Шпис	Лео Шпис	Лео Шпис	Лео Шпис	Лео Шпис	Лео Шпис
Хельмут Бергман, Вальтер Блом, Клаус Клаузен, Вальтер Юнг, Эрих Мюзиль, Анна Юзелл, Хильде Вайснер	Бернхард Минетти (Кристиан Сельмой), Зоник Райнер, Мария Коппенхёфер, Вальтер Франк	Пауль Хартман (Эссекс), Фридрих Кайслер, Хермине Кёрнер (Елизавета), Клаус Клаусен (Рале), Пауль Бильдт (Бэйкон), Мария Коппенхёфер (Придворная дама), Юст Шью (Испанский эмиссар), Франц Никлиш (Джон Миле), Артур Менцель, Эрих Дункус (Гонец), Клеменс Хассе, Отто Маннштётт, Вольф Трутц (Посланник), Эрнст Кепплер (Секретарь)	Бернхард Минетти (Стролч), Генрих Георге (Органист собора), Хелена Федмер (Мать), Клара Савио (Георгин а), Никлиш (Семинарист), Мария Коппенхёфер (Цыганка), Эрнст Кепплер (Сапожник), Вальтер Вернер (Кузнец), Хелена Вагенбрет (Старик-горбун)	Ариберт Вэшер (Торговец), Пауль Бильдт (Анжелло), Франц Никлиш/Эрих Мюзиль (Антилох), Лотге Бетке (Эммелина), Хильде Вайснер (Адриана), Клара Савио (Люциана), Леопольд фон Ледебур (Капитан), Клеменс Хассе (Дромио из Сиракуз), Вальтер Блом (Дромио из Эфеса), Альберт Флорат/Вольфганг Трутц (Полицейский), Анна Юсел (Юлия)	Фридрих Кайслер (Дидрик Пининг), Бернхард Минетти (Торбайл), Вальтер Вернер (Ханс Потхорст), Альберт Флорат (Даай), Вольф Трутц (Олафсон), Хельмут Бергман (Эрвинсон), Вальтер Франк (Греттир), Клаус Клаусен (Дидерик-сын), Пауль Бильдт (Людекин), Иоахим Бюттнер (Обервинден), Хелена Федмер (Дайке Виттен), Отто Маннштётт (Старый солдат), Эрих Дункус (Стражник), Клемент Хассе (Житель острова), Артур Менцель (Крестьянин), Тони Циммер (Хагедорн), Леопольд фон Ледебур (Торговец), Юст Шью (Солдат), Маргарет Фаас (Женщина), Александр Кёкерт (Житель острова), Артур Ойгенс (Торговец)				

10.11.1934 (нд)	Фридрих Шиллер «Мессинская невеста»	Эжен Скриб «Стакан воды»	23.10.1934 (17)	К 26.9.1934 (25)	4.9.1934 (8)
Лотар Мюгель	Юрген Фелинг	Лотар Мюгель	Генрих фон Клейст «Битва Германа»	Готхольд Эфраим Лессинг «Минна фон Барнхейм»	Отто Ортнер «Майер Хельмбрехт»
Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Лотар Мюгель	Густаф Грюндгенс	Лотар Мюгель
Лео Шпис	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер
Мария Коппенхёфер, Пауль Бильдт, Гюнтер Хаданк, Рут фон Цербони, Клаус Клаусен	Густаф Грюндгенс (Виконт Болингброк), Кэте Гольд (Королева Анна), Хермина Кёрнер (Герцогиня фон Мальборо), Фриц Никлиш (Мэшем), Лотте Бетке (Эбигейл), Отто Крюгер (Маркиз фон Торси), Леопольд фон Ледебур (Томпсон), Карл Кёстлин (Член парламента)	Пауль Хартман, Клаус Клаусен (Вендидус), Ойген Клёпфер, Вальтер Франк, Эмми Зоннеман/Хильде Вайснер (Туснельда)	Густаф Грюндгенс (Рикко де ла Марленер), Эмми Зоннеман (Минна), Пауль Хенкельс, Шарлотта Виттхауэр, Ариберт Вэшер, Пауль Хартман (Телльхейм), Ойген Клёпфер (Юст), Лотте Бетке	Бернхард Минетти (Франц), Лина Лоссен (Матгь), Фридрих Кайслер (Старый Хельмбрехт), Кэте Гольд, Файт Харлан (Молодой Хельмбрехт), Хильде Вайснер (Сибилла), Франц Никлиш (Петер)	

17.3.1935 (24)	Ханс Шварц «Принц Пруссии»	Эрвин Гвидо Колбенхайер «Героические страсти»	31.12.1934 (33)	23.12.1934 (36)	30.11.1934 (16) M
Лотар Мюгель	Пауль Бильдт	Ханс Ляйбельт	Густав Грюндгенс	Юрген Фелинг	Ханс Реберг «Великий курфюрст»
Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Эдвард Зуэ	Рохус Глизе	Рохус Глизе	
Марк Лотар	Марк Лотар		Марк Лотар	Марк Лотар	
Бернхард Минетти (Клейст), Эмми Зоннеман, Эльза Вагнер, Херма Клемент, Пауль Хартман (Принц Луи Фердинанд), Вальтер Франк (Фон Шгайн), Мария Бард (Паулина Визель), Курт Лукас (Блюхер), Фриц Никлиш (Мёллендорф), Юст Шью (Принц Август), Клаус Клаусен (Бернарди), Гюнтер Хаданк (Ритмейстер), Отто Граф (Марвиц), Пауль Бильд (Проповедник), Ханс Ляйбельт (Гарденберг), Карл Хаубенрайсер (Рор), Иоахим Бюттнер (Гентц), Леопольд фон Ледебур (Государственный советник Ветгер), Хельмут Бергман (Гнейзенау), Александр Кёккерт (Лучесини), Вильгельм Крюгер (Принц), Вальтер Таррах (Слуга), Мартин Уртель (Баумгартен), Вольф Трутц (Ломбард), Артур Мензель (Мастер), Франц Эггартер (Зубной врач)	Лотар Мюгель, Клара Савио, Вернер Краусс, Бернхард Минетти (Паулуc фон Мирандула, викарий), Вальтер Франк, Фридрих Кайслер	Мария Бард, Вернер Краусс, Отто Граф, Маргарет Шён, Хильде Вайснер	Бернхард Минетти (Эдмунд), Кэте Гольд (Корделия), Вальтер Франк (Шут), Фридрих Кайслер (Кент), Вернер Краусс (Лир), Пауль Хартман (Эдгар), Хермине Кёрнер (Гонерилья), Герма Клемент, Тони ван Эйк, Мария Коппенхёфер (Регана)	Бернхард Минетти (Кронпринц Фридрих), Альберт Флорат (Граф Ламберг), Ойген Клёффер (Фридрих Вильгельм Первый), Хермина Кёрнер (Курфюрстин), Вальтер Франк, Ханс Ляйбельт, Юст Шью (Офицер), Мальте Йегер (Филипп), Карл Баллахаус (Людвиг), Кэте Гольд (Луиза Радзивилл), Мария Коппенхёфер (Герцогиня), Арибер Вэшер (Анхальт), Лотар Кёрнер (Флингер) Артур Мензель (Данкельман), Ханс Ляйбельт (Фухс), Леопольд фон Ледебур (Майндерс), Вальтер Франк (Граф Ребенак), Вальтер Вернер (Шут), Отто Маннштёт (Охранник, слуга, егерь), Клеменс Хассе (Егерь)	

7.11.1935 (90)	Иоганн Вольфганг фон Гёте «Эгмонт»	К 15.10.1935 (15)	Герхарт Гауптман «Девы из Бишофсберга»	К 4.10.1935 (34)	Йохен Хуз «Рай на земле»	К 11.9.1935 (12)	Николай Гоголь «Ревизор»	К 8.9.1935 (42)	Уильям Шекспир «Два веронца»	7.5.1935 (3) М	Франц Вишман «Голос в бурю»
Густаф Грюндгенс	Лотар Мюгель	Густаф Грюндгенс	Юрген Фелинг	Лотар Мюгель	Карл Цистих	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Марк Лотар	Трауготт Мюллер		
Рохус Глизе	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Марк Лотар	Трауготт Мюллер		
Марк Лотар	Марк Лотар										
Кэте Гольд/Лотте Бетке (Клара), Бернхард Минетти (Бракенбург), Маргарет Шён, Фридрих Кайслер, Вольф Трутц, Ханс Штибнер, Хермине Кёрнер, Пауль Хартман (Эгмонт)	Кэте Гольд, Марианн Хоппе, Лотте Бетте, Хильде Вайснер, Пауль Бильдт, Эльза Вагнер	Кэте Хаак (Пегги), Ингеборг Зенкпиль (Анни, горничная), Эдмунд Паулсен (Паркер, слуга), Ханс Ляйбельт (Невилл), Хорст Ломмер (Репортёр)	Бернхард Минетти (Хлестаков), Ойген Клёпфер (Городничий), Мария Коппенхёфер (Анна Андреевна), Клара Савио (Мария Антоновна), Вольф Вернер (Смотритель училищ), Альберт Флораг (Судья), Леопольд фон Ледебур (Попечитель богоугодных заведений), Франц Вебер (Почтмейстер), Вольф Трутц (Добчинский), Клеменс Хассе (Бобчинский), Арибер Вэшер (Осип), Александр Кёкерт (Уездный лекарь), Эрих Дункус (Пристав), Хелена Вагенбрет (Жена смотрителя училищ), Отто Маннштётт (Полицейский), Тони Циммер (Полицейский), Маргарет Шён (Унтер-офицерская вдова) Вальтер Таррах (Официант), Отто Крюгер (Жандарм)	Кэте Хаак (Пегги), Ингеборг Зенкпиль (Анни, горничная), Эдмунд Паулсен (Паркер, слуга), Ханс Ляйбельт (Невилл), Хорст Ломмер (Репортёр)	Бернхард Минетти (Хлестаков), Ойген Клёпфер (Городничий), Мария Коппенхёфер (Анна Андреевна), Клара Савио (Мария Антоновна), Вольф Вернер (Смотритель училищ), Альберт Флораг (Судья), Леопольд фон Ледебур (Попечитель богоугодных заведений), Франц Вебер (Почтмейстер), Вольф Трутц (Добчинский), Клеменс Хассе (Бобчинский), Арибер Вэшер (Осип), Александр Кёкерт (Уездный лекарь), Эрих Дункус (Пристав), Хелена Вагенбрет (Жена смотрителя училищ), Отто Маннштётт (Полицейский), Тони Циммер (Полицейский), Маргарет Шён (Унтер-офицерская вдова) Вальтер Таррах (Официант), Отто Крюгер (Жандарм)	Бернхард Минетти (Хлестаков), Ойген Клёпфер (Городничий), Мария Коппенхёфер (Анна Андреевна), Клара Савио (Мария Антоновна), Вольф Вернер (Смотритель училищ), Альберт Флораг (Судья), Леопольд фон Ледебур (Попечитель богоугодных заведений), Франц Вебер (Почтмейстер), Вольф Трутц (Добчинский), Клеменс Хассе (Бобчинский), Арибер Вэшер (Осип), Александр Кёкерт (Уездный лекарь), Эрих Дункус (Пристав), Хелена Вагенбрет (Жена смотрителя училищ), Отто Маннштётт (Полицейский), Тони Циммер (Полицейский), Маргарет Шён (Унтер-офицерская вдова) Вальтер Таррах (Официант), Отто Крюгер (Жандарм)	Бернхард Минетти (Хлестаков), Ойген Клёпфер (Городничий), Мария Коппенхёфер (Анна Андреевна), Клара Савио (Мария Антоновна), Вольф Вернер (Смотритель училищ), Альберт Флораг (Судья), Леопольд фон Ледебур (Попечитель богоугодных заведений), Франц Вебер (Почтмейстер), Вольф Трутц (Добчинский), Клеменс Хассе (Бобчинский), Арибер Вэшер (Осип), Александр Кёкерт (Уездный лекарь), Эрих Дункус (Пристав), Хелена Вагенбрет (Жена смотрителя училищ), Отто Маннштётт (Полицейский), Тони Циммер (Полицейский), Маргарет Шён (Унтер-офицерская вдова) Вальтер Таррах (Официант), Отто Крюгер (Жандарм)	Пауль Бильдт, Марианн Хоппе, Клаус Клаусе, Виктор де Кова, Ариберт Вэшер, Отто Граф, Фридрих фон Ледебур, Вольф Трутц, Хайнц Ляйбельт, Альберт Флораг	Пауль Бильдт, Марианн Хоппе, Клаус Клаусе, Виктор де Кова, Ариберт Вэшер, Отто Граф, Фридрих фон Ледебур, Вольф Трутц, Хайнц Ляйбельт, Альберт Флораг	Фридрих Кайслер (Дайхфогт), Фриц Никлиш (Сын), Альберт Флораг (Вульф), Александр Кёкерт (Клаусен), Мария Коппенхёфер (Фрау фон Фогт), Вальтер Вернер (Ингверсен), Лотте Бетте (Инге), Франц Никлиш (Рольф), Эрнст Хоффман-Сандау (Хансен), Вольф Трутц (Ниссен), Клеменс Хассе (Шгоос), Эльза Вагнер (Сисси), Лина Лоссес (Вульфин), Артур Мензель (Голос, Старик-бедняк), Вилли Крюгер (Теде), Хелена Вагенбрет (Тюскис)	Фридрих Кайслер (Дайхфогт), Фриц Никлиш (Сын), Альберт Флораг (Вульф), Александр Кёкерт (Клаусен), Мария Коппенхёфер (Фрау фон Фогт), Вальтер Вернер (Ингверсен), Лотте Бетте (Инге), Франц Никлиш (Рольф), Эрнст Хоффман-Сандау (Хансен), Вольф Трутц (Ниссен), Клеменс Хассе (Шгоос), Эльза Вагнер (Сисси), Лина Лоссес (Вульфин), Артур Мензель (Голос, Старик-бедняк), Вилли Крюгер (Теде), Хелена Вагенбрет (Тюскис)

9.2.1936 (20)	Эрнст Эрих Нибергалл «Даггерлих»	Уильям Шекспир «Гамлет»	21.1.1936 (127)	К 31.12.1935 (44)	Агустин Морето-и-Каванья «Донна Диана»	К 7.12.1935 (39)	Оскар Уайльд «Идеальный муж»	6.12.1935 (35)	Кристиан Фридрих Хеббель «Гиг и его кольцо»	16.11.1935 (25)	Ханс Йост «Томас Пэйн»
Ойген Клёпфер	Лотар Мюгелль	Лотар Фелинг	Юрген Фелинг	Ханс Ляйбельт	Густаф Грюндгенс	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Марк Лотар	Марк Лотар
Каспар Неер	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Эдвард Зуэ	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар
Ойген Клёпфер, Логте Бетге, Ханс Ляйбельт, Маргарет Шён	Лео Шпис	Логте Бетке (Флоретта), Пауль Хартман (Дон Цезарь), Вернер Краусс (Перин), Мария Бард (Донна Диана), Бернхард Минетти (Дон Гастон), Хайнц Рипперт (Дон Луис), Инге Конради (Донна Синтия), Эльфрид Бётеман (Донна Фениса), Отто Маннштётт (Дон Диего)	Густаф Грюндгенс (Гамлет), Кэте Гольд/Марианн Хоппе (Офелия), Пауль Бильдт (Актёр), Хельмут Бергман (Горацио), Хермине Кёрнер (Гертруда), Ханс Ляйбельт (Полоний), Вальтер Франк (Клавдий), Курт Майсел (Гильденстерн), Ульрих Хаупт (Солдаг), Клаус Клауссен (Лаэрт), Густав Хаданк (Прирак), Пауль Хартман (Фортинбрас), Вальтер Таррах (Могильщик), Вальтер Вернер (Могильщик), Юст Шью (Розенкранц), Ханс Ломмер (Гильденстерн), Александр Кокерт (Озрик), Дунскус (Бернардо), Йохен Хауэр (Франческо), Херберт Штайнингер (Король в пантомиме), Лола Мюгелль/Памела Ведекинд (Королева в пантомиме), Курт Киндер (Магрос)	Мария Бард, Виктор де Кова, Марианн Хоппе, Отто Граф, Аннамария Хольтц, Курт Лукас (Граф Кавершем)	Вернер Краусс, Хильде Майснер, Клаус Клауссен, Ойген Клёпфер, Лотар Мюгелль	Вернер Краусс, Хильде Майснер, Клаус Клауссен, Ойген Клёпфер, Лотар Мюгелль	Вернер Краусс, Хильде Майснер, Клаус Клауссен, Ойген Клёпфер, Лотар Мюгелль	Густаф Грюндгенс (Людовик XVI), Лотар Мюгелль (Томас Пейн), Вальтер Вернер (Кристоф Стоун), Бернхард Минетти (Шабо), Франц Никлиш (Капитан), Ойген Клёпфер (Вашингтон), Альберт Флорат (Грин), Ариберт Вэшер (Адамс), Франц Вебер (Гринэм), Вальтер Таррах (Лоуренс), Карл Хаубенрайссер (Торней), Ульрих Хаупт (Де Вилле), Отто Граф (Штабсофицер)			

К 17. 5.1936 (17)	Эрих Эбермайер «Солнце для Ренаты»	19.4.1936 (19) М	Ханс Рейберг «Фридрих Вильгельм Первый»	К 17.4.1936 (147)	Пауль Верховен и Тони Импековен «Маленький придворный концерт»	13.3.1936	К 18.2.1936 (48) М	Вольфганг Гётц «Премьер- министр»
Пауль Бильдт	Юрген Фелинг	Ханс Ляйбелыт	Лотар Мютель	Рихард Вайхерт	Рохус Глизе	Марк Лотар	Рохус Глизе	
Цезарь Кляйн	Рохус Глизе	Цезарь Кляйн	Херман Цвайген- таль	Марк Лотар	Марк Лотар	Бернхард Минетти (Вагнер, странник), Пауль Хартман (Фауст), Густаф Грюндгенс (Мефисто), Мария Коппенхёфер, Кэте Гольд, Эрих Шеллов, Альберт Флорат, Эва Бодден, Курт Майсел	Эльза Вагнер (Графиня), Пауль Бильдт (Граф), Эмиль Яннингс (Премьер- министр), Мария Коппенхёфер (Мать графини), Пауль Хартман (Государственный секретарь), Хелена Федмер, Отто Граф (Барон), Хильде Вайснер (Герцогиня), Пауль Хенкельс (Холштейн, тайный советник), Гарри Бендер (Официант), Франц Эггартер (Слуга)	
Марианн Хоппе (Рената), Хайнц Кипперт (Хайнц), Франц Никлиш (Франц), Фолькер фон Колланде (Пауль), Вилл Дом (Доктор Рохус), Пауль Хенкельс (Барон Родерик), Филипп Ваннинг, Ульрих Эрфурт, Александр Кокерт, Вольф Трутц, Анни Кохе, Марго Небе, Гарри Бендер	Бернхард Минетти (Кронпринц), Ойген Клёпфер (Король), Франц Никлиш (Катте), Ариберт Вэшер (Гундминд), Вальгер Вернер (Дессау), Лина Лоссен (Королева), Принц Август Вильгельм), (Принцесса Вильгельмина), Пауль Бильдт (Грумбков), Леопольд фон Ледебур (Зекендорф), Александр Кёкерт (Зум), Курт Лукас (Ротенбург), Альберт Пагри (Хотман), Ульрих Хаупт (Кайзерлинг), Вальгер Франк (Рохов), Гюнтер Хаданк (Отец Катте), Альберт Флорат (Вартенслебен), Франц Вебер (Граф фон дер Шуленбург), Отто Маннштётт (Шверин)	Пауль Хенкельс (Карл), Кэте Хаак (Луиза, его жена), Логте Бетге (Лене, их дочь), Мария Коппенхёфер (Мария, мать Луизы), Отто Маннштатт (Вильгельм Пфейфер, фабрикант), Эрих Дункус (Иоханн), Маргарет Шён (Его жена Агнес), Хелена Вагенбрет (Анна), Фолькер фон Колланде (Её сын Херманн), (Франц), Юст Шью, Леопольд фон Ледебур, Александр Кокерт	Марк Лотар	Пауль Хенкельс (Карл), Кэте Хаак (Луиза, его жена), Логте Бетге (Лене, их дочь), Мария Коппенхёфер (Мария, мать Луизы), Отто Маннштатт (Вильгельм Пфейфер, фабрикант), Эрих Дункус (Иоханн), Маргарет Шён (Его жена Агнес), Хелена Вагенбрет (Анна), Фолькер фон Колланде (Её сын Херманн), (Франц), Юст Шью, Леопольд фон Ледебур, Александр Кокерт	Марк Лотар	Бернхард Минетти (Вагнер, странник), Пауль Хартман (Фауст), Густаф Грюндгенс (Мефисто), Мария Коппенхёфер, Кэте Гольд, Эрих Шеллов, Альберт Флорат, Эва Бодден, Курт Майсел	Эльза Вагнер (Графиня), Пауль Бильдт (Граф), Эмиль Яннингс (Премьер- министр), Мария Коппенхёфер (Мать графини), Пауль Хартман (Государственный секретарь), Хелена Федмер, Отто Граф (Барон), Хильде Вайснер (Герцогиня), Пауль Хенкельс (Холштейн, тайный советник), Гарри Бендер (Официант), Франц Эггартер (Слуга)	

27.10.1936 (41)	Пауль Апель «Адское путешествие Ханса Зоннен-штозерса»	Карло Гольдони «Мирандолина»	Кнут Гамсун «У враг царства»	К 26.9.1936 (24)	3.8.1936 (19)	3.6.1936 (60)
Густаф Грюндгенс	Ханс Ляйбелъг	Кнут Гамсун «У враг царства»	Юрген Фелинг	Фердинанд Раймунд «Связанное воображение»	Эшил «Орестея»	Пьер де Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро»
Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Марк Лотар	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер
Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Лео Шпис
Густаф Грюндгенс (Ханс Зонненштозерс Хёлленфарт), Тео Линген (Альберт), Лотар Мюгель, Кэте Гольд (Минна), Фолькер фон Колланде (Густв), Лола Мюгель (Эльза), Маргарет Шён (Эмилия), Франц Вебер (Херман Шмидт), Клемент Хассе (Отто), Эдуард Паулсон, Хелена Вагенбрет (Советник)	Ханс Ляйбелъг, Пауль Хартман, Кэте Дорш, Франц Никлиш	Хансйорг Лаубенталь, Луиза Ульрих, Пауль Бильдт (Профессор Гуллинг), Лотар Мюгель, Клаус Клаузен (Йервен), Густав Кнут	Кэте Гольд (Воображение), Памела Ведекинд (Аррогантия), Карл Эллигер (Соловей), Мария Коппенхёфер (Вирия), Ханс Штибнер (Придворный щут), Ариберг Вёшер (Дисцион), Вольфганг Либенайнер/Ингеборг Зенкпиль (Амфио), Марианн Хоппе (Гермиона), Вилл Дом (Афридуоро), Отто Граф (Аполлон), Герд Мартинсен (Оди), Франц Вебер (Враг из Линца)	Кэте Гольд (Воображение), Памела Ведекинд (Аррогантия), Карл Эллигер (Соловей), Мария Коппенхёфер (Вирия), Ханс Штибнер (Придворный щут), Ариберг Вёшер (Дисцион), Вольфганг Либенайнер/Ингеборг Зенкпиль (Амфио), Марианн Хоппе (Гермиона), Вилл Дом (Афридуоро), Отто Граф (Аполлон), Герд Мартинсен (Оди), Франц Вебер (Враг из Линца)	Мария Коппенхёфер (Кассандра), Пауль Хартман, Хильде Вайснер, Фридрих Кайслер, Вальтер Франк, Ханс Йорг Лаубенталь, Франц Никлиш	Виктор де Кова (Фигаро), Вольфганг Либенайнер (Керубино), Пауль Хартман (Альмавива), Кэте Дорш, Кэте Гольд, Вилл Дом (Дон Гусман)

2.3.1937 (17)	К 24.2.1937 (23) М	К 19.1.1937 (30) М	16.1.1937 (16)	5.12.1936 (16)	17.11.1936 (43)	К 10.11.1936 (37) М
Уильям Шекспир «Ричард III»	Курт Хайнеке «Женщина в доме»	Пер Швенцен «Ян и выдумщица»	Герхарт Гаутман «И Пиппа пляшет»	Христиан Дитрих Граббе «Дон Жуан и Фауст»	Фридрих Шиллер «Мария Стюарт»	Шарлотта Ризман «Не обещай мне ничего»
Юрген Фелинг	Вольфганг Либенайнер	Вольфганг Либенайнер	Лотар Мютель	Юрген Фелинг	Лотар Мютель	Вольфганг Либенайнер
Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	
Вернер Краусс (Ричард III), Бернхард Минетти (Бэкингем), Мария Коппенхёфер (Елизавета), Альберт Флорат (Гастингс), Вальтер Франк (Король Эдуард IV), Клаус Клаусен (Кларенс), Вальтер Вернер (Первый убийца), Ариберт Вэшер (Второй убийца), Эльза Вагнер (Герцогиня Йоркская), Лотте Бетке (Анна), Гюнтер Хаданк (Лорд Стэнли), Хермине Кёрнер (Маргарет Анжуйская), Пауль Бильдт (Антон Вудвилл), Хансйорг Лаубенталь (Генрих), Ханс Штибнер (Кардинал Борчер), Александр Кёкерт (Мортон, епископ Илийский)	Кэте Хаак, Хильде Вайснер, Фолькер фон Колланде, Шарлотта Витхауэр, Ханс Ляйбельт, Вольфганг Либенайнер	Ханс Ляйбельт (Ян), Франц Вебер (Хозяин пансиона), Лина Лоссен (Берга, его жена), Фолькер фон Колланде (Петер Кеммерс), Альберт Флорат (Клон), Мария Бард (Эллинор), Хуго Швабе, Юст Шью (Профессор Вандте), Ирма Шваб (Его жена), Ханс Штибнер (Эвальд), Герма Клеменг, Александр Кокерт (Доктор Альфарт)	Ойген Клёпфер, Фридрих Кайслер, Франц Никлиш, Михаэль Хэллриггел, Кэте Гольд	Густаф Грюндгенс (Дон Жуан), Кэте Дорш (Донна Анна), Ойген Клёпфер (Фауст), Бернхард Минетти (Командор), Отто Граф (Дон Октавио), Фридрих Кайслер (Дон Гусман), Пауль Бильдт (Синьор Рубио), Леопольд фон Ледебур (Синьор Негро), Ариберт Вэшер (Лепорелло)	Хермина Кёрнер/Мария Коппенхёфер (Елизавета), Хансйорг Лаубенталь, Пауль Хартман (Граф Роберт Дадли), Вальтер Франк, Пауль Бильдт, Кэте Дорш/Хильде Вайснер (Мария Стюарт), Альберт Флорат	Марианн Хоппе (Моника), Виктор де Кова (Мартин)

16.9 1937 (34)	Фридрих Шиллер «Лагерь Валленштейна»	Уильям Шекспир «Двенадцатая ночь, или Что вам угодно»	Пауль и Фриц фон Шёнган «Похищение сабинянок»	Генрих фон Клейст «Амфитрион»	Жан-Батист Мольер «Мнимый больной»	Оскар Уайльд «Банбери»
9.6.1937 (43)	Густав Грюндгенс	Пауль Хенкельс, Мария Копперхёфер, Эльза Вагнер	Ханс Ляйбельт	Лотар Мютелль	Юрген Фелинг	Пауль Бильдт
16.9 1937 (34)	Вилл Дом, Лола Мютелль, Хильде Вайснер, Вернер Краусс, Карл Хаупенрейзер, Хансйорг Лаубенталь	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер
9.6.1937 (43)	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар
16.9 1937 (34)	Вильфганг Либенайнер (Орсино), Мария Бард (Оливия), Марианн Хоппе (Виола), Виктор де Кова, Ариберт Вэшер, Франц Вебер, Вильфганг Либенайнер, Кэте Хаак (Мария), Тео Линген/Губерт Мейеринг (Мальволио), Ханнес Штельцер (Себастьян)	Хильде Вайснер (Алкмена), Кэте Хаак, Вилль Дом (Сосия), Ариберт Вэшер, Гюнтер Хаданк (Амфитрион), Пауль Хартман (Юпитер)	Хильде Вайснер (Алкмена), Кэте Хаак, Вилль Дом (Сосия), Ариберт Вэшер, Гюнтер Хаданк (Амфитрион), Пауль Хартман (Юпитер)	Хильде Вайснер (Алкмена), Кэте Хаак, Вилль Дом (Сосия), Ариберт Вэшер, Гюнтер Хаданк (Амфитрион), Пауль Хартман (Юпитер)	Ариберт Вэшер (Арган), Памела Ведекинд (Белина), Логта Бетке (Анжелика), Вилл Дом (Беральд), Хансйорг Лаубенталь (Клеант), Пауль Бильдт (Доктор Диафарус), Клеменс Хассе (Томас Диафарус), Альберт Флорат (Доктор Пургон), Вальтер Таррах (Флеран), Вольф Трутц (Де Боннфуа), Мария Копшенхёфер (Туанетта)	Вильфганг Либенайнер (Алгернон Монкрифф) Виктор де Кова, Мария Бард

23.12.1937 (39)	К 4.12.1937 (17) М	17.11.1937	14.11.1937 (23)	К 29.10.1937 (43)	21.10.1937 (23) М	К 29.9.1937 (40)
Генрих фон Клейст «Кетхен из Хайльбронна»	Бруно Велленкамп «Меня зовут Люльф»	Фридрих Шиллер «Пиколломини»	Герхарт Гауптман «Михаэль Крамер»	Александр Дюма «Дама с камелиями»	Рихард Биллингер «Гигант»	Готхольд Эфраим Лессинг «Эмилия Галотти»
Юрген Фелинг	Пауль Бильдт	Лотар Мюгель	Лотар Мюгель	Густаф Грюндгенс	Юрген Фелинг	Густаф Грюндгенс
Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер
Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар			Марк Лотар	
Кэте Гольд (Кетхен), Пауль Хартман (Граф фон Штраль), Вальтер Вернер (Готшалк), Мария Коппенхёфер (Кунигунда), Эрих Дункус (Фламберг), Альберт Флорат (Император), Лина Лоссен (Графиня Елена), Эльза Вагнер (Бригитта), Вальтер Франк (Геобальд Фридеборн), Хансйорг Лаубенталь (Максимиллиан), Леопольд фон Ледебур (Рейнграф фон Шгайн), Отто Маннштётт (Георг фон Вальдштеттен), Ирма Шваб (Розалия)	Шарлотта Виттхауэр, Франц Вебер, Виктор де Кова	Бернхард Минетти (Арнольд Крамер), Мария Бард, Ханс Ляйбелт, Вернер Краусс (Михаэль Крамер), Вальтер Вернер, Вилл Дом, Вернер Шарф, Франс Вебер, Мария Коппенхёфер	Кэте Дорш, Хедвиг Рупрехт, Отто Граф, Кэте Хаак, Фридрих Кайслер	Кэте Гольд (Анна), Мария Коппенхёфер (Мария), Франц Вебер (Михаэль Пеликан), Хансйорг Лаубенталь (Феликс Лайдвайн), Памела Ведекинд (Фройляйн Вистрилл), Курт Майсел (Тони Опферкух), Аннемария Хольтц (Донага Опферкух), Маргарет Шён (Фрау Тандлер), Клеменс Хассе (Пелулка), Хелена Вагенбрет (Фрау Аменд), Дорис Крюгер (Жюли), Карл Этлингер (Градль), Вернер (Хайлингтаг), Эльза Вагнер (Минна), Вольф Трутц (Монкоп)	Густаф Грюндгенс (Гонзага, принц фон Гуасталла) Бернхард Минетти (Минелли) Марианн Хоппе (Эмилия), Хермине Кёрнер (Клаудиа), Кэте Дорш (Графиня Орсиана), Фридрих Кайслер, Вальтер Вернер (Анжело), Вальтер Лагеншафт, Пауль Хартман (Алпиани), Вольфганг Либенайнер (Конти), Эрих Цигель (Рота), Ханс Штибнер	

3.12.1938 (34)	К 1.12.1938 (25)	К 3.11.1938 (32)	29.10.1938 (27)	К 6.10.1938 (24)	18.9.1938 (30)
Христиан Фридрих Хеббель «Мария Магдалена»	Морис Паньоль и А. Тейч «Южные фрукты»	Виктор Сарду «Мадам Сан Жен»	Бернард Шоу «Врач перед дилеммой»	Зигмунд Графф «Встреча с Ульрикой»	Вольфганг Гётц «Нейхард фон Гнайзенау»
Юрген Фелинг	Густаф Грюндгенс	Ульрих Эрфурт	Вольфганг Либенайнер	Ханс Ляйбельт	Эрих Цигель
Цезарь Кляйн	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Рохус Глизе	Рохус Глизе
Кэте Гольд (Клара), Фридрих Кайслер (Мастер Антон), Лина Лоссен (Жена Антона), Франц Никлиш (Карл), Бернхард Минетти (Леонхард), Хансйорг Лаубенталь (Секретарь)	Вернер Краусс, Кэте Дорш, Густав Кнут, Ариберт Вэшер, Херман Браун, Мария Коппенхёфер, Пауль Хенкельс, Альберт Флорат, Эльза Вагнер, Франц Вебер, Вальгер Вернер, Клеменс Хассе, Вальгер Франк, Пауль Бильдт, Фридрих Кайслер, Мария Бард, Леопольд фон Ледебур, Гюнтер Хаданк, Аннамария Хольц, Вилл Дом, Ханс Ляйбельт, Херта Бём, Вольф Трутц, Шарлотта Виттхауэр, Ингеборг Зенкпиль, Тео Линген	Кэте Дорш, Вальгер Франк, Густав Кнут, Паульд Бильдт, Франц Вебер, Пауль Хенкельс, Анна-Мария Хольц, Памела Ведекинд	Густаф Грюндгенс (Луи Дюбеда), Вернер Краусс, Мария Бард, Бернхард Минетти, Альберт Флорат, Вилли Дом, Ханс Ляйбельт, Курт Лукас	Пауль Хенкельс (Зайдель), Герма Клемент, Лина Лоссен, Шарлотта Виттхауэр (Амелия), Хильде Кёбер, Рут Хельльберг, Ханс Ляйбельт, Курт Майсел (Принц Фердинанд Лобковиц), Вольф Трутц (Придворный советник), Аннемария Хольц (Графиня), Герда Горвин (Матильда), Эрих Цигель (Великий герцог)Отто Манншёдт (Хозяин), Мартин Клаац (Пикколо)	Бернхард Минетти (Риттмайстер фон Цастров), Вернер Краусс (Гнайзенау), Гюнтер Хаданк (Фридрих Вильгельм III), Кэте Хаак (Маркитантка), Пауль Бильдт (Фон Кнезебек), Пауль Хенкельс (Фон Мюффлинг), Фридрих Кайслер, Густав Кнут (Фон Блюхер), Александр Кёккерг/Эрих Цигель (Фон Мёллендорф), Карл Хаубенрейзер (Фон Клаузевиц), Вальгер Вернер (Вингер), Курт Лукас (Шварнвебер), Вилли Крюгер (Ансиллон), Маргарете Шён (Каролина), Леопольд Ледебур/Франц Вебер (Фон Харденберг), Альберт Флорат (Фон Калкройт), Отто Граф (Франц II), Вальгер Таррах, Эрих Дункус (Унтерофицер), Хансйорг Лаубенталь (Фон Шарнхорст)

5.5.1939 (15)	Уильям Шекспир «Ричард II»	Юрген Фелинг	Лопе де Вега «Умный дурак»	Ханс Реберг «Королева Изабелла»	Рихард Биллинггер «В открытом море»	Роберто Бракко «Неверный»	Фридрих Шиллер «Орлеанская дева»	Поль Армонт и Л. Марчанд «Королевский мост»
Юрген Фелинг	Лотар Мютель	Густав Грюндгенс	Лотар Мютель	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Виктор де Кова	Лотар Мютель	Вольфганг Либенайнер
Трауготт Мюллер	Херга Бём	Рохус Глизе	Херга Бём	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Херга Бём	Трауготт Мюллер	Херга Бём
Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар			Марк Лотар	
Густав Грюндгенс (Ричард II), Пауль Бильдт (Граф Нортемберленд), Бернхард Минетти (Болингброк), Альберт Флорат (Герцог Йорк), Густав Кнут (Герцог Ланкастер), Леопольд фон Ледебур (Лорд-маршал), Вальтер Франк (Герцог Норфолк), Гизела фон Колланде (Герцог Омерль), Мария Коппенхёфер (Королева), Вернер (Епископ Карлельский), Маргарет Шён (Герцогиня Йоркская)	Курт Майсел (Лисео), Клемент Хассе (Леандр/Тури н), Леопольд фон Ледебур (Учитель), Клара Бетке (Мизено/Ниса), Пауль Хенкельс (Октавио), Фридрих Шёнфельдер (Фенисо), Шарлотта Виттхауэр (Клара)	Хансйорг Лаубенталь, Марианн Хоппе, Вальгер Франк, Хермина Кёрнер	Памела Ведекинд, Густав Кнут (Пауль Мадина), Кэте Гольд (Габриэль Домброн), Курт Майсел (Барон Штефан фон Андерлан), Мария Коппехофер, Эльза Вагнер, Дорис Крюгер, Карл Эрлинггер (Ламберт Бухта)	Бернхард Минетти/Фред Ливер (Карл VII) Марианн Хоппе (Жанна), Лола Мютель, Пауль Хартман (Граф Дюнуа), Мария Коппенхёфер	Мария Бард, Хайнц Рюман (Густав Лорилон)			

К 2.12.1939 (109) М	Манфред Рёсснер «Карл III и Анна Австрийская»	К 3.11.1939 (23)	Готхольд Эфраим Лессинг «Минна фон Барнхельм»	Курт Лангенбек «Предатель»	К 4.10.1939 (36)	Лопе де Вега «Чудо-рыцарь»	3.10.1939 (30) М	Герхард Гауптман «Дочь Собора»	2.6.1939 (40)	К 11.5.1939 (56) М	Тео Линген «Что из этого игра?»
Ульрих Эрфурт	Ульрих Эрфурт Гюстаф Грюндгенс	28.10.1939 (30)	Карлхайнц Штрукс	Ульрих Эрфурт	К 4.10.1939 (36)	Лопе де Вега «Чудо-рыцарь»	3.10.1939 (30) М	Герхард Гауптман «Дочь Собора»	2.6.1939 (40)	К 11.5.1939 (56) М	Тео Линген «Что из этого игра?»
Рохус Глизе	Рохус Глизе		Трауготт Мюллер	Херта Бём			Рохус Глизе	Трауготт Мюллер		Херман Хёвинг	
			Марк Лотар								
			Бернхард Минетти (Корнелиус Никольс), Фридрих Кайслер, Китти Штенгель	Курт Майсел (Леонаго), Александр Кёккер/Вальтер Таррах (Хозяин), Вальтер Терах (Пацоне), Виктор де Кова, Леопольд фон Ледебур (Патриций), Шарлотта Виттхауэр, Логта Бетге, Хорст Ломмер (Деотридо), Франц Вебер, Вернер Шток (Эугенио), Фолькер фон Колланде (Филитесто), Клеменс Хассе (Ломбард)	Пауль Хартман, Франц Никлиш, Лола Мютель, Кэте Гольд, Хансйорг Лаубенталь, Мария Коппенхёфер, Гунтер Хаданк	Пауль Хартман, Франц Никлиш, Лола Мютель, Кэте Гольд, Хансйорг Лаубенталь, Мария Коппенхёфер, Гунтер Хаданк	Франц Никлиш (Рупрехт), Эльза Вагнер (Марта), Вальтер Вернер (Файт), Кэте Хаак (Бригитта), Ариберт Вэшер (Адам), Эрих Циглер (Вальтер)	Франц Никлиш (Рупрехт), Эльза Вагнер (Марта), Вальтер Вернер (Файт), Кэте Хаак (Бригитта), Ариберт Вэшер (Адам), Эрих Циглер (Вальтер)	Тео Линген (Друг), Шарлотта Виттхауэр (Женщина), Франц Вебер (Мужчина), Ханс Ляйбельт (Офицер полиции), Леопольд фон Ледебур (Директор), Эрих Дункус (Автор), Пауль Хенкельс (Режиссёр), Клеменс Хассе (Господин), Герма Клемент (Бариста), Александр Кокерт (Врач), Анна-Лора Хинкель (Телефонистка), Франц Эггартер, Франц Домбровский, Хельга Баммерт (Дама), Гертрауд Херман (Дама)		

К 4.5.1940 (26)	Герардо Герарди «Вызов»	К 7.4.1940 (46)	Пауль Хельвиг «Боги в отпуске»	Фридрих Шиллер «Заговор Фисеско в Генуе»	Арно Хольц и Оскар Ершке «Траумулус»	Хенрик Ибсен «Фру Ингер из Эстрога»	Уильям Шекспир «Мера за меру»	Феликс Лютцендорф «Любовные письма»	Георг Бюхнер «Смерть Дантона»	К 4.5.1940 (26)	Герардо Герарди «Вызов»	К 7.4.1940 (46)	Пауль Хельвиг «Боги в отпуске»	Фридрих Шиллер «Заговор Фисеско в Генуе»	Арно Хольц и Оскар Ершке «Траумулус»	Хенрик Ибсен «Фру Ингер из Эстрога»	Уильям Шекспир «Мера за меру»	Феликс Лютцендорф «Любовные письма»	Георг Бюхнер «Смерть Дантона»	К 9.12.1939 (42)	Густав Грюндгенс
К 4.5.1940 (26)	Ульрих Эрфурт	К 7.4.1940 (46)	Вольфганг Либенайнер	Карлхайнц Штрукс	Вольфганг Либенайнер	Эрих Цигель	Логар Мюгелль	Ханс Лийбельт	Густав Грюндгенс	К 9.12.1939 (42)	Густав Грюндгенс	К 12.1.1940 (50)	Рохус Глизе	Логар Мюгелль	Ханс Лийбельт	Херта Бём	Трауготт Мюллер	Марк Лотар	К 9.12.1939 (42)	Густав Грюндгенс	
К 4.5.1940 (26)	Херта Бём	К 7.4.1940 (46)	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Херта Бём	Трауготт Мюллер	К 9.12.1939 (42)	Трауготт Мюллер	К 12.1.1940 (50)	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Херта Бём	Трауготт Мюллер	Марк Лотар	К 9.12.1939 (42)	Трауготт Мюллер		
Курт Майсел (Потомок капиталистов)	Курт Майсел (Потомок капиталистов)	К 7.4.1940 (46)	Мария Бард (Кора), Фолькер фон Коланде (Оливер), Арибер Вэшер (Адвокат доктор Иво), Вилл Дом (Бенни, художник), Вальтер Таррах (Слуга Винценц)	Рудольф Форстер, Густаф Грюндгенс (Фисеско), Вернер Краусс, Марианн Хоппе, Мария Коппенхёфер, Эрнст Легаль, Эрнст Дойч, Даньи Зервес, Вальтер Франк, Фридрих Кайслер, Густав Кнут	Вернер Краусс, Альберт Флорат, Вальтер Франк, Мария Бард, Пауль Бильдт, Лола Мюгелль, Йоахим Бреннеке	Хермина Кёрнер, Лола Мюгелль, Густав Кнут	Бернхард Минетти (Анджело), Марианн Хоппе	Бернхард Минетти (Робеспьер), Густаф Грюндгенс (Сент-Юст), Густав Кнут (Дантон), Курт Майсел (Лафлотт), Ханнейорг Лаубентгаль (Камиль)	Бернхард Минетти (Робеспьер), Густаф Грюндгенс (Сент-Юст), Густав Кнут (Дантон), Курт Майсел (Лафлотт), Ханнейорг Лаубентгаль (Камиль)	Курт Майсел (Потомок капиталистов)	Курт Майсел (Потомок капиталистов)	К 7.4.1940 (46)	Мария Бард (Кора), Фолькер фон Коланде (Оливер), Арибер Вэшер (Адвокат доктор Иво), Вилл Дом (Бенни, художник), Вальтер Таррах (Слуга Винценц)	Рудольф Форстер, Густаф Грюндгенс (Фисеско), Вернер Краусс, Марианн Хоппе, Мария Коппенхёфер, Эрнст Легаль, Эрнст Дойч, Даньи Зервес, Вальтер Франк, Фридрих Кайслер, Густав Кнут	Вернер Краусс, Альберт Флорат, Вальтер Франк, Мария Бард, Пауль Бильдт, Лола Мюгелль, Йоахим Бреннеке	Хермина Кёрнер, Лола Мюгелль, Густав Кнут	Бернхард Минетти (Анджело), Марианн Хоппе	Бернхард Минетти (Робеспьер), Густаф Грюндгенс (Сент-Юст), Густав Кнут (Дантон), Курт Майсел (Лафлотт), Ханнейорг Лаубентгаль (Камиль)	Курт Майсел (Потомок капиталистов)	Курт Майсел (Потомок капиталистов)	

12.10.1940 (45)	Пауль Апель «Золотой кинжал»	Ханс Хёмберг «Вишни для Рима»	Александр Островский «Лес»	Уильям Шекспир «Как вам это понравится»	Софокл «Антигона»	Отто Билен «Маленький гений»	Бенито Муссолини, Джовакино Форцано «Кавур»
К 5.10.1940 (40) М	Курт Грюндгенс (Лукулл), Хэли Финкенцелле р, Мальте Йегер (Маргиниус), Густав Кнут, Вилл Дом, Лола Мютель, Вернер Шгок	Вольфганг Либенайнер	Лотар Мютель	Густаф Грюндгенс	Карлхайнц Штрукс	Ульрих Эрфурт	Густаф Грюндгенс
К 7.9.1940 (33)	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Вилли Шмидт	Трауготт Мюллер
К 5.9.1940 (58)	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар		
К 3.9.1940 (41)	Курт Майсел (Гимназист), Густав Кнут, Вилл Дом (Фортунатов), Пауль Бильд, Франц Никлиш (Счастливцев), Эльза Вагнер, Вольф Трутц (Профосс), Франц Вебер (Бодаев), Отто Граф (Милонов), Елена Полевицкая (Гурмыжская), Бернхард Минетти (Несчастливцев), Карста Лёк (Марили), Хильде Вайснер (Сибилла), Клеменс Хассе (Селестина), Лина Лоссен (Мать), Кэте Гольд, Отто Маннштётт, Лола Мютель (Даниловна)	Эрих Цигель (Герцог), Альберт Флорат (Шут), Адельхайд Зээк (Целия), Хансйорг Лаубенталь (Орландо), Кэте Гольд (Розалинда), Ариберт Вэшер (Жак), Иоахим Бреннеке, Марианн Симсон (Фоба), Леопольд фон Ледебур (Ле Бо), Эрих Дункус (Шарль), Юст Шью (Якоб), Вальтер Вернер (Адам), Александр Коккерт, Вильгельм Крюгер (Корнелиус), Луи Райнер (Фридрих), Зигфрид Гельдерн (Амин), Карл Хаубенрайссер (Оливер), Ханс Эггартер (Дени)	Марианн Хоппе (Антигона), Вальтер Франк (Креон), Вольф Трутц, Рут Хелльберг	Пауль Хартман (Виктор Эммануил), Вернер Краусс, Ариберт Вэшер, Памела Ведекинд, Анги Вайсбергер	К 28.6.1940 (24)		

1.3.1941 (36)	Пиус Александр Вольф «Прециоза»	К 16.1.1941 (78) М	26.12.1940 (13) М	12.12.1940 (55)	К 5.12.1940 (18)	7.11.1940 (28)	К 29.10.1940 (93)	
	Юрген Фелинг	Ханс Адлер «Фиолетовый редут»	Джулианна Кэй «Высокий дом»	Франц Грильпарцер «Слава и закат короля Оттокара»	Фридрих Форстер «Гастроли в Копенгаген»	Эдгар Кан «Оберст Витторио Росси»	Дарио Никкодеми «Дневное время – для любви»	
	Вилли Шмидт	Ханс Ляйбелъг	Логар Мюгель	Ханс Шалла	Эрих Цигель	Вольфганг Либенайнер	Виктор де Кова	
	Марк Логар	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Трауготт Мюллер	Вилли Шмидт	
	Кэте Гольд (Прециоза), Хансйорг Лаубенталь (Дон Алонсо), Леопольд фон Ледебур (Дон Франциско), Альберт Флорат (Дон Фернандо), Маргарет Шён (Донна Клара), Мария Коппенхёфер (Виарда), Густав Кнут (Цыганский барон), Франц Вебер (Педро), Курт Майсел (Дон Эвгенио), Альфред Шиске (Амброзио), Клеменс Хассе (Себастиан), Вальтер Таррах (Лоренц), Дунсбус (Фабии)	Курт Майсел (Граф Пэсси)	Маргарет Шён (Теа), Хелена Вагенбрет (Фрау Валлнер) Эрих Дункус (Маска), Пауль Бильдт (Доктор Кёрбер)	Бернхард Минетти (Оттокар, король Богемии), Пауль Хартман (Рудольф Габсбургский), Курт Майсел (Цавич), Мария Коппенхёфер	Вольфганг Либенайнер (Ханс Кристиан Андерсен)	Пауль Бильдт (Генерал), Пауль Хартман (Витторио Росси), Рут Хеллберг (Иоланда), Карл Хаубенрайсер, Хорст Ломмер, Отто Граф (Доктор Моретти), Отто Курт (Шгагата), Хубер Куирна (Алилари), Вальтер Таррах (Шпина), Рольф Хенкель (Шпина), Вальтер Вернер (Штретци), Отто Маннштётт (Леска), Клеменс Хассе (Комамуси)		

11.10.1941 (54)	Иоганн Вольфганг фон Гёте «Фауст. Часть I»	29.9.1941 (77)	Людвиг Тома «Мораль»	20.9.1941 (32)	Фридрих Шиллер «Гурандот»	14.6.1941 (7) м	Ханс Бауман «Александр»	К 31.5.1941 (57)	Густав Фрейтаг «Журналисты»	24.4.1941 (33)	Уильям Шекспир «Юлий Цезарь»	К 6.3.1941 (27)	Бернард Шоу «Дома господин Сарториуса»
Густаф Грюндгенс	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Карлхайнц Штрукс	Карлхайнц Штрукс	Густаф Грюндгенс	Густаф Грюндгенс	Виктор де Кова	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Карлхайнц Штрукс	Карлхайнц Штрукс	Херта Бём	
Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Эгон Эйерман	Эгон Эйерман	Вилли Шмидт	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Херта Бём			
Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар			Марк Лотар	Марк Лотар		Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар			
Густаф Грюндгенс (Мефисто), Курт Майсел (Школяр), Пауль Хартман (Фауст)	Ариберт Вэшер (Фритц Бирман), Кэте Хаак (Лина Бирман), Марианн Симсон (Эффи), Пауль Бильдт (Адольф Болланд), Маргарет Шён (Клара Болланд), Альберт Флорат (Доктор Хаузер), Эльза Вагнер (Фрау Лунд), Отто Крюгер (Доблер), Леопольд фон Ледебур (Отто Васнер), Рудольф Шюндлер (Оскар Штрёбель, полицейский ассессор), Эрих Цигель (Начальник полиции), Вальтер Таррах (Эксперт полиции), Мария Бард (Мадам Нино де Хаутевилль), Пауль Хенкельс (Барон Бото фон Шметтау), Отто Маннштётт (Секретарь)	Ариберт Вэшер (Фритц Бирман), Кэте Хаак (Лина Бирман), Марианн Симсон (Эффи), Пауль Бильдт (Адольф Болланд), Маргарет Шён (Клара Болланд), Альберт Флорат (Доктор Хаузер), Эльза Вагнер (Фрау Лунд), Отто Крюгер (Доблер), Леопольд фон Ледебур (Отто Васнер), Рудольф Шюндлер (Оскар Штрёбель, полицейский ассессор), Эрих Цигель (Начальник полиции), Вальтер Таррах (Эксперт полиции), Мария Бард (Мадам Нино де Хаутевилль), Пауль Хенкельс (Барон Бото фон Шметтау), Отто Маннштётт (Секретарь)	Марианн Хоппе (Турандот), Леопольд фон Ледебур (Тарталья), Пауль Бильдт (Панталоне), Ариберт Вэшер, Шарлотта Виттхауэр	Марианн Хоппе (Турандот), Леопольд фон Ледебур (Тарталья), Пауль Бильдт (Панталоне), Ариберт Вэшер, Шарлотта Виттхауэр	Густаф Грюндгенс (Александр), Фридрих Кайслер, Фриц Никлиш (Вестник), Рольф Хенкель, Вальтер Вернер (Бенандер), Хайнц Хайне, Лола Мюгель (Штатейра), Хансйорг Лаубенталь, Вольф Трутц (Македонец), Вальтер Террах (Вавилонец)	Густаф Грюндгенс (Александр), Фридрих Кайслер, Фриц Никлиш (Вестник), Рольф Хенкель, Вальтер Вернер (Бенандер), Хайнц Хайне, Лола Мюгель (Штатейра), Хансйорг Лаубенталь, Вольф Трутц (Македонец), Вальтер Террах (Вавилонец)	Густаф Грюндгенс (Александр), Фридрих Кайслер, Фриц Никлиш (Вестник), Рольф Хенкель, Вальтер Вернер (Бенандер), Хайнц Хайне, Лола Мюгель (Штатейра), Хансйорг Лаубенталь, Вольф Трутц (Македонец), Вальтер Террах (Вавилонец)	Бернхард Минетти (Брут), Вальгер Франк (Кассий), Густав Кнут (Марк Антоний), Мария Коппенхёфер (Калпурния), Вернер Краусс (Юлий Цезарь), Китти Штенгель (Порция), Отто Граф (Лепид), Отто Маннштётт (Публий), Альфред Шиске (Каска)	Бернхард Минетти (Брут), Вальгер Франк (Кассий), Густав Кнут (Марк Антоний), Мария Коппенхёфер (Калпурния), Вернер Краусс (Юлий Цезарь), Китти Штенгель (Порция), Отто Граф (Лепид), Отто Маннштётт (Публий), Альфред Шиске (Каска)	Бернхард Минетти (Брут), Вальгер Франк (Кассий), Густав Кнут (Марк Антоний), Мария Коппенхёфер (Калпурния), Вернер Краусс (Юлий Цезарь), Китти Штенгель (Порция), Отто Граф (Лепид), Отто Маннштётт (Публий), Альфред Шиске (Каска)	Бернхард Минетти (Брут), Вальгер Франк (Кассий), Густав Кнут (Марк Антоний), Мария Коппенхёфер (Калпурния), Вернер Краусс (Юлий Цезарь), Китти Штенгель (Порция), Отто Граф (Лепид), Отто Маннштётт (Публий), Альфред Шиске (Каска)	Лола Мюгель, Пауль Хенкельс, Ханс Ляйбелът	Лола Мюгель, Пауль Хенкельс, Ханс Ляйбелът

К 21.2.1942 (19) М	Л 14.2.1942 (100)	К 17.1.1942 (105) М	К 13.12.1941 (61)	30.12.1941 (36)	Л 22.11.1941 (100)	К 16.11.1941 (19)	15.11.1941 (40) М
Вальтер Эрих Шэфер «Клаудиа»	Тео Линген «Иоганн»	Вильгельм Утерман «Коллега скоро придёт»	Август фон Коцебу «Два Клингсберга»	Уильям Шекспир «Виндзорские насмешницы»	Бернард Шоу «Пигмалион»	Фридрих Кайслер «Ян чудесный»	Герхарт Гаутгман «Ифигения в Дельфах»
Карлхайнц Штрукс	Тео Линген	Виктор де Кова	Ульрих Эрфурт	Густаф Грюндгенс	Вольфганг Либенайнер	Карлхайнц Штрукс	Юрген Фелинг
Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Трауготт Мюллер	Карл Долл	Вилли Шмидт	Рохус Глизе
Марк Лотар							Марк Лотар
Альфред Шиске (Лицинус), Иоана Мария Горвин, Густав Кнут, Отто Крюгер/Хорст Ломмер (Старый извозчик), Памела Ведекинд (Ипситилла)		Виктор де Кова (Роберт), Эльза Вагнер (Анна), Ханс Ляйбельт (Господин Клевер), Адельхейд Зеек (Лило), Эва Бодден (Марлен), Марианн Симсон (Девушка А.), Анти Вайсбергер (Девушка Б.)	Курт Майсел (Граф Конрад фон Клингсберг)	Вилл Дом, Кэте Гольд, Марианн Хоппе, Элизабет Фликеншильдт	Хайнц Рюман, Лола Мюгель (Элиза), Вилл Дом, Лина Лоссен, Луис Райнер, Маргарета Шён		Хермина Кернер (Ифигения), Бернхард Минетти (Орест), Густав Кнут (Пилад), Мария Коппенхёфер (Электра), Фридрих Кайслер (Пиркон), Фриц Никлиш (Пророс), Ульрих Хаупт (Аякс), Вольф Трутц (Старец), Отто Крюгер (Старец), Отто Маннштётг (Старец)

К 28.6.1942 (10)	Пиус Александр Вольф, «Собака Обри», «Комета»; Адольф Гласбрэннер. «Зверинец»	22.6.1942 (20)	Иоганн Вольфганг фон Гёте «Фауст. Часть II»	7.5.1942 (20)	Кнут Гамсун «Вечерняя заря»	Иоахим Циммерман «Секрет мадам Кегель»	2.4.1942 (69)	Франц Грильпарцер «Распря братьев в доме Габсбургов»	5.3.1942 (45)	Ханс Реберг «Генрих и Анна»	
Юрген Фелинг	Густаф Грюндгенс	Юрген Фелинг	Ульрих Эрфурт	Логар Мюгель	Юрген Фелинг	Логар Мюгель	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	Юрген Фелинг	
Вилли Шмидт	Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Вильгельм Райнкинг	Вильгельм Райнкинг	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	
	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	Марк Лотар	
Собака Обри: Элизабет Фликеншильдт (Мадам Вальтер, актриса), Бетке (Лизхен, её камеристка), Вальтер Вернер (Цвири, портной в театре), Арибер Вэшер (Судебный пристав Рюри)	Густаф Грюндгенс (Мефисто), Пауль Хартман (Фауст), Курт Майсел (Баклавр), Пауль Бильдт, Мария Коппенхёфер, Эрих Шеллов, Курт Майсел, Лола Мюгель	Вернер Краусс (Ивар Карено), Мария Коппенхёфер (Фрау Элина Карено), Минкус (Сара), Арибер Вэшер (Бондесен), Альфред Шиске (Профессор Йервен), Элизабет Фликеншильдт (Напалия Говинд), Вольфганг Кюне (Министр культуры), Мальте Йегер (Кандидат Таре), Отто Крюгер (Лео Либро), Хорст Ломмер (Художник), Эва Болден	Леопольд фон Ледебур (Тиснёт), Хансйорг Лаубенталь (Шганден), Пауль Хенкельс (Гамильтон), Курт Лукас/Эрих Дункус (Альброноз), Вальтер Таррах (Профос), Отто Граф (Мацатебе), Пауль Бильдт (Дон Луис), Франц Вебер (Дон Камарго), Эрих Дункус (Хозяин), Курт Лукас (Волынщик)	Вернер Краусс (Ивар Карено), Мария Коппенхёфер (Фрау Элина Карено), Минкус (Сара), Арибер Вэшер (Бондесен), Альфред Шиске (Профессор Йервен), Элизабет Фликеншильдт (Напалия Говинд), Вольфганг Кюне (Министр культуры), Мальте Йегер (Кандидат Таре), Отто Крюгер (Лео Либро), Хорст Ломмер (Художник), Эва Болден	Вернер Краусс (Ивар Карено), Мария Коппенхёфер (Фрау Элина Карено), Минкус (Сара), Арибер Вэшер (Бондесен), Альфред Шиске (Профессор Йервен), Элизабет Фликеншильдт (Напалия Говинд), Вольфганг Кюне (Министр культуры), Мальте Йегер (Кандидат Таре), Отто Крюгер (Лео Либро), Хорст Ломмер (Художник), Эва Болден	Вернер Краусс (Ивар Карено), Мария Коппенхёфер (Фрау Элина Карено), Минкус (Сара), Арибер Вэшер (Бондесен), Альфред Шиске (Профессор Йервен), Элизабет Фликеншильдт (Напалия Говинд), Вольфганг Кюне (Министр культуры), Мальте Йегер (Кандидат Таре), Отто Крюгер (Лео Либро), Хорст Ломмер (Художник), Эва Болден	Бернхард Минетти (Валленштейн) Вальтер Франк, Вернер Краусс (Рудольф), Лола Мюгель, Мальте Йегер (Дон Цезарь)	Бернхард Минетти (Валленштейн) Вальтер Франк, Вернер Краусс (Рудольф), Лола Мюгель, Мальте Йегер (Дон Цезарь)	Лола Мюгель (Анна Болейн), Мария Коппенхёфер (Королева Катарина), Отто Вернике (Генрих VIII), Бернхард Минетти (Кардинал Уолси), Ханс Ляйбельт (Томас Болейн, отец Анны), Гудрун Эльснер (Мэри, дочь Катарины), Ханс Ляйбельт (Томас Болейн), Элизабет Фликеншильдт (Елизавета Болейн), Хансйорг Лаубенталь (Георг Болейн, брат Анны), Альфред Шальке (Лорд Ховард, Герцог Норфолк), Курт Эггерс-Кёстнер (Шут Джон), Франц Вебер (Шут Сэр Ричард), Ульрих Хаупт (Илиард Уайтт), Карл Хаубенрайсер (Сэр Томас Кромвель)	Лола Мюгель (Анна Болейн), Мария Коппенхёфер (Королева Катарина), Отто Вернике (Генрих VIII), Бернхард Минетти (Кардинал Уолси), Ханс Ляйбельт (Томас Болейн, отец Анны), Гудрун Эльснер (Мэри, дочь Катарины), Ханс Ляйбельт (Томас Болейн), Элизабет Фликеншильдт (Елизавета Болейн), Хансйорг Лаубенталь (Георг Болейн, брат Анны), Альфред Шальке (Лорд Ховард, Герцог Норфолк), Курт Эггерс-Кёстнер (Шут Джон), Франц Вебер (Шут Сэр Ричард), Ульрих Хаупт (Илиард Уайтт), Карл Хаубенрайсер (Сэр Томас Кромвель)	Лола Мюгель (Анна Болейн), Мария Коппенхёфер (Королева Катарина), Отто Вернике (Генрих VIII), Бернхард Минетти (Кардинал Уолси), Ханс Ляйбельт (Томас Болейн, отец Анны), Гудрун Эльснер (Мэри, дочь Катарины), Ханс Ляйбельт (Томас Болейн), Элизабет Фликеншильдт (Елизавета Болейн), Хансйорг Лаубенталь (Георг Болейн, брат Анны), Альфред Шальке (Лорд Ховард, Герцог Норфолк), Курт Эггерс-Кёстнер (Шут Джон), Франц Вебер (Шут Сэр Ричард), Ульрих Хаупт (Илиард Уайтт), Карл Хаубенрайсер (Сэр Томас Кромвель)

К 21.1.1943 (4) М	Ханс Хёмберг «Храбрый г-н С.»	2.1.1943 (34)	К 3.12.1942 (37)	18.11.1942 (113)	Л 22.10.1942 (132)	15.10.1942 (56)	К 6.10.1942 (37)
	Иоганн Вольфганг фон Гёте «Ифигения в Тавриде»	Герхард Гаутман «Бобровая шуба»	Фридрих Шиллер «Паразит»	Джонатано Форзано «Флорентийская парча»	Уильям Шекспир «Укрошение строгивой»	Иоганнес фон Гёттер «Меловой круг»	
	Хельмут Койнер	Юрген Фелинг	Карлхайнц Штрукс	Клаус Йедзек	Карлхайнц Штрукс	Вольфганг Либенайнер	
	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Трауготт Мюллер	Вилли Шмидт	
					Марк Логар	Марк Логар	
	Густаф Грюндгенс (Орест), Вальтер Франк, Бернхард Минетти (Фоанг), Мария Колпенхёфер (Ифигения), Хансйорг Лаубенталь	Эва-Мария Майнке (Крюгер), Элизабет Фликеншильдт (Фрау Вольф), Вернер Краусс (Фон Верхан)	Вальтер Франк (Министр), Эльза Вагнер (Мадам Бельмо), Пауль Бильдт (Ля Роше), Ульрих Хаупт (Карл Фирмин), Вильгельм Крюгер (Мишель), Хорст Ломмер (Робино), Арибер Вэшер (Зеликурт), Курт Эггерс- Кёстнер (Фирмин), Анти Вайсбергер (Шарлотта)		Мэтью Люценкирхен, Марианн Хоппе (Катерина), Густав Кнут (Петруччо), Курт Майсел (Транио, слуга), Альберт Флорат (Грумио), Альфред Шиске (Бионделло), Ульрих Хаупт (Люценгио), Клеменс Хассе, Фридрих фон Ледебур		

К 24.6.1943 (53)	Вальтер Эрих Шефер «Путешествие в Париж»	Л 4.4.1943 (58) М	Хериберт Менцель «Ещё раз Наполеон»	К 27.3.1943 (39) М	Джулианна Кэй «Бродяги»	25.2.1943 (52)	Педро Кальдерон «Жизнь есть сон»	К 24.2.1943 (71) М	Рената Уль «Побег из любви»	Л 10.2.1943 (47)	Фридрих Михаэль «Голубая соломенная шляпка»
21.4.1943	Бернард Шоу «Святая Иоанна»	Л 4.4.1943 (58) М	Хериберт Менцель «Ещё раз Наполеон»	К 27.3.1943 (39) М	Джулианна Кэй «Бродяги»	25.2.1943 (52)	Педро Кальдерон «Жизнь есть сон»	К 24.2.1943 (71) М	Рената Уль «Побег из любви»	Л 10.2.1943 (47)	Фридрих Михаэль «Голубая соломенная шляпка»
Ульрих Эрфурт	Юрген Фелинг	Кlaus Йедзек	Кlaus Йедзек	Хельмут Койнер	Хельмут Койнер	Вольфганг Либенайнер	Вольфганг Либенайнер	Хельмут Койнер	Хельмут Койнер	Ульрих Эрфурт	Ульрих Эрфурт
Вилли Шмидт	Трауготт Мюллер	Пауль Панцер	Пауль Панцер	Карл Долл	Карл Долл	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт
Курт Майсел (Флориан Шгадгер)	Кэте Гольд (Иоанна), Виктор де Кова (Дофин), Хансйорг Лаубенталь (Дюнуа), Отто Вернике (Бошан), Леопольд фон Ледебур (Ля Тремуй), Вальтер Вернер (Ла Гир), Густав Кнут (Бодрикур), Фриц Никлиш (Пуланжи), Ульрих Хаупт (Жиль де Рэ), Эва Бодден (Герцогиня фон Тремуй), Пауль Бильдт (Архиепископ реймский), Альфред Шиске (Каплан), Эрих Цигель (Инквизитор), Мальте Йегер (Ладвеню)			Бернхард Минетти (Доктор Петер Камма), Эмба Йоханссон (Жена доктора Камма), Марианн Симсон (Эдит Херлинг), Хельмут Кёнтнер (Доктор Кристиан Лауфф), Эльза Вагнер (Мадмуазель Беле), Вильгельм Крюгер (Матте), Эва Бодден (Фроляйн Фухс), Отто Курт (Улмански), Хелена Вагенбрет (Тётя Ольга), Курт Лукас (Доцент Эйбол), Херберт Рихтер (Профессор Крамер), Урсула Майсснер (Хильде)	Бернхард Минетти (Сигизмунд), Вальтер Франк, Лола Мюгель	Густаф Грюндгенс, Марианн Хоппе	Густаф Грюндгенс, Марианн Хоппе				

К 9.11.1943 (13)	Бернард Шоу «Кандина»	6.11.1943 (32) М	Ион Лука Караджале «Погерянное письмо»	Л 11.1.1944 (47)	Л 21.10.1943 (64)	К 23.9.1943 (31)	7.9.1943 (37) М	21.8.1943 (31)
Ханс Шалла	Юрген Фелинг	Фридрих Михаэль «Огромный мир»	Ханс Швейкарт «Сплошная ложь»	Ульрих Эрфурт	Ульрих Эрфурт	Йоганн Нестрой «Он хочет попутить»	Карло Гольдони «Вентилиатор»	Франц Грильпарцер «Волны моря и любви»
Рохус Глизе	Трауготт Мюллер	Вольфганг Знаменачек	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Рохус Глизе	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Рохус Глизе
						Марк Лотгар		Марк Лотгар
	Пауль Вегенер (Захария Траханахе, президент), Иоана Мария Горвин (Зои Траханахе), Вальтер Франк (Типатеску), Пауль Бильдт (Данданахе), Вольф Трутц (Фарфури), Леопольд фон Ледебур (Бранковенеч), Арибер Вэшер (Каисавеску), Вальтер Таррах (Ионеску), Хорст Ломмер (Попеску), Альфред Шальке (Престанда)	Аксель фон Амбессер (Штефан Хорн)	Фолькер фон Колланде (Андреас), Мариуиза Клаудиус (Гарда, его жена), Кэте Хаак (Элизабет, его подруга), Мария Бард (Джоан), Шарлотта Фиттхауэр (Дама), Отто Граф, Леопольд фон Ледебур, Вальтер Ладенгаст (Теобальд), Хельмут Роллер (Пауль), Элизабет Энгс (Беттина), Хелена Вагенбрет	Курт Майсел (Вайнберл), Кэте Гольд	Бернхард Минетти (Священник), Хайдемари Хатейер (Геро), Паула Вессели			

24.6.1944 (15)	Фридрих Шиллер «Разбойники»	Херман Зудерман «Иоанново пламя»	Л 27.4.1944 (37)	26.2.1944 (29)
6.5.1944 (23)	Юрген Фелинг	Хельмут Койтнер	Курт Браун «С моими глазами»	Уильям Шекспир «Отелло»
24.6.1944 (15)	Густаф Грюндгенс	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Карлхайнц Штрукс
24.6.1944 (15)	Вилли Шмидт	Рохус Глизе	Вилли Шмидт	Рохус Глизе
24.6.1944 (15)	Густаф Грюндгенс (Франц Моор), Пауль Вегенер (Старый Моор)	Пауль Вегенер (Фогельройгер), Лина Лоссен (Его жена), Иоана Мария Горвин (Труде), Хансйорг Лаубенталь (Фон Хартвиг), Марианн Хоппе (Марика), Мария Коппенхёфер (Вескалнус), Клеменс Хассе (Хаффе), Вальтер Таррах (Плёц), Эльза Вагнер (Мамзелл)	Аксель фон Амбессер (Доктор Корнелиус Риль)	Пауль Хартман (Отелло), Хайдемари Хатайер (Дездемона)

Премьеры Дойчес Театра с 30 января 1933 года по 1 сентября 1944 года.

Принятые сокращения:

М – Мировая премьера

К – Каммершпиле

Дата	Автор, название	Режиссёр	Сценограф	Композитор	Актёры
1.3.1933	Хуго фон Хофмансталь «Большой театр мира»	Макс Рейнхардт	Оскар Штранд		Хелена Тимиг, Луиза Райнер, Владимир Соколофф, Хермине Кёрнер, Эдуард фон Винтерштейн, Ярмила Новогна, Хайнц Клингенберг

11.9.1934	Уильям Шекспир «Как вам это понравится»	5.4.1934	Рихард Биллингер «Тихие гости»	9.3.1934	Кристиан Фридрих Хеббель «Нибелунги»	23.1.1934	Ханс Кизер «Рембрандт в суде»	7.12.1933	Франтишек Лангер «Ангел среди нас»	5.5.1933	Фридрих Шиллер «Вильгельм Телль»	4.4.1933	М Курт Клюге «Вечный народ»
Хайнц Хильперт	Карлхайнц Штрукс	Карл Людвиг Ахац-Дуйсберг	Карл Людвиг Ахац-Дуйсберг	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Карл Людвиг Ахац-Дуйсберг	Рудольф Беер	Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге	Карл Хайнц Мартин	Эрнст Шюгге	
Вилли Шмидт		Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Трауготт Мюллер	Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге				
Рудольф Вагнер-Регени													
Альбин Шкода (Орландо), Ангела Заллокер (Розалинда), Эрика Дамхофф (Селия), Гизела фон Колланде (Кэтхен), Карл Хайнц Каррель, Теодор Лоос (Жак), Хуго Шрёдер (Сильвий), Генрих Марлов (Адам), Пауль Клингер (Оливер), Пауль Дальке (Уильям), Эрнст Каршов (Герцог), Эдуард фон Вингершейн (Фредерик), Курт фон Руффин (Амьен), Йозеф Цайльбек (Ле Бо), Карл Йонссон (Деннис), Бруно Хюбнер (Корин), Оскар Хёкер (Шарль), Макс Гюльсторфф (Шут), Женья Николаева (Феба)						Агнес Штрауб (Хендрике Стоффель), Теодор Лоос (Рембрандт)			Генрих Георге (Гесслер), Теодо р Лоос, Агтила Хёрбигер (Вильгельм Телль), Эдуард фон Вингерштейн, Клаус Клаусен, Макс Гюльсторфф, Франциска Кинц, Хорст Теецман	Агтила Хёрбигер (Фельдфебель), Эдуард фон Вингерштейн, Сибилла Шмиц, Ханс Реман, Макс Гюльсторфф, Теодор Лоос			

20.12.1934 К	Мертон Ходж «Дождь и ветер»	11.12.1934	20.11.1934	18.11.1934 М К	5.10.1934	30.9.1934 К
Хайнц Хильперт	Мирко Йелузич «Кромвель»	Феликс Дюнен «Ута фон Наумбург»	Роланд Цирш «Фирмиан и Кристиана»	Хайнц Хильперт	Бернард Шоу «Святая Иоанна»	Фридрих Бетге «Реймс»
Хайнц Хильперт	Юрген фон Альтен	Хайнц Хильперт	Вольфганг Либенайнер	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Пауль Дальке
Вилли Шмидт	Штефан Вельке	Вилли Шмидт	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Вилли Шмидт
Люси Хофлих, Ханс Браузеветтер (Студент Гильберт Раймонд), Эрика Данхофф (Джил), Пауль Дальке (Студент Джон Вильямс), Альбин Шкода (Студент Чарльз Криттон), Отто Брефин (Доктор), Марилуиза Клаудиус (Анна), Хуго Шрёдер (Роджер), Манфред Той (Студент Питер Морган)		Эрнст Каршов (Священник), Кристиан Кайслер (Эккхарт II), Пауль Клингер (Дитмар), Кэте Дорш (Ута), Теодор Лоос (Мастер Штайнмасс), Йозеф Цайльбек (Гофмейстер)	Пауль Дальке (Мура-мура/ Вентофер)	Ханнс Штайнкомпф	Пауль Дальке (Каплан), Паула Вессели (Иоанна), Атилла Хёбригер (Донуа), Эдуард фон Винтерштейн (Маршал), Эрнст Каршов (Граф Уорик), Ханс Кеттлер (Капитан Ла Гир), Курт фон Руффин (Жиль де Ре), Генрих Марлов (Архиепископ Реймский), Ханс Браузеветтер (Карл VII), Пауль Клиninger (Бертран де Пуланжи/английский солдат), Рауль Ланде (Роберт де Бодрикур), Курт Вайсе, Эрих Музиль, Артур Малковский (Джон д'Эстиве), Франц Пфаудлер, Теодор Лоос (Пьер Кюшон), Карл Йонссон (ассессор), Йозеф Цайльбек, Альбин Шкода (Брат Мартин Ладвеню), Вольфганг фон Швинд, Густав Димлинг (Старый священник), Франц Зондлингер (Господин из 1920 года)	Гизела фон Колланде (Мария), Ханс Хеннингер (Сержант Франц), Йозеф Дамен (Василий Портяков), Эрих Кюне (Пауль Галезлка), Грете Бём (Женщина/Ма дам), Алоис Херман (Фельдфебель /Почтальон)

17.9.1935	Эберхарт Вольфганг Мёллер «Панамский скандал»	13.9.1935	Яльмар Фредерик Бергман «Маркурелл»	10.9.1935	Франц Вальтер Илгес «Фонарь»	7.5.1935	Иоганн Нестрой «Лупмацивагабундус»	13.4.1935 М	Вальгер Гилбрихт «Михаэль Колхаас»
Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Эрнст Каршов	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф
Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Вилли Шмидт	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте
Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф	Ханнс Штайнкопф
Альбин Шкода (Чарльз), Теодор Лоос (Фердинанд Лессепс), Генрих Марлов (Томпон), Ханс Браузеветтер (Котгу, секретарь), Франц Пфаудлер (Мариус Фонтане, секретарь), Зигфрид Бройер (Министр Байшо) Пауль Дальке (Барон Рейнах), Мариа Шанда(Фрау Лессепс), Эрих Торман (Полицайпрефект), Курт фон Руффин (Конферансье), Курт Вайсе (Полицейский), Карл Йонссон (Акционер Сэмсон), Бруно Хюбнер (Банковский служащий), Шарлотта Шульдц (Вдова), Карл Шёпп (Лакей), Херман Хелльвегер (Банковский служащий)	Адолф Шпалингер (Сын Маркурелла Иоганн), Отто Вернике (Хайнрих Маркурелл), Герда Мюллер (Жена Маркурелла), Пауль Отто (Карл Магнус де Лорхе), Карин Эванс (Графиня де Лорхе), Генрих Марлов (Директор гимназии), Бруно Хюбнер (Парикмахер Штром), Пауль Дальке (Барфус), Франц Пфаудлер (Ректор), Херман Ведекинд (Людвиг де Лорхе), Йозеф Цильбек (Педелл), Херман Хелльвегер (Фон Рекенхильд), Аргур Малковский (Генерал), Ильзе Менгель (Первая дама), Жанетте Бетге (Вторая дама), Эрих Торман (Профессор)	Пауль Дальке (Людвик XVI)	Хайнц Рюман (Цвирн), Альбин Шкода, Гюнтер Лангбек, Отто Вернике, Хайнрих Марлов, Карин Эванс, Мариулиза Клаудиус, Йозеф Цайльбек, Пауль Клингер, Карл Шёпп, Ханс Кеттлер, Элизабет Леннарц, Эдуард Борнтрэгер, Гюнтер Лангбек, Херман Хелльвегер, Гизела фон Колланде	Эдуард фон Винтерштейн (Мартин Лютер), Гизела фон Колланде (Лисбет), Отто Вернике (Михаэль Колхаас), Пауль Дальке (Курфюрст Бранденбургский), Ханс Юнгбауэр (Курфюрст Саксонский), Эрнст Каршов (Иоханнес фон Шёнберг), Пауль Клингер (Граф фон Шлиссен), Пауль Отто (Петер), Карл Йонссон (Торговец), Фолькер фон Колланде (Рыцарь), Карл Шёпп, Хайнрих Калнберг (Берлинец), Вальтер Шрамм-Дункер (Берлинец), Роберт Форш (Певец на банкете), Курт фон Руффин (Рыцарь), Ханнс Хеннигез (Рыцарь), Гюнтер Лангбек (Рыцарь Ханс), Рихард Хеннеберг (Рыцарь), Вилли Крюгер (Рыцарь), Йозеф Камрер (Палач)					

22.12.1935	Уильям Шекспир «Зимняя сказка»	6.12.1935 К	13.11.1935 М	30.10.1935	8.10.1935 К	6.10.1935 К М
Хайнц Хильперт	Иоганн Вольфганг фон Гёте «Ифигения в Тавриде»	Хайнц Хильперт	Рихард Биллингс «Ведьма из Пассау»	Уильям Шекспир «Мера за меру»	Отто Ромбах «Человек у поворота»	Клаус Херман «Аугустус Поттер»
Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Эрих Энгель	Пауль Отто	Вернер Якоб
Герберт Плобергер	Вилли Шмидт	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Вилли Шмидт	Эрнст Шюгте
Альбин Шкода, Ангела Заллокер, Бруно Хюбнер, Пауль Дальке, Анни Мевес, Херман Ведекинд, Пауль Медеров, Мелания Хорешовски, Зигфрид Бройер, Вилфред Зейфет, Эрих Понго, Теодор Лоос, Лиль Дагвер, Ильзе Менгель, Пауль Дальке, Бруно Хюбнер, Франц	Кэте Дорш, Теодор Лоос, Альбин Шкода, Пауль Клиггер, Хайнрих Марлов	Кэте Дорш (Валентина), Зигфрид Бройер (Граф Клиггерберг), Херман Эрхардт (Йорг Затвоген), Отто Вернике (Валентин Ингольд), Франц Пфаундлер (Отец Серафим), Вольфганг фон Швиндт (Аббат), Отто Кустерман (Настоятель монастыря), Бруно Хюбнер (Крестьянин Анберер), Габриэле Хоффман (Жена Анберера), Франц Нелькель (Солдат), Херберт Брунар (Солдат), Тони Тетцлафф (Мартина), Труди Брайтшоф (Минна), Ханс Хеннингер (Рыцарь), Ханс Адольфи (Пастор), Курт Вайсе (Крестьянин), Фердинанд Трагнер (Крестьянин), Йозеф Цильбек (Августин), Альберт Хёрман (Иностранец), Ильзе Менгель (Иоанна), Артур Малковский (Капитан), Хайнц Залфнер (Антоний), Мария Шанда(Женщина из Пассау), Йозеф Райтхофер (Зажиточный крестьянин), Лина Войвод (Старуха), Оскар Хёкер (Толстый крестьянин), Георг Финк (Солдат), Марианн Брагт (Эмеренция), Вильгельм Магулат (Музыкант), Хельмут фон Сокол (Флейтист)	Ханс Браузеветтер (Помпей), Фридрих Домин (Анжело), Карин Эванс (Изабелла), Рева Холси (Марианна), Бруно Хюбнер (Локоть), Карл Йонссон (брат Фома), Пауль Клиггер (Клаудио), Теодор Лоос (Герцог), Генрих Марлов, Франц Пфаундлер (Эскал), Отто Вернике, Эрика Данхофф (Джульетта), Софи Отто (сестра Франциска), Хайнрих Марлов (Тюремщик), Херберт Приган (Бернардин)	Теодор Лоос, Герда Маурус, Эрнст Каршов, Пауль Дальке (Верч), Бруно Хюбнер, Артур Малковский, Франц Пфаундлер, Отто Вернике, Эрика Данхофф		

25.4.1936	Йоганн Нестрой «Растерзанный»	Теодор Хэрген «Великий христиани	Николай Гоголь «Женитьба»	Фридрих Шиллер «Коварство и любовь»	Бернард Шоу «Кандида»	24.1.1936	12.1.1936 К М
Хайнц Хильперт	Эрнст Каршов	Бруно Хюбнер	Хайнц Хильперт	Пауль Отто	Хайнц Хильперт	Эрнст Каршов	Эрнст Каршов
Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт
Герда Маурус, Зигфрид Бройер, Курт фон Руффин,Эрих Музиль, Франц Пфаудлер, Инге Лист, Бруно Хюбнер, Альбин Шкода, Адольф Шпалингер, Эрих Торман, Вольфганг фон Швинд, Йозеф Цайльбек, Фердинанд Тратнер	Армин Швейцер, Ханс Браузевет тер, Раймунд Бухер, Пауль Дальке (Фон Оверфест)	Франц Пфаудлер (Городничий) , Ангела Заллокер, Пауль Дальке (Кочкарёв), Ханс Браузеветтер, Армин Швайцер, Вилфред Зейфет, Франц Пфаудлер, Мелания Хорешовски, Жанетте Бетге, Ильзе Менгель	Эрнст Каршов, Бруно Хюбнер, Ангела Заллокер, Пауль Клингер, Хильде Вагнер Эрих Понто, Теодор Лоос, Шарлотта Шульц, Адольф Шпалингер, Фриц Приган, Карл Йонссон, Гюнгер Лангебек, Херман Хельвегер, Курт Вайсе, Ханс Браузеветтер	Кэте Дорш, Карин Эванс	Пауль Дальке (Капулетти), Зигфрид Бройер (Парис), Вилфред Зейфаг (Слуга), Мелания Хорешовски (Няня), Йозеф Цильбек (Слуга), Херман Велекинд (Бенволио), Эрих Торман (Монтекки), Анни Мевес (Капулетти), Альбин Шкода (Ромео), Ангела Заллокер (Джульетта), Адольф Шпалингер (Паж), Фриц Приганн (Слуга), Карл Йонссон (Брат Иоханнес), Бруно Хюбнер (Аптекарь), Гюнгер Лангебек, Эрих Понто (Лоренцо), Кристиан Кайслер (Меркуцио), Пауль Клиninger (Тибальт)	Пауль Дальке (Генерал)	

13.11.1936 (19)	Вальгер Гилбрихт «Мария Шарлотта Корде»	Эрнст Каршов	30.10.1936	Ханс Реберг «Фридрих Первый»	Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц «Любовь всё побеждает»	3.10.1936	Херман Бурте «Кагге»	30.9.1936	Герхарт Гауптман «Гамлет в Виттенберге»	26.4.1936 К М
Эрнст Каршов	Хайнц Хильперт	Эрнст Каршов	3.10.1936	Херман Бурте «Кагге»	Пауль Отто	30.9.1936	Герхарт Гауптман «Гамлет в Виттенберге»	Эрнст Вурм «Между Женевой и Парижем»	Вернер Якоб	
Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Эрнст Шютте	3.10.1936	Вилли Шмидт	Эрнст Шютте	30.9.1936	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте		
Фриц Приган (Марат), Ангела Залловер (Корде), Пауль Дальке (Монтане)	Отто Вернике, Ханс Браузеветтер, Альбин Шкода, Пауль Отто, Элизабет Фликеншильдт, Генрих Марлов, Гизела фон Колланде, Теодор Лоос, Аксель фон Амбессер (Раби), Пауль Дальке, Эрика Циха, Адольф Шпалингер, Фриц Пригганн, Вилфред Зейфат, Вилли Норман, Курт Вайсе, Отто Вёгерер, Бруно Хюбнер, Гюнтер Лангебек, Эрих Торман	Пауль Дальке (Олоферн)	Отто Вернике (Король), Пауль Верховен, Курт Фишер- Фелинг, Генрих Марлов, Эрика Дамхофф, Пауль Дальке (Сельский священник)	Эрика Дамхофф, Альбин Шкода (Гамлет), Ханс Браузеветтер, Отто Вернике, Пауль Верховен, Эрих Музиль, Аксель фон Амбессер (Вильгельм), Лиззи Вальдмюллер (Цыганка), Гертруд Айзольд, Элизабет Фликеншильдт, Пауль Отто Вёгерер, Пауль Дальке (Гильденстерн), Пфлаудлер, Теодор Лоос, Фолькер Зётбир, Адольф Шпалингер, Фриц Пригганн, Йозеф Цильбек, Бруно Хюбнер, Гюнтер Лангебек, Эрих Торман, Хайнц Гордон, Херман Ведекинд, Ильзе Менгель						

31.1.1937 К М	25.1.1937	23.12.1936	11.12.1936	29.11.1936
Пауль Гурк «Магистр Тиниус»	Фридрих Шиллер «Орлеанская дева»	Бернард Шоу «Андрокл и лев»	Карл Гауптман «Жуткие метлы»	Кристиан Дитрих Граббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьёзнее»
Хайрих Кох	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Бруно Хюбнер	Пауль Верховен
	Эрнст Шюгге	Вилли Шмидт	Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге
	Луиза Ульрих (Жанна), Ханс Кеттлер, Отто Вернике, Ханс Браузеветтер, Элизабет Фликеншильдт, Эрика Дамхофф, Зигфрид Бройер, Эрих Музиль, Пауль Дальке (Рауль, рыцарь из Лотарингии), Хайнрих Марлов, Ханс Хальден, Курт Вайсе, Альбин Шкода, Адольф Шпалингер, София Отто, Йозеф Цильбек, Фердинанд Тратнер, Руди Шире, Генри Фаль, Фолькер Зёгбир, Эрнст Каршов, Херман Ведекинд, Бруно Хюбнер, Гюнтер Лангебек, Эрих Торман	Хайнц Рюман (Андрокл), Йенс Кит (Лев), Пауль Дальке (Император), Аксель фон Амбессер (Капитан), Отто Вернике (Феррий), Вольф Донберг(Лентгий), Адольф Шпалингер (Метеллий), Георг Паулсен (Христианин), Йозеф Цильбек (Охранник), Ангела Заллокер (Лавиния), Фолькер Зёгбир (Глашагай), Зигфрид Бройер (Секутор), Франц Пфлаудлер (Шпинго), Эрих Музиль (Распорядитель игр), Гизела фон Колланде (Мегера), Фердинанд Тратнер (Христианин)	Карста Лёк, Эрих Понго, Альбин Шкода, Пауль Дальке (Хунниус)	Элизабет Фликеншильдт, Отто Вернике, Бруно Хюбнер

5.5.1937	Херман Розман «Свадьба лучше»	27.4.1937 К	21.4.1937	26.3.1937	27.2.1937 (39)
Пауль Отто	Доди Смит «Первый весенний день»	Фердинанд Раймунд «Альпийский король и мизантроп»	Уильям Шекспир «Кориолан»	Эрих Энгель	Фридрих Шиллер «Дон Карлос»
Вилли Шмидт	Хайнц Хильперт	Пауль Верховен	Эрих Энгель	Каспар Неер	Хайнц Хильперт
Пауль Дальке (Кнаучке), Вилфрид Зайферт, Элизабет Фликеншильд, Ханс Браузеветтер, Эрика Данхофф, Филли Крюгер	Эрнет Шюгте	Вилли Шмидт	Рудольф Вагнер-Регени	Эвальд Балзер (Кай Марций Кориолан), Отто Вегенер (Тит Ларций), Мэри Дитрих (Волумния), Эрих Понго (Менений Агриппа), Бруно Хюбнер (Сициний Велут), Пауль Дальке (Тулл Авфидий), Пауль Верховен (Юний Брут), Эрнет Каршов (Коминий), Гюнтер Лангбек (Второй гражданин Рима), Александр Энгель (Молодой Марций), Йозеф Цильбек (Первый гражданин Рима), Йозеф Дамен (Третий гражданин Рима), Оскар Хёкер (Четвёртый гражданин Рима), Густав Димлинг (Пятый гражданин Рима), Георг Паулсен (Шестой гражданин Рима), Хенри Даль (Римский солдат), Ральф Турран (Гонец), Эрих Томан (Чиновник совета), Руди Шире (Гонец), Фердинанд Терпе (Эдил), Херман Ведекинд (Дарро), Ханс Браузеветтер (Адриан), Вилфрид Зайферт (Люций), Карл Йонссон (Второй народный сенатор), Зигфрид Бройер (Первый народный сенатор), Ханс Кеттлер (Капитан), Фолькер Зётбир (Народный солдат), Вилли Норман (Стражник), Фердинанд Тратнер (Стражник), Герта Заал (Виргилия), Софи Отто (Служанка Виргилии), Эрика Циха (Валерия)	Альбин Шкода (Дон Карлос), Теодор Лоос (Король Филипп II), Эрика Дамхофф (Элизабет Валуа), Адольф Шпалингер (Александр Фарнезе), Катарина Браунен (Герцогиня Оливарец), Ильзе Менгель (Маркиза Мондекар), Герда Маурус (Принцесса Эболи), Эрих Музиль (Маркиз Поза), Ханс Рихтер (Герцог Альба), Отто Вегенер (Граф фон Лерма), Курт Вайсе (Герцог фон Фериа), Хайнрих Марлов (Герцог фон Медина Сидония), Зигфрид Бройер (Дон Раймонд Таксис), Йозеф Цильбек, Бруно Хюбнер (Великий Инквизитор), Ахим Шмидт (Паж королевы), Гюнтер Лангбек (Офицер), Эрих Торман (Дон Людовико Меркадо), Франц Пфлаудлер (Доминго), Кляйн Шамони (Инфанта Клара Евгения)

6.11.1937	Франц Грильпарцер «Геро и Леандер»	Уильям Шекспир «Много шума из ничего»	14.10.1937 К М	Франц Вёртц «Масло в огонь»	1.10.1937	Пьер Огюстен Бомарше «Фигаро в Севилье»	Херман Бурте «Герцог и палач»	19.9.1937	15.9.1937 К	31.5.1937 К
Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Пауль Отто	Бруно Хюбнер	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Эрхард Зидель
Каспар Неер	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Эрнст Шютте
Альбин Шкода (Леандер), Эрика Дамхофф (Зантке), Паула Вессели (Геро), Пауль Отто (Священник), Курт Вайсе, Курт Фишер- Фелинг	Альбин Шкода, Эрнст Каршов, Эрика Дамхофф, Ангела Заллокер, Ханс Браузеветтер, Пауль Дальке, Ильзе Менгель, Хильде Фольк, Франц Пфаудлер, Ильзе Менгель, Карл Йонссон, Адольф Шпалингер, Йозеф Цильбек, Франц Шнайдер, Бруно Хюбнер, Эрих Торман, Фолькер Зётбир, Эвальд Бальзер	Альбин Шкода, Эрнст Каршов, Эрика Дамхофф, Ангела Заллокер, Ханс Браузеветтер, Пауль Дальке, Ильзе Менгель, Хильде Фольк, Франц Пфаудлер, Ильзе Менгель, Карл Йонссон, Адольф Шпалингер, Йозеф Цильбек, Франц Шнайдер, Бруно Хюбнер, Эрих Торман, Фолькер Зётбир, Эвальд Бальзер	Аксель фон Амбессер (Персеваль), Карл Людвиг Диль, Армин Швейцер, Вилфрид Зайферт, Пауль Отто, Теодор Лоос	Фита Бенкхофф, Макс Гюльсторфф, Отто Вернике, Ханс Браузеветтер, Пауль Дальке (Базилио)	Эвальд Бальзер, Адольф Шпалингер, Фолькер Зётбир, Курт Вайсе, Роберт Таубер, Хайнрих Хаусер, Гюнтер Лангебек, Эрих Торман, Ахим Шмидт, Франц Пфаудлер, Франц Шнайдер, Отто Вёгерер, Зигфрид Бройер, Анна Дамман	Эвальд Бальзер, Адольф Шпалингер, Фолькер Зётбир, Курт Вайсе, Роберт Таубер, Хайнрих Хаусер, Гюнтер Лангебек, Эрих Торман, Ахим Шмидт, Франц Пфаудлер, Франц Шнайдер, Отто Вёгерер, Зигфрид Бройер, Анна Дамман	Эвальд Бальзер, Адольф Шпалингер, Фолькер Зётбир, Курт Вайсе, Роберт Таубер, Хайнрих Хаусер, Гюнтер Лангебек, Эрих Торман, Ахим Шмидт, Франц Пфаудлер, Франц Шнайдер, Отто Вёгерер, Зигфрид Бройер, Анна Дамман	Шарлотта Шульц, Армин Швайлер, Лиззи Вальдмюллер, Густав Фройлих, Эрика Дамхофф, Франц Пфаудлер, Урсула Грабли, Оскар Димрот	Шарлотта Шульц, Армин Швайлер, Лиззи Вальдмюллер, Густав Фройлих, Эрика Дамхофф, Франц Пфаудлер, Урсула Грабли, Оскар Димрот	Элизабет Фликеншиль дт, Гизела фон Колланде, Эрика Дамхофф, Карин Эванс, Херман Ведекинд, Эрих Торман, Пауль Верховен

25.2.1938	Уильям Шекспир «Буря»	28.1.1938	19.1.1938	23.12.1937	30.11.1937 К	27.11.1937 К	
Эрих Энгель	Бернард Шоу «Кайзер из Америки»	Хайнц Хильперт	Пауль Эрнст «Кассандра»	Викторьен Сарду и Эмиль де Найак «Ну хорошо! Разводим вас!»	Фридрих Шиллер «Турандот»	Герхарт Гауптман «Эльга», «Вознесение Ганнеле»	Адельберт Александр Цинн «Побег из богатства»
Каспар Неер	Хайнц Хильперт	Пауль Верховен	Пауль Эрнст Шюгте и Анна	Хайнц Хильперт	Бруно Хюбнер	Хайнц Хильперт/Пауль Верховен	Эрнст Каршов
Теодор Лоос (Просперо), Отто Вернике (Калибан), Клара Савио, Альбин Шкода (Ариэль), Адольф Шпалингер, Эрхард Зидель (Стефано), Вилфред Зейфет (Тринкуло), Пауль Дальке (Себастьян)	Каспар Неер	Роберт Таубе, Ангела Заллокер, Альбин Шкода, Курт Фишер-Фелинг	Луиза Ульрих, Карл Людвиг Диль, Армин Швайцер, Фрида Рихард Хойссер, Ханс Браузеветтер, Карл Йонссон, Йозеф Цильбек, Оскар Димрот, Хильде Фольк, Эрика Циха	Эрнст Шюгте	Рудольф Вагнер-Регени	Эрнст Шюгте, Вилли Шмидт	Эрнст Шюгте
Пауль Дальке, Фига Бенкхофф, Теодор Лоос, Курт Вайсе, Отто Вернике, Адольф Шпалингер, Хайнрих Марлов, Эрнст Каршов, Зигфрид Бройер, Франц Пфлаудлер, Элизабет Фликеншильдт, Вилфред Зейфат, Фолькер Зётбир, Эрика Данхофф	Пауль Дальке, Фига Бенкхофф, Теодор Лоос, Курт Вайсе, Отто Вернике, Адольф Шпалингер, Хайнрих Марлов, Эрнст Каршов, Зигфрид Бройер, Франц Пфлаудлер, Элизабет Фликеншильдт, Вилфред Зейфат, Фолькер Зётбир, Эрика Данхофф	Альбин Шкода (Принц Калаф), Отто Вёгерер, Аксель фон Амбессер, Гизела фон Колланде, Франц Пфаудлер, Отто Вернике, Курт Вайсе, Анна Дамман, Вилфред Зейфет, Пауль Дальке (Барак)	Рихард Хойссер, Франц Шнайдер, Зигфрид Бройер, Пауль Дальке (Монах), Фердинанд Трагнер, Руди Шире «Вознесение Ганнеле» Генри Фаль, Ангела Заллокер, Франц Шнайдер, Курт Фишер-Фелинг, Курт Вайсе, София Отто, Фолькер Зётбир, Бергл Халованич, Гизела фон Колланде, Гертруд Айзольд, Пауль Отто, Отто Вернике, Фердинанд Трагнер (чиновник)	Эрнст Шюгте, Вилли Шмидт	Рудольф Вагнер-Регени	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте

6.9.1938	Бернард Шоу «Человек и сверхчеловек»	Эрих Энгель	Эрих Энгель	16.5.1938	Макс Халбе «Троицын день»	Франц Шнайдер	Вальтер Гилбрихт «Легития»	Гастон де Кайаве, Робер де Флер, Этьен Рей «Чудесное приключение»	Жан-Батист Мольер «Скупой», «Школа жён»	2.4.1938	Эрнст Каршов	18.3.1938	Зигмунд Графф «Одинокий поступок»	4.3.1938 К	Дитрих Лодер «Гороскоп его Светлости»
Эрих Энгель	Франц Шнайдер	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Каршов	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Пауль Отто	Пауль Отто	Пауль Отто
Каспар Неер	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Рудольф Шульц	Рудольф Шульц	Вилли Шмидт	Вилли Шмидт
Фердинанд Мариан, Эва Лисса, Вольф фон Бенекендорф, Фрида Рихард, Пауль Дальке (Мендоза/Чёр т), Шарлотта Шульц, Адольф Шпаллинг, Анна Дамман, Аксель фон Амбессер, Бруно Хюбнер, Вилфрид Зайферт, Фолькер Зётбир, Адольф Шпаллинг	Теодор Лоос, Хильдега рд Грете, Отто Вёгерер, Генрих Марлов	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	Карин Эванс, Рихард Хойсслер, Пауль Верховен, Хедвиг Бляйтрой (Летиция), Эрика Данхофф, Карин Эванс, Хильде Фольк, Анна Дамман, Эрика Циха, Херман Хельвегер, София Отто, Густав Лангбек, Эрих Торман, Отто Вёгерер, Фолькер Зётбир	

25.11.1938	Готтхольд Эфраим Лессинг «Минна фон Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Антон Чехов «Вишнёвый сад»	Эрнст Вайхерт «Потерянный сын»	Франц Карл Франчи «Высочайшей ценой»	Яльмар Бергман «Багдадские ткачи»	Сомерсет Моэм «Мой друг Джэк»	Джулианне Кэй «Грушевое дерево»	9.9.1938
	Эрнст Шюгте	Хайнц Хильперт	Каспар Неер	Пауль Отто	Франц Шнайдер	Гюнгер Хэнель	Хайнц Хильперт	Франц Пфлаудлер	
	Эрнст Шюгте	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Георг Вайс	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте		
	Пауль Дальке (Юст), Вилфред Зейфаг, Теодор Лоос, Отто Вернике, Ангела Заллокер, Пауль Отто, Герхард Фрикхёффер, Курт Фишер- Фелинг, Карста Лёх	Гизела фон Колланде, Эва Лисса, Анна Дамман, Ханс Тимиг, Бруно Хюбнер, Теодор Лоос, Ханс Браузеветтер , Генрих Троксбёмкер , Мелания Хорешовски, Курт Вайсе, Бруно Хюбнер, Вилфред Зейфаг, Вилли Штеттнер, Карл Йонссон	Пауль Дальке (Андреас)			Пауль Дальке (Юзуф)	Розмари Герстенберг (Рози), Эдит Вин (Пегги), Агнес фон Эстерхази (Леди Манли), Зигфрид Бройер, Кагарина Браунен (Миссис Басфорт), Карл Людвиг Диль (Джэк), Армин Швейцер (Мистер Яннингс), (Миссис ннингс), Оскар Димрот (Роланд), Херман Ведекинд (Винсент), Эдит Вайсе, Элизабет Фликеншильд		

23.3.1939	Иоганн Вольфганг фон Гёте «Фауст. Часть I» Хайнц Хильперт	17.3.1939 К	Александр Лернет-Холения «Стеклянные двери» Ханс Тимиг	20.2.1939	Феликс Дюнен «Солнце Ирландии» Пауль Верховен	14.2.1939	Герхард Гауптман «Дорогая Ангерман» Хайнц Хильперт	22.1.1939 К	Оноре де Бальзак «У нас всех есть долги» Ханс Тимиг	17.1.1939	Эрнст Пенцольдт «Так это был господин Браммел» Бруно Хюбнер	22.12.1938	Фердинанд Раймунд «Крестьянин-миллионер» Хайнц Хильперт
Эрнст Шюгте			Георг Вайс	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте			Каспар Неер	Эрнст Шюгте				
Эвальд Бальзер, Франц Пфаудлер, Марианн Платцхофф Адольф Шпалингер, Ангела Заллокер (Грегхен), Бруно Хюбнер, Фрида Рихард, Барбара Хофф, Альбин Шкода, Мелания Хорешовски, Жанетте Бетге, Курт Фишер-Фелинг, Йозеф Цильбек, Херман Эрхардт, Курт фон Руффин, Отто Вёгерер, Херман Ведекинд, Хериберт Эйхингер, Курт Вайсе, Элизабет Фликеншильд, Хильде Краль			Эва Лисса, Альбин Шкода, Теодор Лоос, Хильдегард Грете	Паула Вессели (Дорогея), Курт Фишер-Фелинг, Теодор Лоос, Отто Вернике, Рихард Хойсслер, Курт Вайсе, Хильдегард Грете, Харальд Фёр-Вальдэк, Мелания Хорешовски, Жанетте Бетге, Герхард Фриксёффер	Пауль Дальке (Георг), Эрика Дамхофф, Фердинанд Мариан, Генрих Марлов, Отто Вернике, Эдита Вайсе, Инге Ландгут, Вольф фон Бенекендорф, Герхард Фриксёффер	Пауль Дальке (Георг), Эрика Дамхофф, Фердинанд Мариан, Генрих Марлов, Отто Вернике, Эдита Вайсе, Инге Ландгут, Вольф фон Бенекендорф, Герхард Фриксёффер	Карл Йонссон, Вилфред Зейфат, Ангела Заллокер, Ханс Тимиг, Херман Хелльвегер, Альбин Шкода, Пфлаудлер, Херман Эрхардт, Рудольф Гойблер, Ханс Мозер (Фортунагос Вюрцель), Хильде Крааль (Юность), Эрих Никовиц, Эдуард Бенони, Фердинанд Тратнер, Герда Маурус, Хелли Серви, Ганс Мозер (Фортунагос Вурцель), Герда Маурус (Лакримоза), Франц Пфаудлер (Лоренц).						

9.4.1940 К	Иоганн Вашари «Я женился на ангеле»	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Эрнст Шютте	Эрнст Шютте	Аксель фон Амбессер, Ханс Браузеветтер, Эрнст Каршов, Херман Эрхардт, Кагарина Браурен, Эрика Циха, Карл Хелмер, Урсула Зайтц, Роберт Форш, Ханна Ральф, Реджинальд Паш, Агнес фон Эстерхази, Эдуард Бенони	Пауль Дальке (Файт)	Пауль Дальке (Кент), Альбин Шкода, Эвальд Бальзер, Отто Вернике, Гизела фон Колланде, Бруно Хюбнер, Дорис Крюгер, Отто Вёгерер, Фердинанд Фельско, Анна Дамман, Херман Хелльвегер, Карл Йонссон, Курт фон Руффин, Густав Лангебек, Армин Швейцер, Карл Джон, Курт Фишер-Фелинг	9.3.1940	Уильям Шекспир «Король Лир»	Хайнц Хильперт	Каспар Неер	9.3.1940	Эрна Вайзенборн «Очищенный Файт»	Гюнтер Хэнель	Эрнст Шютте	4.4.1940	Эрна Вайзенборн «Очищенный Файт»	Гюнтер Хэнель	Эрнст Шютте	4.4.1940	Уильям Шекспир «Король Лир»	Хайнц Хильперт	Каспар Неер	9.3.1940	Йохен Хут «Экспедиционная поездка»	Пауль Отто	Фердинанд Тратнер (Фотограф)	5.3.1940 К	Йохен Хут «Экспедиционная поездка»	Пауль Отто	Фердинанд Тратнер (Фотограф)	5.3.1940	Вальтер Гилбрихт «Наследник самому себе»	Эрнст Каршов	Эрнст Шютте	10.2.1940	Вальтер Гилбрихт «Наследник самому себе»	Эрнст Каршов	Эрнст Шютте	10.2.1940	Кальдерон де ла Барка «Дама-невидимка»	Эрих Энгель	Каспар Неер	13.1.1940	Кальдерон де ла Барка «Дама-невидимка»	Эрих Энгель	Каспар Неер	13.1.1940	Бернард Шоу «Пигмалион»	Хайнц Хильперт	Каспар Неер	30.11.1939	Бернард Шоу «Пигмалион»	Хайнц Хильперт	Каспар Неер	30.11.1939
---------------	--	----------------	----------------	-------------	-------------	---	---------------------	--	----------	--------------------------------	----------------	-------------	----------	-------------------------------------	---------------	-------------	----------	-------------------------------------	---------------	-------------	----------	--------------------------------	----------------	-------------	----------	---------------------------------------	------------	------------------------------	---------------	---------------------------------------	------------	------------------------------	----------	---	--------------	-------------	-----------	---	--------------	-------------	-----------	---	-------------	-------------	-----------	---	-------------	-------------	-----------	----------------------------	----------------	-------------	------------	----------------------------	----------------	-------------	------------

6.9.1941	Эмил Штраус «Свадьба»	Хайнц Хильперт	Хайнц Шекспир «Укрошение строптивой»	5.4.1941	23.3.1941 К	11.3.1941	19.2.1941 К
		Ханс Йост «Одинокий»	Уильям Шекспир «Укрошение строптивой»	Пауль Верховен «Жизнь одного мужчины»	Роберт Нойнер «Вечный ребёнок»	Эрнст Элиас Ниберггалл «Дагтерлих»	Клаус Херрман «На небесах и на земле»
		Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Пауль Верховен	Эрнст Каршов	Вильфред Зайфертх	Эрнст Каршов
		Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге	Вольфганг Ульрици	Эрнст Шюгге	Эрнст Шюгге
Теодор Лоос, Роберт Таубе, Карл Джон, Эльфриде Кузмани, Эрна Эрна Зеллмер	Теодор Лоос, Фрида Рихард, Альбин Шкода, Эльфриде Кузмани, Эрна Зеллмер, Фридрих Маурэр, София Отто, Херман Ведекинд, Эдуард Бенони, Херман Хелльвегер, Армин Швейцер, Рут Трумп, Фердинанд Тратнер, Йозеф Цильбек, Оскар Димрот, Генрих Троксбёмкер, Карл Йонссон	Теодор Лоос, Альбин Шкода, Эльфриде Кузмани, Эрна Зеллмер, Фридрих Маурэр, София Отто, Херман Ведекинд, Эдуард Бенони, Херман Хелльвегер, Армин Швейцер, Рут Трумп, Фердинанд Тратнер, Йозеф Цильбек, Оскар Димрот, Генрих Троксбёмкер, Карл Йонссон	Гизела фон Колланде, Альбин Шкода, Адольф Шпаллинггер, Эвальд Бальзер, Теодор Лоос, Оскар Димрот, Элеонор фон Хуугстрааген, Эльфриде Кузмани, Хериберт Эйхингер, Генрих Троксбёмкер, Карл Йонссон, Карл Шёпп, Херман Хелльвегер			Теодор Лоос	

5.2.1942 К	Курт Браун «Большая кривая»	10.1.1942	Фридрих Гельдерлин «Эмпедокл»	12.12.1941	Бернард Шоу «Поживем — увидим»	10.11.1941 М	Бернт фон Хайзелер «Цезарь»	20.10.1941	Иоганн Нестрой «Расточитель»	19.9.1941 К	Иоганн фон Бокау «Я защитил женщину»	16.9.1941	Фридрих Шиллер «Разбойники»
Эрнст Каршов	Гюнтер Хаданк	Эрих Энгель	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт	Бруно Хюбнер	Эрнст Каршов	Хайнц Хильперт	Эрнст Шюгге	Рудольф Шульд	Эрнст Шюгге	Хайнц Хильперт	Эрнст Шюгге	Фридрих Шиллер «Разбойники»
Эрнст Шюгге	Рудольф Шульц	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер	Эрнст Шюгге	Рудольф Шульд	Рудольф Вагнер- Регени	Эрнст Шюгге	Рудольф Вагнер- Регени	Герхард Гайслер, Пауль Хубшмид, Альбин Шкода, Роберт Таубе, Урсула Бург, Вилфред Зейфет, Фридрих Маурэр, Ханс Юнгбауэр, Вальтер Рихтер, Пауль Дальке, Отто Вегерер, Ханс Шогг- Шёбингер, Фердинанд Фельско, Александр Энгель
	Пауль Дальке (Критий)	Эва Лисса, Вильфред Зайфат	Пауль Дальке (Цезарь), Кристиан Кайслер	Пауль Дальке (Цезарь), Кристиан Кайслер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер	Хайнц Хильперт (Камердинер Вольф), Ханс Юнгбауэр, Шкода, Эрика Циха, Теодор Лоос, Джейн Тильден, Роберт Форш, Курт Микульски, Хартмут фон Хартунген, Оскар Димрот, Йозеф Цехель, Йозеф Райтхофер, Йозеф Цильбек, Алиса Златник, Мелания Хорешовски, Фердинанд Тратнер, Хелли Серви, Вольфганг фон Швинд, Эдуард Бенони, Вилфред Зейфат, Эльфриде Кузmani, Отто Вегерер

2.9.1942	Герхарт Гауптман «Бедный Генрих»	Хайнц Хильперт	1.9.1942 К	Хельмут Вайс и Фринц фон Вёдке «Софиенлунд»	Эрнст Каршов	15.6.1942	Генрих фон Клейст «Разбитый кувшин»	Хайнц Хильперт	21.5.1942	Макс Мелл «Семеро против Фив»	Бруно Хюбнер	21.4.1942	Эрна Вайзенборн «Линна Нордманн»	Хайнрих Кох	14.4.1942 М	Ханс Ляйп «Идогеа»	Вилфред Зейфет	10.3.1942	Генрих фон Клейст «Амфитрион»	Хайнц Хильперт	7.2.1942	Генрих фон Клейст «Кетхен из Хайльбронна»	Бруно Хюбнер
						Эрнст Шюгте, Шарлотта			Эрнст Шюгте	Рудольф Шульдц	Каспар Неер	Вилли Шмидт	Эрнст Шюгте					Рудольф Вагнер-Регени					
Эльфриде Кузьмани (Оттегсбе), Альбин Шкода (Генрих фон дер Ауэ)	Макс Бахман (Михаэль)	Вальтер Рихтер, Кристиан Кайслер, Йозеф Цехель, Эдуард Бенони, Элизабет Маркус, Герхард Гайслер, Эрна Зеллмер, Карл Йонссон, Эльфриде Кузьмани	Макс Бахман (Михаэль)	Вальтер Рихтер, Кристиан Кайслер, Йозеф Цехель, Эдуард Бенони, Элизабет Маркус, Герхард Гайслер, Эрна Зеллмер, Карл Йонссон, Эльфриде Кузьмани	Гизела фон Коланде, Роберт Таубе, Петер Мосбахер	Альбин Шкода, Кристиан Кайслер, Эрна Зеллмер, Йозеф Дамен, Эрих Понто, Анна Дамман, Эва Лисса, Ханс Браузеветтер, Генрих Троксбёмкер, Йозеф Цехель	Альбин Шкода, Кристиан Кайслер, Эрна Зеллмер, Йозеф Дамен, Эрих Понто, Анна Дамман, Эва Лисса, Ханс Браузеветтер, Генрих Троксбёмкер, Йозеф Цехель	Эвальд Бальзер (Юпитер), Герхард Гайслер (Амфитрион), Вальтер Рихтер (Сосия), Гизела фон Колланде (Алкмена)	Эльфриде Кузьмани, Эвальд Бальзер, Эва Лисса, Роберт Таубе, Ханс Юнгбауэр (Теобальд)														

23.12.1942	Фридрих Вильгельм Химнен «Петербургская коронация» Пауль Отто	1.12.1942	Лопе де Вега «Что пришло в дом?...»	2.11.1942	Дживакино Форзано «Граф Бречард»	8.10.1942	Фридрих Шиллер «Орлеанская дева»	13.9.1942	Йозеф Новак «Следы на снегу»	12.9.1942	Кристиан Фридрих Хеббель «Мария Магдалена» Хайнц Хильперт
	Ханс Адлер «Моя племянница Сусанна» Карл-Хайнц Шрот	Эрнст Каршов	Хайнрих Кох	Эрнст Шюгте	Рудольф Шулльц	Рудольф Шулльц	Вилли Банер	Каспар Неер			
		Эрнст Шюгте	Пауль Дальке (Перель), Гюнгер Хаданк, Мари-Тереза Ангерпюингнер	Пауль Дальке (Талбот)	Теодор Лоос, Вильма Дегшер, Альфред Нойдебауэ р, Хелли Серви, Антон Эдтхофер	Роберт Таубе, Фрида Рихард, Альбин Шкода, Зигфрид Бройер (Леонард), Хильде Краль (Клара), Йозеф Цайльбек, Карл Йонссон, Карл Джон, Генрих Троксбёмкер					

7.1.1944	18.11.1943	20.9.1943 М	10.9.1943	24.7.1943 К	8.5.1943	23.3.1943	11.2.1943
Ханс Швайкарт «Я нуждаюсь в тебе»	Генрих фон Клейст «Пентесилея»	Аксель фон Амбессер «Мужество по высоким ценам»	Хенрик Ибсен «Нора»	Пауль Хельвиг «Чёрная магия»	Герхард Шуман «Смерть Гудрун»	Генрих фон Клейст «Принц Гомбургский»	Уильям Шекспир «Антоний и Клеопатра»
Ханс Швайкарт	Гюнгер Хаданк	Вилфред Зейфет	Хайнц Хильперт	Эрнст Каршов	Эрнст Каршов	Хайнц Хильперт	Хайнц Хильперт
		Каспар Неер	Эрнст Шюгте	Эрнст Шюгте	Каспар Неер	Каспар Неер	Каспар Неер
							Рудольф Вагнер-Регени
		Аксель фон Амбессер (Ослуп Хангёр), Гизела фон Колланде, Вальтер Рихтер, Ханс Браузеветтер, Инге фон Амбессер, Фриц Геншов	Карл Йонссон, Альбин Шкода, Эрих Торман, Гюнгер Клапп, Ханне Мертенс, Урсула Бург, Хильде Краль, Ханс Браузеветтер			Карл Бахман, Карл Йонссон, Генрих Троксбёмкер, Бруно Хюбнер, Пауль Отто, Карл Морвилиус, Алиса Златник, Йозеф Цильбек, София Отто, Пауль Эссер, Карл Джон, Эвальд Бальзер, Ханна Ральф, Эльфриде Кузмани, Макс Бахман (Гогенцоллерн)	Пауль Дальке (Энобарб), Генрих Троксбёмкер, Йозеф Цехель, Карл Йонссон, Пауль Эссер, Фердинанд Тратнер, Гюнгер Хаданк, Бруно Хюбнер, Альбин Шкода, Эрих Торман, Петер Мосбахер, Карл Морвилиус, Анна Дамман, Отто Вёгерер, Оскар Димрот, Герхард Гайслер, Карл Бахман, Эрнст Каршов, Роберт Форш

23.6.1944	Карл фон Холтай «33 минуты в Грюнеберге, или Половина пути»	Уильям Шекспир «Зимняя сказка»	26.1.1944	Вернер Дойбель «Последняя крепость»
	Вальтер Томас	Хайнц Хильперт		Хайнц Хильперт
	Эрнст Шюгге	Каспар Неер		Эрнст Шюгге
		Карл Хеллмер, Вильфред Зайфет, Эрна Зеллмер, Герхард Гайслер, Эрнст Каршов, Оскар Димрот, Эвальд Бальзер, Кэте Дорш, Элли Бюргмер		Альбин Шкода, Урсула Бург, Бруно Хюбнер, Роберт Таубе, Ханс Юнгбауэр, Отто Вёгерер, Петер Мосбахтер, Герхард Гайслер, Эрнст Каршов