

ТІНГШПІЛЬ: МОБІЛІЗАЦІЯ РАДОСТІ

Зовні програма NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei — Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини), що включала двадцять п'ять пунктів, сформульованих ще 1920 року, й справді нагадувала керівництво до дії, однак насправді це була лише гучна патріотична тріскотня, завдяки чому її шанси пробитися до серця щирого німецького обивателя ставали дуже високими. Накумеднішим з усіх тих пунктів був той, в якому висувалася вимога «боротьби проти політичної брехні та її розповсюдження в пресі!»

Кумедність цю було зумовлено тим, що насправді це була не програма, а надзвичайна спокуслива рекламна суміш із культу традиції (давньогерманські міфи), помноженого на середньовічну містику (ірраціоналізм) і популістський образ Gemeinschaft — ідеальної народницької держави); це був лише вияв гнучкого демагогічного стилю, орієнтованого на приховування справжньої мети — досягнення влади.

Ця суміш, неначе священний туман, запаморочувала мізки, тоді як справжня мета лежала у площині ділової боротьби: «блеф повністю вдався», «наш спектакль вдався дуже гарно» [28, с. 259]; «тепер повністю переключаємося на легкі художні програми радіопередач. Все це з метою маскування» [28, с. 257].

Програмні наміри фашистів доволі повно втілилися у їхній моделі держави — найдосконалішій (як апарат тотального контролю і гноблення) із будь-коли створених, адже, вважають сучасні історики, імперія смерті була передусім національно забарвленою бюрократичною структурою, орієнтованою на творення казенної, офіційно-державної культури.

Тож не дивно, що вже «за дев'ять років після приходу до влади, — згадував Альберт Шпеєр, — керівний шар був настільки аморальним, що навіть на критичному етапі війни не зміг відмовитися від звичного стилю життя на широку ногу. Всім їм нібито для представництва були необхідні просторі будинки, мисливські угіддя, маетки і замки, численна прислуга, застілля, підвали з вишуканими колекціями вин» [41, с. 278–279]. Так формувався стиль, який заворожував, незважаючи на те, що суперечив і знецінював програмні гасла про народну єдність і таке інше.

Саме тут, у стилі, слід шукати і причини, котрі викликали до життя появу нових театральних форм, зумовлених не так новими ідеологічними вимогами, як усвідомленням потреби у новому просторі для реалізації обраного стилю, адже «сцена <...> не означає тільки раму з просценіумом» [47, с. 87]; «просторові й архітектонічні форми наших умовно-традиційних театрів [сприймаються] як щось готове»; тому театр мусить «перетворити самі основи сцени, як художньо і доцільно конструйованого простору. <...> Йдеться про те, щоб правильно вирішити питання про конструювання того простору, який обіймає і драму, і глядача», адже «театр є чимось органічно цілим» [36, с. 138].

Тому й нові змісти XX століття (винайдені або знайдені у старих, побитих міллю валізах) перестали вміщатися у просторі ярусного (конфронтаційного, рангового) театру, створеного на початку XVII століття («театр активних людських спільнот став придворним театром того типу, який у наш час продовжує панувати» [13, с. 185]); врешті про це вустами одного з героїв «Чайки» казав ще А. П. Чехов: «Нужны новые формы...» [38, с. 8].

Невипадково від кінця XIX століття режисери стрімголов стали опановувати новий простір — спочатку інтимний («Інтимний театр» А. Стріндберга й А. Фалька; «Інтимний театр» Вс. Мейерхольда, «Камерний театр» О. Таїрова, «Kammerspiele» М. Райнгардта та ін.; хоч це не відзеркалено у назві, однак лише трохи більше трьохсот місць мали «Вільний театр» А. Антуана і «Старий голубник» Ж. Копо; поширилися різноманітні студії тощо). Після чого так само енергійно розпочали влаштовувати мавсові видовища. Однак не лише режисери.

Якби не деякі розбіжності у політичних поглядах, можна було б навіть припустити, що нацисти у своїх театральних задумах надихалися ідеями Макса Райнгардта, Ервіна Пискатора і Бертольта Брехта, принаймні цими: «Архітектоніка театру завжди перебуває у найтіснішому зв'язку з формою драматургії, або, точніше, обидва елементи взаємодіють. Однак драматургія й архітектоніка, разом узяті, зумовлені суспільним ладом доби» [25, с. 120]; «Хіба ж не гарний режисерський прийом — примусити у рішучий момент запалати Райхстаг?» [25, с. 216].

Ясна річ, найголовнішим знавцем театру у Німеччині визнавався лише Гітлер, який вважав, що германський театр «йшов униз іще у довоєнній Германії він мусив би зникнути як фактор культурного розвитку, якби наші державні театри не чинили опору проституванню мистецтва. Якщо відволіктися від цих і деяких інших винятків, то доведеться дійти висновку, що наша сцена впала настільки низько, що краще б народ зовсім перестав відвідувати такий театр. Адже абсолютно нечувано, що в ці храми мистецтва ми взагалі не могли пускати нашу молодь» [12, 260].

Одразу ж після приходу нацистів до влади, 13 березня 1933 року Гітлер призначив райхсміністром народної освіти і пропаганди Йозефа Геббельса, який вирізнявся серед партійних функціонерів не лише ерудицією, обізнаністю з театром і драматургією, а й креативністю. Свого часу закоханість у театр він продемонстрував дисертації, присвяченій романтичній драмі, у написаній ним сентиментальній драмі «Мандрівник», яку на початку 1920-х недалекоглядно відкинув франкфуртський «Шаушпільхауз»; його перу належало також кілька віршованих пророчих п'єс — «Юда Іскаріот», «Самотній гість» і «Мікаель» (про Христа, якого сам він називав зразковим пропагандистом); ключовими у цих драмах були слова, котрі невдовзі перетворилися на гасла: Смерть, Воскресіння, Боротьба, Віра, Народ, Війна, Фатерланд, Геній, Готовність до самопожертви та ін.).

Любов до театру, театральності, діячів і діячок театру супроводжувала Геббельса впродовж усього життя. Вже прийшовши до влади, у своїй приватній резиденції Шванненвердер він часто влаштовував прийоми для акторського світу, де царювали перша дама гітлерівського кіно Ліль Даґовер, відома актриса російського походження Ольга Чехова, зеленоока красуня Цара Леандер та юрба свіженьких і, звісно, талановитих актрис.

У 1920-х, ще не діставши сатисфакції на кону, Геббельс став театралізувати соціальне життя (цілком театральний півний путч 8 листопада 1923 року) і невдовзі зробив успішну кар'єру у сфері видовищ: обраний депутатом, він творив численні мітинги і демонстрації (процесії штурмовиків СА з прапорами і свастиками відомі з 1922 року) тощо.

2-го листопада 1928 року Геббельса було призначено шефом партійної пропаганди. Відтак усі заходи НСДАП, час їх проведення і сценарії стали заздалегідь плануватися. Збори та мітинги обставлялись зовні ефектними, хоча й несумісними посутньо елементами літургійних ритуалів, військової муштри, символіки робітничого руху та ін. Широко використовувались звукові (марші, фанфари, барабани) та візуальні ефекти (величезні прапори, транспаранти, прожектори, які освітлювали винятково фігуру виступаючого) тощо. Метою всіх цих виражальних засобів було створення неохідної реакції — від оплесків до ейфорії й екзальтації, ствердження міфу нового Третього Райху, котрий мусив стати продовженням Священної Римської імперії. Втім, ідея «відродження античності» жила вже у XIX столітті: ще 1875 року уряд Німеччини виділив 800 тисяч марок на розкопки німецьких вчених в Олімпії [9, с. 7] і мільйонам німців здавна імпонував мілітаризований характер публічних виступів — мундири, військові оркестри, колони прапороносців, процесії зі смолоскипами тощо.

Особливо пишався Геббельс концентрованою кампанією, спрямованою на пошертне прилучення до лику святих мучеників Хорста Весселя — пройдисвіта і сутенера. Обираючи вірші Весселя за офіційний партійний гімн, Геббельс, однак, не був настільки наївним, щоб не усвідомлювати, хто такий цей герой. 19-го січня 1930 року він записав у щоденнику: «Матір Хорста Весселя розповіла мені все його життя. Неначе з роману Достоевського: Ідіот, робітники, вулична жінка, буржуазна сім'я, вічні докори совісті, вічна мука. Ось життя цього 22-річного мрійника. Червоні газети поносять цього чистого юнака як сутенера...» [28, с. 184]. Спостерігаючи процес творення

нацистської міфології, Бертольт Брехт писав: «Слід визнати, що в легенду про Хорста Весселя вкладено чимало пропагандистської роботи. Честолюбство міністра і порнографіа не дозволяло оминати мовчанням деякі малопривабливі вчинки свого героя. Вони відчували себе доволі сильними, щоб саме ці вчинки представити найгероїчнішими. Майстрові своєї справи це не важко зробити. Припустимо, що його герой в якийсь період свого життя вкрав срібні ложки. Замість доведення, що він був героєм, незважаючи на це, пропагандист, сяючи, каже: він герой саме завдяки цьому. Студент не хотів вчитися: це означає, що в нього було набагато важливіше покликання. Він жив із повією: отже, робив це з любові до Німеччини. Чого тільки не зробив би він з любові до Німеччини! Якщо це потрібно Німеччині, він дозволив би повії й утримувати себе. Звідси випливає, що він дозволяв повії утримувати себе з любові до Німеччини. Але робота не була закінчена. У легенди ще не було кінця. <...> Тепер залишалося вирішити проблему, чому він помер. Він помер професійної смертю. Один сутенер застрелив іншого» [5, с. 98].

Призначений керівником пропаганди нацистської партії, Геббельс став стрімко рекламувати Гітлера, і саме він 1932 року очолив виборчу кампанію фюрера, подвоївши кількість голосів виборців (у щоденнику він порівнював фюрера з *Deus ex Machina* [21, с. 431]).

Ледь обійнявши посаду і декларує, що серед різних видів мистецтв, за допомогою яких здійснюється вплив на маси, перше місце належить пропаганді, Геббельс оголосив естетичну доміную добу: стала романтика. У своєму образотворчому вияві цей стиль мав доволі чіткі візуальні ознаки: низький обрій, нічне контрастне освітлення, вологий асфальт, мотоцикли, шкіряний одяг, нарукавні пов'язки, готичний шрифт, ідеальний проділ на стриженій русавій голові, вишукані сигарети у ще вишуканіших портсигарах, чорні гіпюрові комбінації, гігієнічність, триумфальність, акордеон і губна гармошка. Стиль заворожував, проникав в усі сфери життя і — надивився.

У програмній промові «Мистецтво народу», виголошеній ним на зборах театральних діячів, Геббельс визначив і нові завдання мистецтва. У своєму виступі він охарактеризував мистецтво бажане, яке заохочується націонал-соціалістами, як мистецтво політичне, на противагу мистецтву ліберальної буржуазії, котре, на думку Геббельса, мало аполітичний характер. Подальша фашизація мистецтва йшла шляхом виховання ідей народної єдності, шовінізму, преклоніння перед вождем — обранцем божим, посилення антирадянської пропаганди, укріплення фідестських тенденцій тощо.

Він уважав себе непересічним теоретиком мистецтва і навіть обіцяв написати великий трактат, «Поетику», котра б стала для сучасників тим, чим свого часу стали статті Лессінга. Але не встиг. Проте, незважаючи на брак часу, перебуваючи на посаді міністра пропаганди, зумів практично втілити новий кінематографічний жанр. За його безпосереднім наказом процедури страти (повішення засуджених на різницьких гаках) знімалися на плівку, після чого з десятків тисяч метрів кіноплівки було змонтовано тригодинний фільм, що його уночі любив переглядати у власній кінопроекційній залі найголовніший естет Райху — Гітлер. Проте Геббельсові кортіло слави. І тому він мріяв про випуск стрічки на масовий екран. Але ця мрія так і залишилася недоспіваною піснею доктора Геббельса.

У грудні 1941 року, коли прапор зі свастикою розвівався над більшістю країн Європи, Геббельс провів нараду в Міністерстві пропаганди, на якій згадав про свій внесок в досягнення нацистської партії: «Я працював по чотирьох вирішальних напрямках, — сказав він. — По-перше, у початковий період існування партії я вніс у неї елемент соціалізму, тоді як до цього вона являла собою організацію, що базувалася лише на середньому класі; по-друге, я завоював Берлін і створив передумови для повного захоплення державної влади; по-третє, я розробив стиль і методи проведення масових партійних заходів. Сучасні урочисті церемонії і ритуали, присвячені великим подіям в історії партії, засновані на досвіді, отриманому мною в той час, коли я був гауляйгером Берліна. І, нарешті, четверте: я багато попрацював над створенням міфу про фюрера. Гітлер дістав ореол непогрішності» [4, с. 208].

За право контролювати друковану і літературну продукцію з Йозефом Геббельс-

сом змагався Альфред Розенберг (на прізвисько Росіянин і Теоретик), якому підпорядковувалася Спілка боротьби за німецьку культуру, що існувала з 1929 року, а з приходом до влади йому підпорядковувалася і Спілка працівників німецької сцени. Таким чином, Розенберг знаходився поза контролем Міністерства пропаганди, котре мусило здійснювати духовну мобілізацію нації. Від 24 лютого 1934 року він посідав одну з найвідповідальніших посад у царині промивання мізків: його було призначено уповноваженим фіурера з нагляду за загальним духовним світоглядним навчанням і вихованням НСДАП [6, с. 249] (у цьому відомстві зокрема був «відділ у справах образотворчих мистецтв», що випускав люстрований журнал «Мистецтво Третього Райху») [4, с. 92]). І найголовніше: саме Розенберг виклав міфологічні засади ідеальної держави у своїй книзі «Міф ХХ століття». У передмові до одного з перевидань цієї праці він писав: «Все німецьке мистецтво відправною точкою має релігію, отже, твір мистецтва втілює релігію» [30, с. 6]. Відчуваючи «трагізм часу, позбавленого міфу» [30, с. 220], Розенберг висунув ідею честі й обов'язку як цементуючі для характеру раси, народу і держави [30, с. 111] і трактував не лише Аполлона, Діоніса, а й увесь античний театр у річищі цієї концепції [30, с. 31, 35]. Розенберг обґрунтував і новий ідеал краси — зовнішня статика нордичної душі, що дістала найповніший вияв у зображеннях Перикла і Фридриха Великого [30, с. 214]. На думку Розенберга, саме «расово-духовний імпульс створює твори геніально об'єктивного типу» [30, с. 111].

На відміну від Розенберга, доктор Геббельс розумів, що на старогерманському коні далеко не поїдеш, адже реальнішим є інший шлях — домагатися свого, спираючись на старі загальнонімецькі і специфічно кінематографічні традиції. Саме через це Геббельс намагався затримати в Третій імперії кінорежисера Фріца Ланга і навіть зробити його уповноваженим у справах кіно; саме тому спочатку на екранах часто показувалися розважальні бойовики, створені ще до приходу гітлерівців до влади.

Суперечку між Геббельсом і Розенбергом розв'язав Гітлер, який відкинув як усілякі спроби реабілітації «гнилого», «ліберально-марксистського» мистецтва, так і мрії про прагерманську ідилію. Це відбулося на VI з'їзді нацистської партії в Нюрнберзі у вересні 1934 року, коли він висунув гасло духовного єднання мистецтва і нації, що означало підпорядкування мистецтва ідеалові академічного, натуралістичного мистецтва ХІХ століття — доімпресіоністської доби, а також натуралістичного театру. Ні в образотворчому мистецтві, ні на сцені, ні в літературі, ні на кіноекрані не міг з'явитися твір, який бодай натякав би на нову техніку, на нові засоби або мав подвійний, двозначний характер [33, с. 149–150].

Втілювати ці ідеї нацисти почали ще з 1920-х, коли у Німеччині було створено низку театральних організацій, котрі виставляли національно-культурні і релігійні твори (Німецька спілка світських ігрищ, Католицька спілка, фашистський «Сталевий шолом» та ін.). Серед них вирізнялося «Загальнонімецьке театральне об'єднання», діяльність якого було спрямовано на створення масового театру — здебільшого для сільського населення.

Спираючись на досвід аматорського робітничого театру і притаманні йому малі театральні форми, нацисти приїздили до села з величезною помпою, з сурмами й оркестром і у виконанні декількох десятків акторів здійснювали показ національних п'єс про першу світову війну, співали «Німеччино, прокидайся!» («Deutschland erwache!»). Своїми виставами вони регулярно обслуговували близько 85–90% сільського населення. З 1929 року вони видавали журнали «Національний театр» і «Теспіс» (1930), на сторінках яких розквітав, за словами Гвоздева, квітник метафізик, крайнього естетства, формалізму поряд з проповіддю релігійного відродження театру. У п'єсах простежувалася туга за диктатором, тоді як головними темами стали Німецький Народ, Колонії, євреї, рука Москви, кар'єра Службовця, Ненависть селян до міста та ін. Що ж до мистецтвознавців, вони спрямовували свої інтереси на боротьбу за вічні, універсальні, загальнолюдські цінності [10, с. 6].

З ініціативи «Союзу боротьби за германську культуру» було створено організацію глядачів «Deutsche Bühne» («Германська сцена»), котра, за наказом НСДАП, вважалася «єдиною театральною організацією глядачів партії націонал-соціалістів». До складу Центрального проводу «Deutsche Bühne» увійшли: Йозеф Геббельс, Герман Геринг,

Ернст Рем, Альфред Розенберг, Рудольф Гесс, Ганс Йост, одне слово, — цвіт нації, її еліта, чи як там ще їх називають [23, с. 24–25].

Після приходу нацистів до влади приватні театри було ліквідовано, однак на утриманні держави залишилося понад триста театрів. Звісно, можна це тлумачити це як турботу держави про мистецтво, однак таке тлумачення — надто недалекоглядне. Хоча б тому, що митцеві залишався лише один вибір — або виконувати те, що накажуть, або йти геть — з державної служби, професії, а врешті і з життя.

Заборонено було театральну критику, знищено як жанр театральну рецензію (завдання критики визначалася тезою Ганса Йоста: «Не має значення, чи схвалюють критики п'єсу. Значення має те, за яку ідею йде боротьба на сцені» [11, с. 49]), а самих митців, які, все більше й більше зросталися (зливалися, вживалися, ототожнювалися) з ідеалами держави, почали нагороджувати державними преміями і навіть почесними званнями — на кшталт Фридріха Бетге, котрий одержав почесне звання штурмфюрера СС. Що ж до декорацій, їхню роль у нацистському театрі мусили виконувати передусім площі, міста, країни і масовки, котрі служили барвистим тлом для героїв масових політичних шоу.

Керував усіма театральними справами Департамент у справах театру (шостий департамент) Міністерства пропаганди. Він здійснював нагляд за діяльністю державного управління театрів, ухвалював рішення стосовно нових п'єс і театральних постановок, перевіряв роботу театрів і розподіляв між ними субсидії. Департамент також керував роботою кількох державних театрів, драматичних і оперних, у Відні, контролював великі фестивалі, котра було визнані райхсвіхтіг — важливими для райха, тобто загальнодержавними [4, с. 120], — як фестиваль Вагнера в Байройті, свято в Зальцбурзі, що одержали популярність завдяки Максіві Райнгардтові, та ін. Головою Шостого департаменту був особистий друг Гітлера, міністерський радник доктор Шлессер, який посідав одночасно посаду райхсдраматурга (Reichsfilmdramaturg), тобто державного цензора п'єс і сценаріїв, який контролював репертуар театрів.

Особливе місце в драматургії посів у цей період образ національного генія, історичного месії — Фрідріха II (продовжувачем справи якого вважався Гітлер). Відтак було створено відріди нового сакрального жанру — цикл «Пруська драма» Ганса Реберга у дусі шекспірівських хронік, в якому захоплено відтворювалася містерія влади [16, с. 232]. Популярність здобули драматурги, котрі створили імперсько-канцелярський стиль — Ганс Йост, Генріх Церкаулен, Фридріх Бетге, Ервін Гвідо Кольбенгайер, Ебергард Вольфганг Меллер.

Тональність нацистської драми здебільшого була героїчною.

Так, п'єса Фридріха Бетге «Марш ветеранів» (1935) розповідала про історію ветеранів наполеонівських війн, про патріотів, які марширують, відроджуючись з небуття.

П'єса Курта Хейніке «Дорога до імперії» (1938) розповідала про долю нациста, який знищив зрадника і зумів об'єднати німців.

Драма «Німецька пристрасть» (1936) Ріхарда Еурінгера виводила у головній ролі невідомого солдата, який шукав для себе кращий світ, б'ючись із капіталістами й інтелектуалами.

П'єса «Панамський скандал» (1936) Еберхарда Вольфганга Мюллера показувала, як було знищено продажними політиками демократію.

Деякі нацистські драматурги завоювали підтримку Геббельса, втілюючи на сцені расову доктрину, однак подібним п'єсам не вдавалося завоювати увагу німецької публіки.

Офіційним драматургом нацизму, його співцем, був Ганс Йост (Hanns Johst, 1890–1978) — президент Академії німецької поезії (President der Akademie fuer Deutsche Dichtung), президент Палати літератури (President der Reichsschriftumskammer), групенфюрер СС (Stab Reichsfuehrer-SS).

Свою літературну діяльність Йост розпочав як автор експресіоністських драм «Молода людина» (1916), «Король» (1920) і «Томас Пайн» (1927). З 1929 року Йост очолив партійну організацію поетів-нацистів. У 1933 році Йост заступив Генріха Манна на посту президента Академії німецької культури й очолив Пруський державний театр, у якому насаджував дух нацизму. Член прусського ландтагу, у 1935 році він був призначений президентом Імперської палати літератури і президентом Імперської

театральної палати. У 1949 йому не вдалося пройти процедуру денацифікації, його було визнано причетним до нацистських злочинів і засуджено до тюремного ув'язнення з конфіскацією майна.

Найвідомішою стала його драма «Шлагетер» («Schlageter», 1933), в якій розповідалося про молодого німецького патріота, вбитого французами під час окупації ними Рура після першої світової війни. Саме в цій п'єсі вперше пролунала репліка, котра інколи помилково приписується чи то Геббельсові, чи то Герингові: «Коли я чую слово культура, моя рука тягнеться до пістолета». На думку Геббельса, цей твір «втілює з великою художньою силою ідеї фашизму». І недаремно, адже п'єсу було присвячено Гітлерові [42, с. 440].

Однак іншій п'єсі Йоста — п'єсі «Пророк», котра була присвячена Лютерові (постановку здійснено на сцені Берлінського державного театру), — поталанило набагато менше. Під час постановки уважний цензор виявив, що сцени жорстокої боротьби і переслідування ворогів Лютера написано надто реалістично, а це, у свою чергу, може нагадати глядачеві фашистський режим. Тому Геринг викреслив ці сцени, а після перших показів узагалі зажадав заборони вистави [17, с. 254–258].

У книзі про призначення театру Йост пояснював: «Ми <...> втратили розуміння першого й останнього призначення театру, а його призначення — бути вісником надчуттєвого. <...> Народження театру — божественне у витоків. Однак театр перетворився на театр свідомий, увійшов у народне життя і тієї самої миті втратив своє по-мазаніцтво і чудотворне право залишатися вогнищем культу, тобто арену подій і демонстрації надсвідомого, потойбічного божественного буття. Театр втратив бога і став служити народові. <...> Нова драма народиться з витоків надчуттєвих і буде національною, якою була свого часу грецька драма» [23, с. 23–25].

Йост висунув також цілу програму націонал-соціалістичного мистецтва, в якій визначалися такі основні риси німецького сценічного мистецтва: театр мусить стати культом, надчуттєвим, містичним, орієнтованим на пошук бога. Виходячи з цього, він рекомендував такий репертуар: «Коріолан», «Юлій Цезар», «Макбет», «Антоній і Клеопатра» Шекспіра, «Розбійники», «Дон Карлос», «Вільгельм Телль» Шіллера, «Фауст» (друга частина) Гете та інші [42, с. 440].

Не дивно, що у сезоні 1933–1934 років змістом вистав драматичних театрів стали, головним чином, «репортажі, в яких оспівувався героїзм нацистського руху або вітчизняна історія, в якій ту або іншу історичну постать було показано як замаскованого наці» [34, с. 60].

Уявлення про стиль Йоста дає уривок з його п'єси «Шлагетер»:

Август. Молоді люди тепер мало приділяють уваги старим гаслам... Вони вимірають... Та й класова боротьба вмирає.

Шнайдер. Так... і як же ви тепер живете?

Август. Народним співтовариством!

Шнайдер. Але ж це лише гасло?

Август. Ні, це — досвід! <...>. Справа в тім, батьку, що бідні й багаті були завжди. Головне, яке значення цьому надається. Життя для нас не обмежується робочими годинами і зарплатою. Ми стурбовані існуванням людини в цілому. <...> Індивідуум — лише крапля в кровотоці свого народу.

Шнайдер. <...> Поговоримо краще про щось конкретне. Як ви і ваше «народне співтовариство» ставитеся до пасивного опору?

Август. Ми маємо намір перетворити його на путч, на національне повстання!» [19, с. 151–153].

Єдиним талановитим драматургом, який залишився у Третьому Райху і чий п'єси йшли на сценах багатьох театрів, залишався Герхард Гауптман; із зарубіжних драматургів було дозволено п'єси Бернарда Шоу (вони висміювали аристократію, демократію й англійців) [40, с. 223].

Новий стиль опановували й актори. «Зі сцени, — писав В. Ключев, — лунав холодний, крижаний пафос і фальшива діловитість, що була характерною для театру Гітлера. <...> Але найпроблематичніше інше: все ігрове, зовнішньо ніби завершене, майже хореографічне, весь цей акуратно впорядкований сценічний світ, ця скляна машинерія, котра створювала ілюзію. Це народжує світ без перспективи, без обер-

тонів. <...> Молоді актори неначе летять у дивному, спрощеному стані між дилетантизмом і віртуозністю. Панує акуратність, народжена не багатством, а злиднями» [16, с. 227–228].

Особливо заохочувалися у нацистській Німеччині масові видовища, на розвиток яких було спрямовано заснування спеціальної премії (п'ять тисяч марок за кращу масову п'єсу такого роду).

Таким чином, завдяки підтримці держави і навіть незважаючи на «деякі обмеження», митці відзвітували державі і вже наприкінці 1933 року витворили національний різновид містерії — тінгшпіль (Thingspiel), тінгшпільштаттен (Thingspielstaten, або Massenspiele [43]), назва якого походить від Thinge (щорічні німецькі асамблеї).

Це був пропагандистський театр просто неба (Freilichtbuehne), вистави якого здійснювалися у природних декораціях, на схилах пагорбів, серед давніх руїн [16, с. 232] або у спеціально зведених літніх театрах (для влаштування тінгшпіль у Німеччині було заплановано будівництво понад 400 відкритих театрів — Thingplatz or Thingstaette, однак збудовано у 1933–1939 роках лише 40; перший такий Тінгплац було офіційно відкрито 1 травня 1934 року). Еріка Фішер-Ліхте називає цю форму народною літургією (people's (voelkische) liturgy) [45, с. 128].

Тінгшпіль став відповіддю митців на заклик Геббельса, котрий, виступаючи 8 травня 1933 року перед театральними режисерами, роз'яснював ідею театру нової спільноти: «Націонал-соціалісти хочуть об'єднати людей і сцену. Ми створимо театр п'ятдесяти тисяч і сотні тисяч» [45, с. 128]. Ці тези, як і прийоми, на які спиралася постановники тінгшпіля, за спостереженням Еріки Фішер-Ліхте, нагадували про ідеї і постановочну практику Макса Райнгардта.

У іншій промові, заохочуючи митців, Геббельс закликав: «Це не фестивалі, що організуються урядом за рахунок народу. Навпаки, це фестивалі, в яких уряд і народ стають одним цілим, аби продемонструвати всьому світові, що народ і уряд вже не стоять в опозиції один до одного, але народ і уряд стали одним цілим» [45, с. 132].

Сама ідея тінгшпіля належала історикові театру Карлу Ніссену, котрий запропонував відродити нібито давньогерманське видовище, для якого 1933 року і створив поняття Thingspiel: «У концепції Ніссена, — вважає Дж. Лондон, — Thing означає місце осуду. Коли Ніссен запропонував цей термін, він мав на увазі Германію Тацита, в якій давньоримський автор згадує давньонімецьке віче, де ухвалювалися політичні рішення щодо миру та війни, обиралися лідери, обговорювалися різноманітні угоди й ухвалювалися закони. Тацит навіть написав про обряди мужності, що, здавалося б, найближче підходить до суті тінгшпіль. <...> Ніссен запропонував обґрунтування для застосування терміна Thing: “Нова Німеччина знову намагається покинути кам'яні пустелі міст. <...> Достеменно зібрання людей [парламентарів], які відрізняються від егоїстичних політиків, знаходять своє прекрасне символічне вираження на лоні приrody (у життєвому просторі)”» [46, с. 58].

Посутньо тінгшпіль мав два основних різновиди: як процесійний вуличний театр з гаслами, ритмами і театральними ефектами (прапори, смолоскипи, орган, дзвони, фанфари на тлі напівзруйнованих замків і храмів та ін.); і як амфітеатр просто неба на кшталт античного.

У тінгтеатрі, за висловом фон Шрамма, одного з теоретиків нацизму, людина виступала як Тип, Суспільна душа, Народ, Раса, Культ [34, с. 66].

Сценарії тінгшпіль за участю батальйонів «Гітлерюгенду» включали ораторії, демонстрацію мистецтва верхової їзди і циркові номери; особлива увага у символіці жанру приділялася поганським віруванням і військовим парадом (саме нацистські паради вперше продемонстрували світові особливий прийом — гусячий крок, запозичений пізніше й Муссоліні [3, с. 63]).

Райхсдраматург Райнер Шлессер (Rainer Schloesser), якого інколи вважають безпосереднім творцем жанру [17, с. 254–263], у промові «Про народний театр майбутнього» (1934) говорив, що цей театр мусить бути ораторійним, алегоричним, використовувати живі картини, освячення прапорів, святкові акти, процесії і паради, танець-балет, гімнастичні вправи і спортивні заходи [45, с. 135].

Перший тінгшпіль «Дійство німецької праці» («Das Spiel von Job dem Deutschen») Курта Еггера, виставив 1933 року популярний завдяки вправній режисурі опер Ген-

деля Ганс Нідекен-Гібхард (Hans Niedecken-Gebhard), учень Рудольфа фон Лабана. Євген Клопфер (Клоєрфер), відомий берлінський актор і член націонал-соціалістичної партії, виконав роль Йова. Вистава відбулася у величезній виставковій залі в Кельні, в ній було задіяно п'ятсот акторів, дивилося виставу майже чотири з половиною тисячі глядачів [45, с. 129].

Найбільший успіх серед творів жанру випав на «Страсті Німеччини» Ріхарда Ойрінгера (Richard Euringer, 1891–1953), тінгшпіль, виставлений влітку 1933 року і трансльований по всій країні [44]. До 1934 року було продано тридцять тисяч примірників цього твору, автора було нагороджено Національною книжковою премією 1934 року і Премією імені Стефана Георге. Театральна прем'єра відбулася 28 липня 1934 у Гейдельберзі, у Державному Фестивальному театрі (Reichsfestspiele) [45, с. 122].

П'єса починалася у світі мертвих — на полях битв Першої світової війни, вкритих тілами загиблих солдатів.

З'являється Злий Дух.

Злий Дух: Ніч. Кривава червона ніч. Тиша. Нарешті. Здійснилося. Останній ворухитись. Я клацнув кістками. Тепер він спокійний. Війна скінчилася (цинічно, знуцаючись). Мир настав (фанфари).

Плач об'єднаного хору дітей, безробітних і матерів.

Хор дітей (голодні, кволі): Зневірилися. Голодні. Нема хліба. Нема тепла (падають). Немає Вітчизни.

Хор безробітних:

Ми страждаємо, більше за відчайдушну долю.

Шість довгих років у мене не було ніякої роботи.

Шість довгих років я пальцем не поворухнув.

Шість довгих років я божеволів.

Стоячи перед дзеркалом, я плюю у своє власне обличчя!

Німеччина жахлива!

Закрийте обличчя!

Не дивіться на ганьбу!

Невже ви не відчуваєте огиди?

Один із мертвих, невідомий солдат, підводиться і звертається до народу, щоб підняти його з колін.

Натовп (кричить): Він повстає з мертвих!

Мати: Терновий вінець з колючого дроту!

Солдат (голос невідомого воїна): Я несу страждання! [45, с. 122–124].

Крім того, відомо тінгшпіль «Neurode, Дійство про німецьку справу» Курта Хейніке («Neurode, Spiel von deutscher Arbeit», виставлено в Halle Thingplatz, 1934 року) та його ж «Шлях до Райху» («Der Weg ins Reich, 1935»); «Дійство про Німецьку справу» («Das Spiel von Job dem Deutschen») і «Велику подорож, дійство про вічну німецьку долю» Курта Еггера («Das grosse Wandern: Ein Spiel vom ewigen deutschen Schicksal», 1934), «Франкенбурзьку ярмаркову гру» Еберхарда Вольфганга Меллера («Frankenburger Wuerfelspiel»), обрану Геббельсом для відкриття сцени, що носила ім'я одного з духовних вождів нацизму Дітріха Еккарта — Dietrich-Eckart-Buehne (сьогодні цей театр має назву «Берлінський лісовий театр» — Berliner Waldbuehne) в рамках культурної програми, що супроводжувала Олімпійські ігри 1936 року [48, с. 154]. До п'єс цього ж типу належали тінгшпіль «Робітники, селяни і солдати» Герхарда Пантеля і «Дійство про німецького жебрака» Ернста Віхерта, поета, який був свого часу улюбленцем Вільгельма II. Спираючись на традиції народних містерій, драма Віхерта зображувала в алегоричній формі страждання і гноблення німецького народу та його «порятунок від принижень і ганьби» [17, с. 254–259].

Для реалізації свого задуму масового театру Геббельс мав намір залучити Макса Райнгардта й Ервіна Піскатора: саме з цією метою актора Вернера Краусса, за дорученням Геббельса, було послано до Райнгардта, котрий емігрував з Німеччини, з пропозицією повернутися; Райнгардтові пропонувався почесний арійський статус, однак він відхилив пропозицію; так само 1935 року Геббельс просив Едварда Гордона Крейга стати посередником у переговорах з Піскатором і переконати його повернутися з Москви до Німеччини для реалізації своєї ідеї політичного театру

в рамках руху тінгшпіль-театрів [45, с. 136]. Однак і Піскатор не відчув привабливості цієї пропозиції.

Дотепне спостереження на підтвердження псевдорелігійного характеру тодішнього німецького театру зробила Анна Лаціс, яка писала про «потужну тенденцію до відродження традицій грецького театру. <...> При цьому рекомендуються як зразки ті моменти й елементи давньогрецького театру, що можуть бути використані в інтересах фідеїзму. Це, по-перше, масовість грецького театру, по-друге, його культовий характер і зв'язок із релігією. На думку фашистських теоретиків, саме цих моментів і не вистачало сучасному театрові, чим і пояснювався нібито занепад німецького театру» [45, с. 254–263] (хоча до приходу нацистів до влади у Німеччині працювали провідні режисери світу — Макс Райнгардт, Ервін Піскатор, Леопольд Есснер, Бертольт Брехт, Фріц Ланг та інші).

Подібні видовища здійснювалися не лише у Німеччині, а й у Радянському Союзі, в Італії, вождь якої «інстинктивно тяжів до чогось схожого на соціалістичний реалізм, що мав місце у Росії» [32, с. 160]. 1934 року, за рік після того як «Містерію Санта Улива» з музикою Піццетті було виставлено Жаком Копо на фестивалі «Maggio musicale fiorentino», містерійне видовище «Вагозов BL-18» у флорентійському парку створив кінорежисер Олександр Блазетті. Це була славна історія ваговоза, який вірою і правдою служив народові впродовж трьох актів: у першому — підвозив набої італійським солдатам, що воювали на австрійському фронті, у другому — підвозив загин чорносорочечників, а в третьому, де змальовувалося прощання Італії за правління Беніто Муссоліні, BL-18 вже не рухався — іржавий літній герой відслужив свій вік і тепер його закопували у землю. Спектакль став своєрідною відповіддю режисера на заклик Муссоліні створити масовий (народний) театр, який міг би вмістити двадцять тисяч глядачів [7, с. 165] і в якому б розігрувалися популярні на той час помпезні п'єси з життя національних героїв — Савонаролі, Макіавеллі, родин Медичі і Борджіа, Данте і Петрарки [7, с. 169]. Прикметна у зв'язку зі становленням фашистської містерії і театральність поведінки самого дуче, пишучи про якого, біограф постійно вживає словосполучення дешева театральщина, театральні ефекти, театральний жест тощо [32, с. 76].

Сезон урочистостей у нацистській Німеччині відкривався щорічним з'їздом партії, кожний з яких мав свою назву:

- з'їзд Перемоги (Reichsparteitag des Sieges, 1933; для забезпечення роботи з'їзду на утримання делегатів було використано, (або принаймні списано, 550 тон хліба, понад 560 тон вершкового масла, 70 тон сиру, 100 тон кислій капусти, 10 тон сала, 50 тон кави, 150 тон м'ясних консервів, 170 тон свіжого м'яса. Крім того делегати викурили 2 500 000 сигарет і 450 000 сигар [29, с. 154]);

- з'їзд Єдності і Сили (Reichsparteitag der Einheit und Staerke, 1934);

- з'їзд Свободи (Reichsparteitag der Freiheit, 1935);

- з'їзд Честі (Reichsparteitag der Ehre, 1936);

- з'їзд Праці (Reichsparteitag der Arbeit, 1937);

- з'їзд Великої Німеччини (Reichsparteitag Grossdeutschland, 1938);

- з'їзд Миру (Reichsparteitag des Friedens, 1939; заплановано на 2 вересня, але відмінено через початок війни).

Поряд із тінгшпільем значну популярність дістали місцеві партійні заходи на кшталт масових шоу — Reichsparteitagsgelaende:

- наприкінці вересня — Свято врожаю (Кров та ґрунт), на яке з різних регіонів країни приїжджало близько 50 тисяч селян у святкових народних костюмах;

- 8–9-го листопада у Мюнхені відзначалась річниця путчу (вулицями на чолі процесії йшов Гітлер, оркестр грав траурні марші, калатали церковні дзвони; кульмінаційний момент — виступ Гітлера — наставав саме у тій пивній, де 1923 року відбувся путч; члени «старої гвардії», нагороджені «Почесним золотим значком НСДАП», мали честь сидіти за одним столом із фюрером і слухати його промови);

- 30 січня — призначення Гітлера на пост райхсканцлера;

- 24 лютого — повторне заснування партії у 1925 році;

- 24 березня — національний день поминання загиблих під час війни перетворено на День пам'яті героїв;

– 20 квітня — день народження Гітлера («День народження Гітлера, — робить щоденниковий запис Вільям Ширер. — Він усе більше і більше стає схожим на Цезаря. Сьогодні всенародне свято з огидним підлабузництвом всіх партійних повій, делегаціями з подарунками з усіх земель Райху і великим військовим парадом. Райхсвер показав дещо з того, що він має: важку артилерію, танки і чудово навчених людей. Гітлер понад дві години простояв на високому помості перед будівлею Вищої технічної школи щасливий, як дитина, що грає з олов'яними солдатиками, віддаючи честь кожному танкові. Військові аташе Франції, Великобританії і Росії, я чув, були приголомшені. Наш, напевно, теж» [40, с. 71–72]);

– 1 травня — Національний день праці;

– друга неділя у травні — Неділя матерів.

У святах брали участь сотні тисяч людей, після чого урочистості транслювалися на радіо, показувалися у кіно (особливо, коли мова йшла про виступ Гітлера).

Неявка на мітинг або відсутність вивішеного прапорця у дні урочистих подій фіксувалася уповноваженим партії за місцем проживання і могло призвести до скасування чергового підвищення по службі, звільнення з роботи або ж навіть арешту і суду.

Про значення, що надавалося загальнонімецьким та іншим святам, свідчить текст Клауса Германа «Святкові заходи в німецькій школі» (Штутгарт, 1941): «Німецькі школи — не лише інститут, призначений для передачі знань, не мертва організаційна форма, а саме життя. Викладач тут — не інструктор або передавач знань, він — набагато більше. Він — солдат на культурно-політичному фронті націонал-соціалізму. Природно, бої, що розгортаються на цьому фронті, мають зовсім інший характер і ведуться іншою зброєю, але вони не менш важливі, адже ведуться за душі людей. Не можна вигравати політичні і програвати культурно-політичні бої. Завдання німецького вихователя полягає у формуванні людської душі <...>».

Шкільні свята можуть бути згруповані у такий спосіб:

– святкування з підняттям прапора (підняття прапора в перший і останній дні семестрів або з іншої нагоди);

– святкові заходи під прапором;

– заходи чисто шкільного характеру (перший раз у перший клас — початок шкільного життя; закінчення школи — дорога в життя тощо);

– загальнонаціональні свята (День Райху — 30 січня; День народження фюрера — 20 квітня; Свято праці — 1 травня; День фермера — день подяки; День пам'яті — день героїчної битви під Лангемарком; Річниця приходу націонал-соціалістів до влади — 9 листопада);

– урочистості впродовж навчального року (День німецької матері; День німецької нації; дохристиянські обряди — процесії зі смолоскипами);

– загальношкільні ранкові заходи (щотижневі урочистості);

– святкові заходи спеціального характеру (історичні пам'ятні дні; поточні події) <...>

Кожен семестр навчального року повинен починатися із загальношкільної церемонії підняття прапора. Ця церемонія повинна стати першим таким святом для школярів, особливо для новачків.

Закінчення навчального року в останній день повинно відзначатися спуском прапора.

В інші дні шкільних урочистостей і народних свят піднімаються імперський і молодіжний прапори.

Підняття прапора — справа честі і висловлення віри.

Зовнішні ефекти — промови, звернення, спів і вітання — піднімають настрої і дух співтовариства.

Під час підняття прапора спів мусить бути масовим, від імені Ми. Підбирати подібні пісні слід заздалегідь, користуючись збірниками. Виконання пісні «Ми крокуємо під прапором» мусить здійснюватися таким чином. Один зі школярів виголошує: «Прапор відбиває нашу віру в Бога, народ і країну. А хто захоче її у нас відняти, спочатку повинен узяти наші життя». Один з викладачів каже: «Ось про що нагадує нам фюрер: “Те, що ми зажадаємо від Німеччини в майбутньому, ми зажадаємо і від вас, хлопчики і дівчата. Ви повинні це розуміти і з цим іти у майбутнє, адже ми візьмемо із собою все, що створюємо і робимо сьогодні. Німеччина ж буде продовжувати жити у вас,

і коли з нас уже нікого не залишиться, ви повинні будете міцно тримати у своїх руках цей прапор, який ми колись підняли над головою. Тому ви повинні твердо стояти на ногах і зміцнювати свою душу, не допускаючи падіння прапора, адже за вами підуть нові покоління, до яких ви можете пред'явити ті самі вимоги, що пред'являємо до вас і ми. Тоді Німеччина буде дивитися на вас із гордістю».

Замість цього можливе коротке звернення, основний зміст якого повинен полягати в ідеї: «Прапор — наш символ і обов'язок». Потім один зі школярів декламує: «Молодь міцно тримає прапор у руках, щоб майорів він яскраво в небесах. Клянемося ж бути вірними йому завжди. І буде проклятий той, хто його запліває. Прапор віддзеркалює нашу віру у Бога, народ і країну. А хто захоче її у нас відняти, спочатку повинен наше життя взяти. Ми станемо прапор оберігати, як рідну матір. Він — наше майбутнє, наша святиня, наша честь і мужність».

На закінчення усі співають: «Ми, молодь, несемо прапор»» [19, с. 162–167].

Першим великим святом, яке широко відзначалося у новій (нацистській) Німеччині, стало 1 травня, оголошене 1933 року «Днем національної праці». На урочистостях з цього приводу, які проходили на аеродромі Темпельгоф, зібрався мільйонний натовп, що складався з представників трудящих усіх регіонів Німеччини. Виступаючи перед натовпом, Гітлер підкреслив: свято 1 травня, яке символізувало досі класову боротьбу, перетворюється віднині на символ загальнонаціональної єдності; замість пропагандованої марксистами міжнародної солідарності буде солідарність усього німецького народу. Гітлер пообіцяв ліквідувати безробіття шляхом організації у широкому масштабі громадських робіт, передусім у будівництві автострад, річкових каналів, житлових будинків та інших об'єктів соціального призначення. Гітлер оголосив також про створення у найближчі місяці організації «Сила через радість» («Kraft durch Freude»), котра мусила влаштувати дешеві або ж навіть дармові концерти і театральні вистави, спортивні заходи, екскурсії по країні та за її межами, відкрити широку мережу читальень і т. ін. Невдовзі «Сила через радість» стала організовувати аматорські театри, давати дешеві спектаклі, культивувати масовий спорт, подорожі, туризм і т. ін. Гітлер заявив, що віднині нова Німеччина не знатиме соціальних конфліктів і «стане однією сім'єю, котра працює для реалізації спільних завдань». Спрямовуючи свої зусилля на «виконання спільних завдань», у цьому ж році нацистський рух німецьких християн (вони називали себе «Штурмовиками Ісуса Христа») виступив з ініціативою «уніфікації дій» протестантської церкви та об'єднання її під егідою райхсепіскопа, Людвіга Мюллера. Але ця ідея невдовзі загинула, адже 1935 року в Німеччині було створено календар для сільського населення, в якому замість християнських свят було вказано поганські свята [14, с. 187–189].

Місцем проведення чергової XI Олімпіади (1936) Берлін було обрано ще до приходу Гітлера до влади. 1933 року нацистська преса почала нападати на майбутні ігри, називаючи їх «фестивалем, на якому тріумфують євреї», однак після того як Гітлер вирішив, що Олімпійські ігри можуть підняти престиж його режиму в очах світової громадськості, критики вмить прозріли, припинили цькування цього заходу й отримали відповідні темники з докладними і точними інструкціями. Наприкінці січня 1936 року газети одержали вказівку не друкувати ніяких повідомлень про інциденти з іноземцями і про застосування фізичного насильства до євреїв. Ці теми зникли зі сторінок усіх газет (навіть місцевих), «щоб не дати закордонній пропаганді матеріал для зриву зимової Олімпіади». 15 червня 1936 року редактори газет одержали вказівку «використовувати Олімпійські ігри і підготовку до них для найширшої пропаганди нашої ідеології». Заради цього обсяг і накладу видань було суттєво збільшено. В результаті Олімпійські ігри виявилися найуспішнішим з нацистських пропагандистських заходів. Компанія «RRG» забезпечила можливість 67 репортерам з 19 європейських і 13 інших країн вести прями радіорепортажі з Берліна. Усього було передано 2500 репортажів 28 мовами світу і ще 500 репортажів німецькою мовою. Один з іноземних коментаторів навіть звернувся по закінченні Ігор до Геббельса з телеграмою, висловивши подяку «за прекрасну організацію Олімпіади і за чудові досягнення німецької радіотехніки».

Крім демонстрації «здобутків демократії», Олімпійські ігри нацисти намагалися використати і для демонстрації зростання військової могутності своєї країни. Так,

1 лютого, після проведення у Берліні кінних змагань спортсменів із Німеччини, Італії, Японії і Польщі, було влаштовано кавалерійський парад, марш есесівців у чорній формі, парад військової техніки (танків і бронемашин), інсценівку бою (солдати підпалювали броньовики). Глядачі, яких зібралось близько двадцяти тисяч, бурхливо аплодували, а Гітлер і Геринг відповідали на вітання.

Напередодні цієї демонстрації Геббельс влаштував у колишньому маєтку кайзера Вільгельма II бучний прийом на честь гостей Олімпіади. Свято відбувалося в парку, на яскраво ілюмінованому острові. Для зв'язку острова з берегом навели понтонний міст, на якому впродовж ночі чергували солдати саперного полку, щоб створити максимальні зручності для публіки з різних країн: дипломатів, генералів, адміралів, членів німецької імператорської родини, знаменитих співаків, акторів, письменників, журналістів, зірок спорту, членів нацистської верхівки. Родина Геббельсів прибула на свято в білому (подейкували, що їхні вбрання обійшлися скарбниці в сорок тисяч марок). Усі гості свята пройшли на острів крізь натовп молодих артистів, одягнених пажами, котрі тримали запалені смолоскипи. Упродовж ночі грало кілька оркестрів, у супроводі яких актори й акторки в костюмах вікторіанської доби танцювали вишукані стародавні танці, а молоді танцівниці в костюмах «у стилі грецької міфології» розважали гостей. Свято завершилося грандіозним феєрверком. На світанку, коли свято набуло занадто бурхливого характеру, відбулися деякі неприємні події, однак вони не зіпсували загального враження успіху.

Хоча витрати на проведення Олімпійських ігор (у тому числі — на будівництво величезного Олімпійського стадіону в Берліні) склали кілька десятків мільйонів марок, але, за словами Гітлера, прибуток перевищив півмільярда марок [4, с. 186–187].

За день по закінченні Олімпіади було влаштовано Півний фестиваль, під час якого було продемонстровано «зразкове поведження німецької молоді, котра продемонструвала повагу до традиції поважних бюргерів» [4, с. 190].

У той час як Геббельс вимагав від редакторів поміцати менше ілюстрацій, щоб зробити газети і журнали дешевшими, і закликав народ до скромності, у квітні 1935 року на честь свого одруження з акторкою Еммі Зоннеман Геринг влаштував спочатку пишне свято в Будинку опери, а у січні 1936 року — зухвало розкішний бал.

Втім, і сам Геббельс не зупинявся перед витратами, коли вважав їх необхідними для справи. Так, у липні 1936 року він улаштував у себе на віллі Венеційську ніч — карнавал, на який запросив три тисячі гостей — але не заради власного задоволення, а щоб гідно прийняти делегатів Міжнародної торговельної палати, що з'їхалися до Берліна з усього світу.

Завдяки Геббельсові відроджувалися також традиції Риму і Версальських розваг — з лакеями у перуках, смолоскипами і вечерьми просто неба (останні мало цінувалися нацистами, зате привертали увагу відвідувачів) [18, с. 67].

Щось подібне влаштовував і Рем, вдовиця якого натякала на відродження національних традицій — на кшталт безневинного народного свята березневого пива (Backbierschaft) з дармовим пивом у гігантських діджах і танцями [18, с. 67].

Сам Гітлер тішився прийомами у «Маєтку райхспрезидента» [3, с. 81].

З'їзди НСДАП відбувалися у Нюрнберзі у першій декаді вересня, тривали близько тижня і, жодним чином не впливаючи на генеральну лінію партії, являли собою найзначнішу акцію, що мусила продемонструвати німецькому народові й світові злуку фюрера, партії і народу.

Кожен з'їзд мав назву: «З'їзд перемоги» (1933), «З'їзд Райху» (1934), «З'їзд волі» (1935), «З'їзд честі» (1936), «З'їзд праці» (1937) і зазвичай супроводжувався постановкою бою за участю піхоти і танків, а після цього — парадом військ у супроводі винищувачів і бомбардувальників [3, с. 81]. Останнім був «З'їзд Великої Німеччини» (1938), а запланований на 1939 рік «З'їзд Миру» не відбувся — Гітлер розпочав війну.

Про характер цих заходів свідчить програма «З'їзду честі» (1936), що відбувся у Нюрнберзі.

Сакральні заходи розпочалися після обіду: прибуття Гітлера, винесення прапорів, калатання дзвонів, прийом у «Stadt Halle», гала-вистава «Нюрнберзькі Майстерзінгери» Ріхарда Вагнера в оперному театрі. Наступного дня: парад «Гітлерюгенду», церемонія відкриття партійного з'їзду, відкриття виставки «Політика Німеччини», від-

криття наметового містечка «Німецького трудового фронту», мітинг працівників культури в оперному театрі, знову парад, процесія зі смолоскипами; третього дня — знову процесія зі смолоскипами (двічі), низка мітингів (серед них — мітинг суддів у театрі, мітинг комітету «За національне здоров'я» у «Hercules Halle» та ін.); в останні дні — знову парад, мітинги, карнавал, феєрверк, маневри, а на завершення — знову виступ Гітлера [1, с. 149–150]. Причому Гітлер свідомо вимагав, щоб усі мітинги влаштовували у вечірній час, пояснюючи, що «зранку і навіть впродовж дня людська воля набагато сильніше пручається спробам підкорити її іншій волі і чужим думкам, тоді як увечері люди легше піддаються впливові сильнішої волі. Справді, кожний мітинг — це боротьба двох протилежних сил» [35, с. 151].

Нацистські з'їзди переслідували не так ділові цілі, як пропагандистські, про що свідчить сценарій їх проведення: «Кульмінацію нацистського циклу свят і, відповідно, режисури громадського життя представляла собою організація і проведення партійного з'їзду. Спочатку це були чотириденні, потім семиденні і, нарешті, восьмиденні пишні і коштовні урочистості, що проводяться Мінпропом. До 1936 року механіка проведення партійних з'їздів склалася остаточно. Загальна площа місця для проведення партійних з'їздів становила 32 км². <...> Перший день партійного з'їзду під калатання дзвонів починався урочистим в'їздом в Нюрнберг Гітлера. Вранці Гітлер з балкона готелю «Німецький двір» приймав парад Гітлерюгенду. Церемонія відкриття з'їзду була схожа на літургію <...>. Перший день закінчувався «Нюрнберзьким майстерзінґерами», завичай у виконанні знаменитого Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом Вільгельма Фуртвенґлера. Наступного дня вранці Гітлер на балконі готелю приймав парад прапорів Гітлерюгенда, звезених зі всієї країни. <...> Третій день розпочинався парадом імперської трудової служби: 50 тисяч засмаглих міцних хлопців з лопатами на плечах утворювали процесію. <...> Четвертий день було присвячено спортивному парадові. П'ятий день був Днем політичного керівника <...> Восьмого дня (з 1934 року) влаштовувався парад військової техніки вермахту» [26, с. 371–374].

Одним із новаторських видовищ доби патріотичної істерії стала 1934 року зустріч низових керівників нацистської партії, для здійснення якої Альберт Шпеер вперше використав прийом світлової архітектури. Коли на Цепелінфельд крізь 10 проходів посунули колони функціонерів із прапорами, навколо стадіону одночасно було ввімкнено 130 армійських прожекторів — спрямовані у небо, вони створили враження гігантської зали для глядачів [15, с. 138]. Цей прийом було використано також під час партійного з'їзду 1937 року. Одразу ж після того, як партійна верхівка була представлена Гітлерові, було увімкнено 150 гігантських прожекторів, які створили у небі світловий квадрат, під яким билися від вітру прапори. Над головною трибуною засяяла свастика і під звуки фанфар на трибуні з'явився сам Гітлер, до якого з протилежного боку схилювалося тридцять тисяч прапорів [16, с. 224].

Іншим видовищем, сценарій якого лів в основу багатьох подібних заходів, стала процесія 9 листопада 1935 року в пам'ять про загиблих під час путчу 1923 року. Декорацією для здійснення сценарію стали збудовані архітектором Людвігом Троостом два класичних храми, в яких належало розташувати 16 бронзових саркофагів з ексгумованими залишками національних героїв. Пізно ввечері, коли Гітлер виголосив традиційну промову у пивному залі «Бюргербройкеллер», труни було перенесено в оточені світильниками Усипальниці Полководців (Фельдхеррікалле). Незадовго до півночі, стоячи у відкритій машині, занурений у скорботу фюрер повільно проїхав крізь Триумфальну арку, освітлену смолоскипами. Загони штурмовиків та есесівців зі смолоскипами утворили дві, довжиною в усю вулицю, шеренги. Коли машина, що повільно рухалася, зупинилась біля Усипальниці, Гітлер з піднятою рукою піднявся критими килимом сходами, схилив голову і мовчки постояв біля кожного з шістнадцяти саркофагів. Наступного дня сценарій мав продовження — після шістнадцяти гарматних пострілів і хвилини мовчання розпочалося покладання вінків, урочисто було виконано гімн «Німеччина понад усе», оголошено останню повірку і вічну варту [16, с. 224].

З величезною помпою 1937 року під час культурно-політичного свята — Днів німецького мистецтва — Геббельс влаштував театральну процесію у Мюнхені. Для цього дійства, організованого двома професорами історії мистецтв — Р. Кнехтом та А. Кас-

паром під наглядом міністерства пропаганди, було створено спеціальний сценарій, у постановці якого взяло участь понад шість тисяч виконавців, які представляли різні епохи; близько третини учасників було убрано в історичні костюми, а поряд із ними було задіяно сотні коней, собак, соколів, возів. Метою процесії була ідеалізація війни і зображення її як шляху, яким німці завжди йшли до величі держави. Процесія була схожа на живий підручник історії, підправленої, звісно, відповідно до гітлерівської доктрини. На чолі процесії несли гітлерівські штандарти, символи перемоги та мистецтва. Потім ішли: часи германців, вікінгів, Нібелунгів, Карл Великий, хрестові походи, битви імператора Барбаросси, часи готичні, лицарські ордени, ландскнехти, часи Фрідріха Великого, часи класики і романтизму (з особливим акцентом на Ваґнері), алегоричні фігури Жертви, Віри та Відданості, Матері-Землі, Батька-Рейна, орел III Райху, підрозділ вермахту, зображення монументальних споруд і, нарешті, — підрозділ СС. «Для організації подібних масових заходів, — писав А. Шпеер, — Міністерство пропаганди створило спеціальну організаційну схему. 1939 року Карл Ханке розповідав мені про кілька сценаріїв маніфестацій, залежно від політичних і пропагандистських завдань, — від зустрічі школярами високопоставлених зарубіжних гостей до мобілізації мільйонів робітників для виявлення волі народу. Ханке іронічно розповідав про групи народного тріумфування» [41, с. 202]. Подібні видовища, на думку Петера Слотердайка, втілювали «міф Ваймарської республіки: політика перетворюється на вірність живих військовим могилам» [31, с. 420].

Ідея відродження видовищ інквізиції належала Геббельсові. 10-го травня 1933 року на території майже всіх німецьких університетів відбулось перше у Німеччині спалення студентами книжок єврейських і комуністичних авторів, заборонених Гітлером. У вогнищах палили твори Томаса і Генріха Маннів, Бертольта Брехта, Франца Кафки, Еріха Ремарка, Стефана й Арнольда Цвейга, Ліона Фейхтвангера, Ептона Сінклера, Генріха Гайне, Зигмунда Фройда, Карла Маркса — понад 100 центнерів книг і журналів, як сказано було в облікових документах. Німецька преса повідомляла в усіх подробицях про свято урочистого спалення еретичних книг, а у Берліні церемонія автодафе транслиувалася навіть на радіо: «Звернення комітету в окрузі Х прочитав Карл Ганс Безе; гасла вигукував Ганс Лайштріц (їх зустрічали оплесками). Потім ішло повідомлення про промову міністра освіти і пропаганди Пауля Йозефа Геббельса. Оркестр грав марш, твір Арно Пардуна. Початок — дуже тихий. Кінець четвертої й останньої строфи — голосніше: “За Гітлера, за волю і хліб! Німеччино, прокинься! Єврей, здохни! Народе, до зброї! Народе, до зброї!” Газети також давали розгорнуті репортажі. «Дойче альгемайне цайтунг» писала: «Незважаючи на заливний дощ, до Студентського будинку на Оранієнбургштрассе зібралася гігантська юрба. Меблеві фургони з книгами, внесеними у чорні списки, були прикрашені плакатами. З 9 до 10 години вечора у Студентському будинку роздавали смолоскипи. Рівно о 10-й пролунала команда фюрера СА: “Шикуйсь! Смирно! Кроком руш!” У супроводі оркестру колона попрямувала до Оранієнбурзьких воріт. Щільний ланцюг людей стояв по обидва боки тротуару протягом її шляху. На Площі кайзера Франца Йосипа між міською оперою і будинком актового залу університету вже з восьмої години вечора збиралися глядачі, а о дев'ятій призначений для акту спалення простір було заповнено публікою. У центрі площі студенти склали велике багаття. Сім прожекторів стояли напоготові, щоб до початку автодафе освітити площу. До самих Бранденбурзьких воріт можна було бачити маси людей, що справляло враження народного гуляння. Гасла скандувалися спеціальними групами і були чутні по усіх вулицях. Процесія несла також голову від погруддя Магнуса Хіршфельда (керівника наукового інституту з проблем сексу). Голову відламали від погруддя і один зі штурмовиків ніс її на палиці, щоб її було видно здалеку» [37, с. 306]. Інша газета писала: «Представники студентства, перш ніж спалити книги на багатті, вигукували гасла: “Проти класової боротьби і матеріалізму, за народну єдність та ідеалізм у житті! В ім'я всього цього я кидаю у полум'я писання Маркса і Каутського!”; “Проти декадансу і морального розпаду! За те, щоб було гарне поведіння і виховання у родині і державі, я віддаю полум'я писання Генріха Манна, Ернста Глезера і Еріха Кестнера”; “Проти підлості мислення і політичного зрадництва, за безмежну відданість народів і держав! В ім'я всього цього я віддаю полум'я творів Фрідріха Фостера”; “Проти перебільшення зна-

чення сексу, за аристократизм людської душі. В ім'я всього цього я віддаю полум'ю писання Зигмунда Фройда»; «Проти перекручування нашої історії і применшення значення наших видатних діячів, за шанування нашого минулого. В ім'я всього цього я віддаю вогню твори Емілія Людвіга і Вернера Гагемана»; «Проти демократично-єврейської антинародності, за національну свідомість! В ім'я всього цього я віддаю вогню писання Теодора Вольфа і Георга Бернгарда!»; «Проти літературного зрадництва солдатів світової війни, за виховання народу у дусі істини. В ім'я всього цього я віддаю вогню твору Еріха Марії Ремарка!»; «Проти спотворювання німецької мови, за турботу про найцінніше надбання нашого народу. В ім'я всього цього я віддаю вогню писання Альфреда Керра»; «Проти нахабства і самовпевненості, за шанобливе ставлення до німецького народного духу. Хай полум'я поглине писання Тухольського й Осецького!» [37, с. 308]. Щоправда, серед німців знайшлося чимало несвідомих бібліотечних працівників, які намагалися приховати книжки, списки яких були вже відомі. Усі вони були покарані. Значно більше свідомості виявили професори університетів, міністр освіти й інші представники національної еліти. Тож чи дивно, що у Німеччині різко скоротилася кількість студентів (від 130 тисяч у 1933 році до 70 тисяч у 1938 році), спалено дві третини книжок з тих, що зберігалися у бібліотеках?!

Після свята спалення книг Геббельс зробив щоденниковий запис: «Учора... Пізно ввечері виголошую промову на площі Опері. Перед вогнищем брудних бульварних книжок, що спалюються студентами. Я у найкращій формі. Гігантський натовп» [28, с. 203].

Своєрідним автодафе образотворчого мистецтва стала Перша офіційна Виставка звироднілого мистецтва, влаштована за кілька місяців після приходу Гітлера до влади. На початку 1936 року Гітлер наказав чотирьом нацистським художникам на чолі з професором Адольфом Циглером, президентом Імперської палати образотворчого мистецтва, обстеживши основні галереї і музеї Німеччини, зібрати все декадентське мистецтво. Внаслідок цього комісією було вилучено майже тринадцять тисяч картин, малюнків, ескізів, скульптур німецьких і європейських художників, серед яких роботи Пікассо, Гогена, Сезанна і Ван Гога. 31-го березня 1936 відібрані твори було подано на спеціальній виставці дегенеративного мистецтва у Мюнхені. Однак ефект був зворотний: величезний натовп зібрався, щоб помилуватися творами, зневаженими Гітлером. Поряд було влаштовано «Велику німецьку художню виставку», де було виставлено понад дев'ятсот робіт ширих арійців-патріотів, схвалених Гітлером, але вона привернула набагато меншу увагу.

Незадовго до початку Другої світової війни, у березні 1939 року, у Берліні було спалено тисячі картин, але вже наприкінці липня того ж року нацисти діяли розсудливіше: за розпорядженням Гітлера на аукціонах у Швейцарії було продано цілий ряд картин, щоб одержати валюту (Геббельс записав у Щоденнику: «Картини звироднілих відсилаємо на міжнародну виставку. Може, заробимо грошей на цьому лайні» [28, с. 203]). Під час війни Герман Герінг, який був гнучкішим у своїх смаках, привласнив безліч картин, викрадених з найбільших музеїв Європи, і врешті зібрав колекцію колосальної вартості. 1 грудня 1939 року було видрукувано розпорядження Гімmlера, за яким співробітники гестапо і поліції безпеки зобов'язувалися реквізувати твори мистецтва на окупованій території Польщі. За тиждень Гімmlер видав нове розпорядження, за яким конфіскації підлягали не лише твори мистецтва, а й костюми, музичні інструменти, монети, поштові марки та інші колекції. У Франції конфіскацію здійснювали особливі команди, які так і називалися ріббентропівські зондеркоманди. Для конфіскації мистецьких цінностей із музейних зібрань окупованих країн було створено спеціальну оперативну групу Розенберга (Einsatzstab Rosenberg), за даними якої понад шість тисяч картин, у тому числі творів Рубенса, Рембрандта, Гойї, Фраґонара й інших великих майстрів, було вивезено до Німеччини.

Як уважає Вільгельм Райх, усі тоталітарні системи спиралися на ірраціональне начало в людині, отже, й на містику [27]. «Найразючіша схожість таємних товариств і тоталітарних рухів, — доповнює Ханна Арендт, — полягає в тій ролі, яку в них відіграє ритуал. Паради на Червоній площі в цьому відношенні не менш характерні, ніж помпезна формальність нюрнберзьких партійних днів. У центрі нацистського ритуалу було так зване криваве знамено, а в центрі більшовицького — муміфіковане тіло Ле-

ніна, причому обидва ці центри привносили до церемоніалу значні елементи ідолопоклонства» [2, с. 428].

Відтак заохочувалися й інші дієства з містичним присмаком, відроджувалася середньовічна магія. Одним із таких магів був Ерік Ян Штейншнейдер, штукакар, факір, приборкувач левів. Він виступав під псевдонімом Гануссен із сеансами мнемотехніки, удаваної телепатії і пророкування, спантеличуючи публіку вгадуванням фактів із приватного життя глядачів і передбаченням політичних подій. Ставши ясновидцем Третього райху, він готувався до звання професора окультизму в одному з університетів, побудував Палац окультизму — театральне приміщення зі складною трюковою технікою, котра дозволяла створювати складні містичні ефекти. Обізнаний з політичними планами нацистів, Гануссен множив свої пророцтва, доки не заплутався в інтригах гітлерівського оточення, і був убитий штурмовиками, котрі викинули його труп у канаву. Інший нацистський містагог, Фріц Йокель, виступав на сцені з 1935 року під псевдонімом Фредо Марвеллі і вдало поєднував пророцтва з функцією стукача [8, с. 63]. Прикметний з цієї точки зору запис зробив 22 листопада 1939 року у щоденнику Геббельс: «Цю річ, — писав він, — ми можемо використовувати протягом тривалого часу. Я заборонив публікацію всіх пророцтв Нострадамуса. Вони повинні поширюватися написаними від руки, таємно. В цьому має бути присмак чогось забороненого. Природно, що усі ці нісенітницї слід також закинути і у Францію» [22, с. 383]. І закинули. За спогадами Шелленберга, «німецькі літаки й агенти розкидали серед французів у величезній кількості невеличку і на вигляд не шкідливу листівку, видруковану французькою мовою, котра містила пророцтва Богоматері — деякі з її пророцтв і справді було включено у листівку. Ця листівка пророкувала літальні вогняні машини, котрі зруйнують Францію. <...> Складаючи цю листівку, я й не передбачав, що вона матиме такий потрясаючий ефект». 13 грудня 1939 року у протоколі інструктажу Геббельса записано: «Міністр висловився на підтримку пропаганди за допомогою астрологічного матеріалу. Брошура “Нострадамус” написана дуже гарно. Міністр пропонує скласти гороскопи видатних діячів західних держав. Слід підготувати кросворди з належними відповідями й організувати їх поширення за кордоном. Складання таблиць містичних чисел також може бути використано» [20, с. 144]. 13 квітня 1940 року Геббельс віддав розпорядження, щоб для поширення брехливих повідомлень ніколи не використовувалися офіційний апарат, інформаційні агентства та інші структури: «джерело брехні мусить бути замасковано» [20, с. 140].

Завдяки винахідливій і послідовній системі заходів Геббельсом було створено пропагандистську машину, котра стала не просто потужною, «вона стала здатною до самовідродження і пережила германський вермахт і навіть Третій райх» [29, с. 233].

Репліка стосовно самовідродження могла би видатися схожою на залякування, якби не постійно повторювані спроби побудувати Новий райх у різних куточках світу. Адже репліки Гітлера стосовно «хибного уявлення про свободу — коли кожен говорить все, що йому заманеться» [24, с. 84] і «щастя для уряду, коли люди абсолютно не думають» [24, с. 56] для багатьох ще й досі залишаються актуальними.

Можливо, саме на цьому «недуманні» базувався і суперечливий характер нацистських видовищ. З одного боку, спираючись на традицію початку століття, влада намагалася використати практику тодішніх кабаре, перетворивши їх на «позитивні кабаре» (Das positive Kabarett), з іншого, похололива бюрократична недоумкуватість не дозволяла їм здійснити це. Щоправда, з притаманною їм парадоксальністю нацисти опікувалися розвитком кабаретного мистецтва у концтаборах. Можливо, звідси походить і відомий афоризм Геббельса, котрий називав державних митців концтабором у відгулі.

Література

1. Аникеев А. НСДАП: Идеология, структура и функции [Текст] / А. Аникеев, Г. Кольга, Н. Пучковская. — Ставрополь : Изд-во Ставроп. гос. ун-та, 2000. — 307 с.
2. Арендт Х. Джерела тоталітаризму [Текст] / Ханна Арендт. — К. : Дух і літера, 2005. — 584 с.
3. Белов Н. Я был адъютантом Гитлера [Текст] / Н. Белов. — Смоленск : Русич, 2003. — 528 стр.
4. Брамштедте Е. Йозеф Геббельс: Мефистофель усмеяется из прошлого [Текст] / Е. Брамштедте, Г. Френкель, Р. Манвелл. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. — 448 с.

5. *Брехт Б.* Легенда о Хорсте Весселе [Текст] / Бертольт Брехт // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. — М. : Искусство, 1965. — Т. 5/1. — 527 с.
6. *Бросцат М.* Держава Гітлера [Текст] / М. Бросцат. — К. : Наука, 2009. — 384 с.
7. *Бушуева С.* Полвека итальянского театра: 1880-1930 [Текст] / С. Бушуева. — Л. : Искусство, 1978. — 192 с.
8. *Вадимов А.* От магов древности до иллюзионистов наших дней. Очерки истории иллюзионного искусства [Текст] / А. Вадимов, М. Тривас. — М. : Искусство, 1966. — 308 с.
9. *Виппер Р.* Избранные сочинения : в 2 т. [Текст] / Р. Виппер. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1995. — Т. 1 : Лекции по истории Греции. Очерки истории Римской империи (начало). — 483 с.
10. *Гвоздев А.* Театр послевоенной Германии [Текст] / А. А. Гвоздев. — Л. ; М. : ГИХЛ, 1933. — 80 с.
11. Германский национал-социализм / Сост. В. Пруссаков [Текст]. — М. : Паллада, 1994. — 96 с.
12. *Гитлер А.* Моя борьба [Текст] / Адольф Гитлер / [Пер. К. Б. Радека]. — Х. : Світовид, 2003. — 704 с.
13. *Гропиус В.* Театральное строительство [Текст] / Вальтер Гропиус // Искусство режиссуры за рубежом : первая половина XX века : хрестоматія / СПБГАТИ. — СПб. : СПБГАТИ, 2004. — С. 182–187.
14. *Жигульский К.* Праздник и культура : праздники старые и новые : размышления социолога [Текст] / К. Жигульский. — М. Прогресс, 1985. — 336 с.
15. *Иванов С. Г.* Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма : филос.-эстетич. анализ [Текст] / С. Г. Иванов. — К. : Стилос, 2001. — 168 с.
16. *Клюев В.* Драма и театр времен Гитлера [Текст] / В. Клюев // Современная драматургия. — 1992. — № 5/6. — С. 227–239.
17. *Лацис А.* Революционный театр Германии [Текст] / Анна Лацис ; пер. с нем. рукописи И. Бархаш. — М. : Гослитиздат, 1935. — 265, [5] с. : ил.
18. *Марабини Ж.* Повседневная жизнь Берлина при Гитлере [Текст] / Жан Марабини. — М. : Мол. гвардия, 2003. — 308 с.
19. *Моссе Дж.* Нацизм и культура [Текст] : Идеология и культура национал-социализма / Моссе Дж. ; Пер с. англ. Ю. Д. Чупрова. — М. : Центрполиграф, 2003. — 446 с. : ил.
20. *Орлов Ю.* Крах немецко-фашистской пропаганды в период войны против СССР [Текст] / Ю. Я. Орлов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 176 с.
21. Откровения и признания : нацистская верхушка о войне Третьего Рейха против СССР : секретные речи. Дневники. Воспоминания [Текст] / пер. с нем., предисл., коммент. Г. Я. Рудого. — Смоленск: Русич, 2000. — 638 с.
22. *Первушин А.* Окультурные тайны НКВД и СС [Текст] / А. И. Первушин. — СПб. : Нева ; М. : Олма-Пресс, 1999. — 415 с.
23. *Пик А. В.* «Третьей Империи». Германский театр сегодня [Текст] / А. Пик // Интернациональный театр. — 1933. — № 6. — С. 34–38.
24. *Пикер Г.* Застольные разговоры Гитлера [Текст] / Г. Пикер. — Смоленск : Русич, 1993. — 488 с.
25. *Пискалов Э.* Политический театр [Текст] / Эрвин Пискалов. — М. : ГИЗ, 1934. — 264 с.
26. *Пленков О.* Тайны Третьего рейха : культура на службе Вермахта [Текст] / О. Ю. Пленков. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2011. — 480 с.
27. *Райх В.* Психология масс и фашизм [Текст] / В. Райх ; пер. Ю. М. Донц. — СПб. : Унив. книга, 1997. — 380 с.
28. *Ржевская Е.* Геббельс : портрет на фоне дневника [Текст] / Е. Ржевская // Новый мир. — 1993. — № 4.
29. *Рисс К.* Геббельс. Адвокат дьявола [Текст] : пер. с англ. / К. Рисс. — М. : Центрполиграф, 2000. — 492 с.
30. *Розенберг А.* Миф XX века : оценка духовно-интеллектуальной борьбы фигур нашего времени [Текст] / Альфред Розенберг. — Таллинн : Shildex, 1998. — 527 с.
31. *Слотердайк П.* Критика циничного разуму [Текст] / П. Слотердайк ; пер. з нім. А. Богачов. — К. : ВК ТОВ «Тандем», 2002. — 542 с. : іл.
32. *Смит Д.* Муссолини [Текст] : пер.с англ. / Дэнис М. Смит. — М. : ИнгерДайджест, 1995. — 384 с.
33. *Теплиц Е.* История киноискусства : в 4 т. [Текст] : пер. с польск. / Ежи Теплиц. — М. : Прогресс, 1973. — Т. 4 : 1934–1939. — 320 с.
34. *Филатов М.* Нацистские мифы вчера и сегодня: Критика литературно-политических спекуляций нацизма и неонацизма [Текст] / М. Н. Филатов. — Алма-Ата : Казахстан, 1979. — 216 с.

35. Фромм Э. Адольф Гитлер : клинический случай некрофилии [Текст] : [пер. с англ. / Эрих Фромм ; [предисл. : М. Б. Гнедовский]. — М. : Прогресс : VIA, 1992. — 246 с.
36. Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра [Текст] : пер. с нем. / Георг Фукс. — СПб. : Грядущий день, 1911. — 287 с.
37. Чёрная Л. Коричневые диктаторы (Гитлер, Геринг, Гиммлер, Геббельс, Борман, Риббентроп) [Текст] : сборник биограф. информации / Л. Чёрная. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. — 475 с. : ил.
38. Чехов А. П. Чайка: Комедия в четырех действиях [Текст] / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — М. : Наука, 1986. — Т. 13. — 519 с.
39. Шелленберг В. Лабиринт : мемуары гитлеровского разведчика [Текст] / В. Шелленберг ; пер. с англ. В. Седых ; предисл. А. Буллока. — М. : Дом Бируни, 1991. — 400 с.
40. Ширер У. Берлинский дневник : Европа накануне Второй мировой войны глазами американского корреспондента [Текст] : пер. с англ. Л. А. Игоревского / Уильям Ширер. — М. : Астрель : Полиграфиздат, 2012. — 541 с.
41. Шпеер А. Третий Рейх изнутри : воспоминания рейхсминистра военной промышленности. 1930–1945 [Текст] : пер. с нем. С. Лисогорского / Альберт Шпеер. — М. : Центрполиграф, 2005. — 656 с.
42. Энциклопедия Третьего Рейха [Текст] / С. Воропаев. — М. : Локид-Миф, 1996. — 589 с.
43. Eichberg H. Massenspiele: NS-Thingspiel, Arbeiterweihepiel und olympisches Zeremoniell [Текст] / H. Eichberg, M. Dultz, M. Gadberry. — Stuttgart : Bad Cannstatt, 1977. — 271 с.
44. Euringer R. Deutsche Passion 1933: Thingspiel in 3 Akten [Текст] / R. Euringer. — Volkschaft-Verlag f. Buch, Buehne u. Film, 1936. — 40 с.
45. Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre [Текст] / E. Fischer-Lichte. — L.; N. Y. : Routledge, 2005. — 290 с.
46. London J. Theatre Under the Nazis [Текст] / J. London. — Manchester University Press, 2000. — 356 с.
47. Reinhardt M. O teatrze idealnym [Текст] / Max Reinhardt // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdansk : Slowo / Obraz terytoria, 2004. — 198 с.
48. Schoeps K.-H. Literature and Film in the Third Reich [Текст] / K.-H. Schoeps. — N. Y. : Camden House, 2003. — 371 с.

Анотація. Клековкін Олександр. Тінгшпіль: мобілізація радості. У розвідці здійснено спробу визначити основні тенденції розвитку театрального мистецтва у нацистській Німеччині, спрямованого на опшуквання глядача і створення другої реальності, відмінної від дійсності, котру міг спостерігати глядач у повсякденному житті. Увагу акцентовано на особливостях новоствореного жанру — тінгшпіля — в контексті паратеатральних видовищ доби. Виявлено спільні ознаки, притаманні видовищній практиці тоталітарних режимів, серед яких: театралізація і ритуалізація політичного життя; цілеспрямоване створення «другої реальності», відмінної від реальності, котру можуть спостерігати глядачі у житті; жанрова і видова кодифікація; домінування масових жанрів (із використанням відповідного простору); культ мертвих (із використанням відповідної символіки); організація впливу на ірраціональну сферу.

Ключові слова: Тінгшпіль, масовий театр, пропаганда, пара театр.

Аннотация. Клековкин Александр. Тингшпиль: мобилизация радости. В исследовании предпринята попытка определить основные тенденции развития театрального искусства нацистской Германии, направленного на создание второй реальности, отличной от действительности, которую мог наблюдать зритель в повседневной жизни. Внимание акцентируется на особенностях нового жанра — тингшпиля — в контексте паратеатральных зрелищ эпохи. Выявлены общие признаки, присущие зрелищной практике тоталитарных режимов, среди которых: театраллизация и ритуализация политической жизни; целенаправленное создание «второй реальности», отличной от реальности, которую могли наблюдать зрители в жизни; жанровая и видовая кодификация; доминирование массовых жанров (с использованием соответствующего пространства); культ мертвых (с использованием соответствующей символики); одновременное сосуществование в пределах одной театральной системы героических жанров (для массового зрителя) и кабарежных, а также попытки их гибридации.

Ключевые слова: Тингшпиль, массовый театр, пропаганда, пара театр.

Summary. Klekovkin Olexander. Thingspiel: Mobilization of Joy. The study attempted to identify the main trends in the development of theatrical art of Nazi Germany, aimed at creating a second reality that is different from the reality that the viewer could see in everyday life. Attention is focused on the features of a new genre — thingspiel — in the context of the era parateatralnih spectacles. The general characteristics of an entertaining practice of totalitarian regimes, including: staging and ritualization of political life; purposeful creation of a «second reality», different from the reality that the audience could see in his life; codification of the genre and species; mass dominance genres (using a corresponding space); the cult of the dead (with corresponding symbols); Organization vozdeytsviya on irrational sphere of the viewer; simultaneous coexistence within a single theater of the heroic genre (for a mass audience), and cabaret, as well as attempts to hybridization.

Keywords: Thingspiel, mass theater, propaganda, paratheater.