

Элегантная  
диктатура



# «Лили Марлен» и другие

А.В. Васильченко

Эстрада Третьего рейха

ERNST LUBITSCH



## Annotation

В мире до сих пор господствует стереотип, что музыка Третьего рейха была представлена исключительно маршами в прусском стиле и зловеще молодцеватыми песнями штурмовиков. Этот миф сродни тому, который утверждает, что все люди в Третьем рейхе ходили в униформе или, как минимум, в галифе. Кто бы мог подумать, что эстрадная и популярная музыка не менее эффективно помогала манипулировать массами и «вдохновлять их на подвиги»...

---

- [«Лили Марлен» и другие. Эстрада Третьего рейха](#)
  - [ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ](#)
  - [ГЛАВА 1. ПЕРЕЛОМНЫЙ 1933 ГОД](#)
  - [ГЛАВА 2. НОВЫЕ ВРЕМЕНА — НОВЫЕ СТРУКТУРЫ](#)
  - [ГЛАВА 3. ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ЭСТРАДНЫХ МУЗЫКАНТОВ](#)
  - [ГЛАВА 4. БЛЕСК И НИЩЕТА БЕРЛИНСКИХ КАБАРЕ](#)
  - [ГЛАВА 5. В ПОИСКАХ ЛЕГКОГО ЖАНРА](#)
  - [ГЛАВА 6. СОЛДАТСКАЯ ПЕСНЯ ИЛИ ВОЕННЫЙ ШЛЯГЕР?](#)
  - [ГЛАВА 7. ГАМБУРГСКИЕ СТИЛЯГИ](#)
  - [ГЛАВА 8. «КОНЦЕРТ ПО ЗАЯВКАМ ДЛЯ СОЛДАТ ВЕРМАХТА»](#)
  - [ГЛАВА 9. КИНОМУЗЫКА ЭПОХИ ВОЙНЫ](#)
  - [ГЛАВА 10. ВОЕННАЯ ДЖАЗ-АГИТАЦИЯ](#)
  - [ГЛАВА 11. «ЛИЛИ МАРЛЕН»](#)
  - [ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ](#)
  - [ПРИЛОЖЕНИЕ. ХРОНОЛОГИЯ НЕКОТОРЫХ СОБЫТИЙ, ПРОИСХОДИВШИХ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА](#)
  - [О книге](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)

- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)



**«Лили Марлен» и другие. Эстрада  
Третьего рейха**

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Лично для меня все началось с фильма Вернера Фасбиндера «Лили Марлен». Я его увидел как-то в гостях, еще будучи абитуриентом. Перевод, конечно, оставлял желать лучшего, но именно по причине этого сама песня в «оригинальном» исполнении Ханны Шигуллы осталась на немецком языке. Фильм стал для меня маленьким откровением. До момента его просмотра я был свято убежден, что песня «Лили Марлен» была написана специально для Марлен Дитрих. Как оказалось, во власти этого мифа пребывал не только я. В любом случае именно этот фильм подтолкнул меня к тому, чтобы собирать возможные вариации «Лили Марлен», а затем и всей немецкой эстрады. К началу 2000-х годов у меня сформировалась неплохая музыкальная коллекция, которая насчитывала несколько тысяч «аутентичных» песен и музыкальных композиций и измерялась гигабайтами занятого на жестком диске компьютера пространства. Как-то один знакомый меломан попросил похвастаться этим богатством.

«Не вопрос», — ответил я и подарил ему DVD-диск с накопленными за многие годы записями. Не прошло и часа, как зазвонил телефон. «Андрей, а ты точно ничего не перепутал? Я слушаю каких-то Чарли, которые на английском играют типичный американский свинг. Хочешь сказать, что это музыка Третьего рейха?» Пришлось объяснять, что «Чарли и его оркестр» были пропагандистским проектом министерства пропаганды, которое возглавлял Геббельс. Что онный оркестр, выпускаемый в эфир, был предназначен для смущения умов британских солдат, равно как и англичан, оказавшихся в блокаде. «Ты бы хоть комментарии написал к этим песням», — заметил мой приятель, став фактическим инициатором написания данной книги.

В обществе до сих пор господствует стереотип, что музыка Третьего рейха была представлена исключительно маршами в прусском стиле и зловеще молодежавшими песнями штурмовиков. Этот миф сродни тому, который утверждает, что все люди в Третьем рейхе ходили в униформе или как минимум, в галифе. парадокс заключается в том, что основная часть передаваемой в радиоэфир музыки была эстрадными песнями. Но массовое сознание предпочитает игнорировать этот факт, отдавая предпочтение «Палету валькирий» или почти мифической песне «Дойчен зольдатен» (на самом деле таких слов в ней отродясь не было — песня, ставшая символом-мифом Третьего рейха начиналась со слов «Когда солдаты идут по улице»).

Созданию этих и многих других мифов способствовало то обстоятельство что на протяжении долгих лет история не уделяла эстрадной музыке должного внимания, полагая эту тему «несерьезной». Относилось это не только к отечественной, но и западной историографии. В ставшем классическим сборнике «Музыка в Третьем рейхе» (составитель Йозеф Вульф) на многостраничной «вагнерианы» и «полновесных» документов о «правильном» идеологическом содержании музыки «легкой» и танцевальной музыке уделено несколько скромных страничек. Даже известный историк Михаэль Катер, известный своей объемной работой по истории джаза в Третьем рейхе, в книгах, посвященных в целом музыке эпохи национал-социалистической диктатуры, предпочитал делать акцент на симфонических музыкантах. Возникало такое ощущение, что население Третьего рейха, вернувшись с парада, сразу же устремлялось в Мюнхенский оперный театр или на концерт Берлинского филармонического оркестра. Перелом в ситуации в западной историографии произошел в 2004 году, когда германский исследователь Аксель Йоквер защитил диссертацию (по своему объему фундаментальный труд) «Эстрадная музыка в Третьем рейхе». После этого начался форменный триумф «эстрадной историографии». Буквально в считанные годы появляются работы, посвященные как эстрадной музыке в целом (Михаэль Кульман «Популярная музыка Третьего рейха»), так и отдельным ее аспектам. Наибольшей популярностью стало пользоваться исследование отдельных культурных мифов, связанных с эстрадой Третьего рейха. За три года появляются несколько работ, посвященных песне «Лили Марлен» (Мартин Тиль «Лили Марлен» — между военной пропагандой и любовной песней», и совместная работа английских историков Мэтью Миллера и Лиль Лейбовиц «Лили Марлен» — солдатская песня второй мировой войны»). Впрочем, отечественная наука предпочитала и предпочитает до сих пор игнорировать данные сюжеты, фактически не уделяя внимания вопросам, связанным с культурой Третьего рейха.

## ГЛАВА 1. ПЕРЕЛОМНЫЙ 1933 ГОД

Музыка как развлечение, как часть постоянно расширяющейся массовой культуры еще в середине XIX века являлась неотъемлемой частью досуга и свободного времяпрепровождения. Танцы, концерты на открытых площадках, оперетта, опера, посещение концертных залов — музыка переставала быть сугубо досуговым явлением и постепенно проникала в будни большинства людей. Она переставала быть уделом исключительно общественной элиты, становясь доступной все большему и большему количеству людей. Этот процесс был во многом обусловлен техническим прогрессом. Появление радио, граммофонных пластинок, звукового кино сглаживало социальные барьеры, которые в бытность мешали восприятию музыкальных произведений. Технические средства делали музыку одним из инструментов средств массовой информации.

Сама популярная музыка по своей форме могла быть военным маршем в эстрадной аранжировке, который по воскресеньям исполнялся в городском саду, вальсом или опереточным шлягером, исполняемым в кафе или ресторане, или же местной песенкой, которую наигрывали на танцевальных вечерах в деревенских краях. Кроме этого эстрадной музыкой в Германии первой половины XX века мог быть последний шлягер из фильмов с участием Лилиан Харвей и Вили Фрича или переданный по радио концерт Моцарта в исполнении Берлинского симфонического оркестра. О музыкальных предпочтениях немецкой публики начала 1930-х годов говорилось в фельетоне «Попурри из шлягеров с вазочкой для мороженого», который был опубликован в 1933 году в журнале «Артист». Автор фельетона, Ганс Лерх, изображал вечернюю прогулку семьи, когда она оказалась в летнем кафе, близ которого небольшой оркестр играл музыку. По сути, автор предлагал нам веселый взгляд на музыкальные предпочтения немцев накануне прихода Гитлера к власти (материал был опубликован 6 января 1933 года). «Военный оркестр выдал несколько тактов "Виктории"<sup>[1]</sup>, затем тромбон в темпе английского вальса мягко завел «Протяни мне на прощание еще раз руки», после чего кларнеты стали пламенно исполнять южные темы — "Испанское танго и девушка, такая как ты". После этого ударные стали наигрывать "Золотую бэби", после чего оркестр перешел в такт три четверти и стали играть вальс из "Белых жеребцов". Далее следуют несколько проигрышей из "Двух сердец в такте три четверти"».

Эти веселые строки, несмотря на свою внешнюю легкость и даже некоторую легкомысленность, имеют немалое значение. Их автор рассказал о попури из музыкальных произведений различных жанров, в котором, кажется, нашла отражение вся популярная музыка тех лет. При этом казалось, что сам оркестр не имел какой-то заранее намеченной программы, — он ориентировался на настроение людей. Это стало традицией, сохранившейся до сих пор, когда военные оркестры исполняют отнюдь не только марши, но и ставшие популярными песни и мелодии. В итоге именно благодаря этому в составе военных оркестров стали со временем появляться кларнеты. Оперетта, танцевальный шлягер, вальс, танго — каждое из данных музыкальных направлений хорошо известно, легко идентифицируемо и вызывает у зрителей вполне определенные эмоции.

Эстрадная музыка, характерная для определенного поколения, в начале XX века еще не окончательно оформилась, но уже начинала выполнять вполне определенные функции. В первую очередь это относилось к танцевальным шлягерам, которые всегда отличались эмоциональным напряжением. Во многом они способствовали выбору будущих супругов. В фельетоне Лерха об этом говорилось следующее: «При этом нередко знакомятся с женщинами, на которых потом женятся», — подшучивает супруг, и жена бросает ему: «Да-да, молодое поколение сегодня такое...» Капелла заводит «Страну улыбок», которую сменяет «Ты всегда в моем сердце», «Венгерская девчонка», и, наконец, играетя румба «Бьянка, красивая девочка из прекрасной Саламанки».

Журнал «Артист», из которого позаимствована данная небольшая сатира, весьма регулярно знакомил своих читателей с «новостями» ночной жизни различных немецких городов, которые могли быть идеальными объектами, чтобы продемонстрировать репертуар современных немецких оркестров и показать, так сказать, будни эстрадной музыки.

Среди немецкой публики была популярна дикая смесь из самой различной музыки: вальсов, киношлягеров, маршей. В статье, опубликованной в наступающем новом, 1933-м году в уже упоминавшемся журнала «Артист», автор материала, Артур фон Гицюки, перечислял то, что звучало в заведении саксонского городка Циттау «Полуночник»: французский вальс «Вдалеке», шлягеры «Я не хочу знать, кто ты на самом деле», «Открой окна — пришла весна», «Сегодня ты мне скажешь "Нет"», «Я влюблю в себя», английские и американские песни «Ленивая луна Луизианы», «Только вперед», молодеватые марши «Звездное золото», «Хох Рейнланд».

Публика считала нормальным не только резкие переходы от одного музыкального стиля к другому, но и то, что вперемешку звучали немецкие, французские, английские и американские композиции. В рейнском области, согласно тому же «Артисту», звучали покурри из песенки из оперы «Цампа», импровизации на тему «Риголетто». Покурри могли состоять из отрывков из «Цыганского барона», которые перемежывались «Баварским маршем», «Катанием на санях по Петербургу», «Алабамской луной» и «Полуночью в Аргоннервальде» («Песня сапера в 1915 году»). Если же корреспонденты «Артиста» проходили по берлинским кафе, то они могли обнаружить и вовсе немыслимые сочетания музыкальных стилей и жанров. При этом сами музыканты полагали, что чем шире был исполняемый ими репертуар, тем более профессиональными и талантливыми они выглядели в глазах публики. Данное утверждение подтверждается многочисленными объявлениями, публиковавшимися в немецкой прессе. Военные оркестры, кроме собственно маршей, предлагали исполнение «духовной музыки», «джазовых композиций» и даже «юмористических песен». Концертная музыка, танцевальная музыка, так называемая музыка настроения — репертуар военных оркестров и музыкальных капелл должен был быть всегда очень широким.

Кроме этого постоянной рубрикой «Артиста» была презентация музыкальных новинок различных жанров. Так, например, в середине февраля 1933 года данный журнал весьма лестно отзывался о композиции англичанина Джона Фудса «Фантазия в стиле негритянского спричуэлса», в которой музыкальными средствами слушателю представлялось возникновение джаза. По соседству с этой заметкой находился не менее восторженный отзыв о покурри из маршей «Заступить в караул!», которое было «в духе времени» составлено «из отрывков дюжины самых убедительных ура-патриотических маршей». Сам автор этих заметок весьма позитивно относился к постоянно растущей популярности военных маршей: «Tempora mutantur — времена меняются. Еще лет десять назад из кафе раздавалась отвратительная четырехтактная трескотня "Нашей гвардии", сейчас и же извлекаются радостные звуки и пятикратное повторение».

Само собой разумеется, для музыкальных оркестров начала 30-х годов было характерно использование саксофона. Этот духовой музыкальный инструмент считался неким признаком Америки, то есть был символом современной музыки. До прихода к власти национал-социалистов немецкие музыканты постоянно оглядывались на границу, чтобы уловить новые тенденции в эстрадной музыке. В журнале «Артист» имелась даже

постоянная рубрика «Зарубежные новости». Именно в этой рубрике в начале 1933 года был напечатан интересный материал, который рассказывал о музыкальном вечере, который проходил в кафе «Академия» в «фашистской Вероне». Как отмечает современный немецкий исследователь Аксель Йоквер, при прочтении данной заметки в глаза бросалось акцентированное внимание, которое уделялось танцевальным и джазовым фрескам, которые были нанесены на стены кафе. Они как бы являлись, с одной стороны, выражением «нового проявления общественной жизни» Италии, а с другой — неких кризисных явлений, некоторого общественного брожения. Сам автор заметки характеризовал данную настенную роспись как «весьма удачную попытку изобразить современную жизнь жителей больших городов, которые оказались зацикленными на эротике и чувственных наслаждениях». Но при этом он был далек от осуждения подобных нравственных установок. Более того, он полагал, что подобное оформление весьма подходило для немецких музыкальных кафе: «Оно порождает веселое настроение, что в наше исполненное ненависти и отчаяния время является очень важным фактором при оформлении музыкальных площадок».

Вероятно, следуя стилю описанных фресок, «Артист» выпустил серию музыкальных плакатов в количестве шести штук. Они распространялись по Германии вплоть до 1934 года. По своему стилю данные плакаты являлись рекламной литографией, которая была исполнена в экспрес-сионистском стиле. На некоторых из них центральной фигурой являлся саксофонист. Кроме этого, нередко мелькало банджо. То есть отчетливо читалось американское культурное влияние.

Между тем передовица вышедшего почти сразу же после прихода Гитлера к власти (30 января 1933 года) журнала «Артист» была весьма неосторожно посвящена «беспорядкам нашего времени», «прочим утешительным потрясениям», которые, по мнению редакции, «могли нанести мощный удар по хорошей музыке». В редакции полагали, что немецкая публика искала лишь «легкую музыку, прежде всего джаз». Тем не менее отмечалось, что в немецком обществе была отмечена тенденция возврата к «доброй старой музыке». Но традиционная мягкая критика со стороны консервативных кругов в адрес современной эстрадной музыки отнюдь не была тождественна националистическим нападениям. Тот же самый «Артист» продолжал рекламировать «серию шлягеров зимнего сезона 1933 года», среди которых были и английские песни, например «Когда играет музыка» («When the Music is playing») и «Свадьба Микки-Мауса» («Wedding of the Mickey-Mouse»).

1933 год, когда национал-социалисты пришли к власти, в музыкальном отношении в целом характеризовался весьма противоречивыми устремлениями. С одной стороны, можно было наблюдать желание знать и слушать иностранные новинки, с другой стороны — наблюдалось пугливое желание консервативной публики вернуться к музыке прошлого. Ввиду социальных и политических потрясений, которые случались в Германии в прошлые годы, консервативная тенденция являлась вполне объяснимой. Она набирала силу в музыкальном мире. В журнале «Артист», увидевшем свет 3 февраля 1933 года, в статье «Хорошая музыка для кафе» заявлялось следующее: «Назад к вальсу... Время взяло свое в музыкальных программах ансамблей». Впрочем, этот поворот к прошлому имел не идеологическое, а в большей степени культурно-эстетическое объяснение. Публика жаждала большей музыкальности и большей изысканности в мелодиях, чем и отличалось «славное прошлое». В данной ситуации вальс был не просто мелодией и не только танцем — он был культурным мостом, который можно перекинуть между двумя поколениями музыкантов. В итоге нет ничего удивительного в том, что повсеместно на музыкальных площадках звучали попури, где вальсовые мелодии сменялись ритмами современных шлягеров.

Но свою выдержанную позицию «Артист» сохранил ненадолго. Уже в марте 1933 года в очередном выпуске журнала говорилось об экономических устремлениях нового правительства, в связи с чем в текстах стали появляться националистические нотки. Это проявлялось в культурных требованиях, направленных против «помешанности на всем зарубежном». Прежде всего это касалось предоставления работы в первую очередь немцам, а также запрета на «неприличные» иностранные псевдонимы. Эти «культурные» требования на тот момент относились исключительно к цирку, музыке и кинематографу. Наиболее активно «Артист» проявил себе в критике иностранных псевдонимов. «Полагаем, что в кратчайшие сроки из обихода в Германии должны исчезнуть различные "мистеры", "бои" и "бэнды"»,

Посреди «воспрявшей» Германии Артур фон Гицюки, как бы не обращая внимания на происходящие вокруг него политические события, писал о джазовой вечеринке в лейпцигском кафе «Нашмаркт». Он не только не осуждал данный стиль музыки, но даже не бросал ни слова упрека в адрес авторов, чьи композиции на ней исполнялись. Будущий главный редактор «Артиста» даже позволял себе вольность: весьма лестно отозваться о неких еврейских музыкальных мотивах в звучавших джазовых мелодиях. Особо его впечатлила «Еврейская фантазия» Йозефа

Фройденталя. Свой обзор автор заканчивал словами о том, что с большим нетерпением ожидал последующих вечеринок, которые должны были проходить в кафе «Нашмаркт». Этот материал весьма примечателен хотя бы с той точки зрения, что позднее статьи фон Гицюки будут обильно снабжены антисемитскими тирадами и националистическими призывами. Это наглядно показывает, что в начале 1933 года слова «джаз» и «шлягер» отнюдь не были табуированными в немецком обществе.

Отдельная рубрика в «Артисте» была посвящена киношлягерам, равно как и музыкальному кино в целом. В начале 1933 года журнал восторженно отзывался о только что вышедшем на экраны фильме «Затем наступает сегодня» (в главной роли Ганс Альберс), который стал одной из самых успешных и кассовых немецких кинолент 1933 года. Его даже посмотрели Гитлер и Геббельс (впрочем, их отзывы были далеки от восторженных). Сюжет фильма был завязан на «борьбу за золотой саксофон», а потому, как считал «Артист», «данный фильм проливал свет на мир современной эстрады». По мнению обозревателя журнала, в фильме прозвучало несколько неплохих песен и мелодий, которые могли претендовать на то, чтобы стать шлягерами. То, что эти песни не обрели большой популярности, можно было объяснить тем, что сам сюжет фильма базировался на соревновании джазовых оркестров, а песни, исполненные Гансом Альберсом, были страшно далеки от духа политического «подъема», который переживала Германия в 1933 году. Позволим привести отрывок одной из этих песен: «Моя горилла не имеет виллы в зоопарке, моя горилла радостна и довольна. Она ничего не знает о политике — ее высшее счастье, когда ей чешут спину. На каждого, кто мешает ей, она возмущенно плюет, полная презрения».

Но между тем политика брала свое. Политическое влияние национал-социалистов стало постепенно сказываться и на сфере популярной музыки. В итоге уже в апреле 1933 года в «Артисте» появляется программная статья Артура Хакбаха, который пытался приспособить эстрадную музыку к политическим требованиям нацистов. Он утверждал следующее: «Немецкая революция 1933 года разрушила границы сугубо политического явления». О ней, по мнению автора, нельзя было говорить как о «политическом перевороте», а лишь как о «духовной революционности всего немецкого народа», как о «переоценке всех духовных ценностей». В этой связи искусство более не являлось личным делом отдельного человека, оно должно было быть ориентировано на интересы нации в целом, то есть быть «служанкой при немецком народе и при новом государстве». Данные требования относились и к музыке. Она, музыка,

должна была стать «выражением невыражаемого». Она должна была «двигать вперед, поднимать вверх, сплавлять воедино». Данные эмоциональные установки были очень важны для «новой» (читай — национал-социалистической) музыки, которая должна была стать «самим выражением немецкой души».

По мнению Хакбаха, можно было легко отказаться от всего, что было в прошлые годы «безобразного, плохого и излишнего». Но при этом предполагалось ориентироваться не только на запреты, но и предпринимать некоторые «положительные» меры. «Если рекомендовать джазу оставаться в его границах и если искоренить эпидемию шлягеров, то это будут исключительно запретные меры, которые могли быть осуществлены и без национальной революции. Она же предполагает осуществление продуктивных мероприятий». Как видим, в немецком обществе наличествовало ожидание «положительного эффекта» в сфере искусства от «национальной революции». При этом автор статьи указывал на то, что в тот момент из «отечественной» (синоним — консервативно-националистической) музыки выгоды пытались извлечь лишь «конъюнктурщики». В качестве примера подобного музыкального ширпотреба приводились случаи, когда в винных и пивных погребах исполнялись попури из музыкальных шлягеров, которые перемежались вставками из «Хорст Весселя» и национального гимна Германии («Германия превыше всего»). «Банальный и пошлый буржуазный урапатриотизм опьянен звуками фанфар, но ритмы маршей нового национализма разрушат эти музыкальные условности».

По мнению Хакбаха, немецкий композитор должен был создавать «нечто большее и нечто иное, нежели новые марши» — он должен был выражать в музыке всех жанров «героизм и образ нового времени». То, что в данном пассаже требовал Хакбах, относилось не только к музыке — речь шла о поиске «гения национал-социалистического искусства». В первую очередь это должно было относиться к кинематографистам, которых Йозеф Геббельс призывал создавать «национал-социалистические фильмы». «национал-социалистическое кино» не должно было, по его мысли, сводиться к пропагандистским роликам и демонстрации на экране символов «национал-социалистического движения». Музыка и кино, некогда являвшиеся элементами популярной культуры, должны были выполнять в Третьем рейхе исключительно политические функции. То есть под давлением усиливающейся нацистской диктатуры они должны были поменять свое функциональное предназначение.

Ввиду того, что национал-социалисты ставили перед немецкими

композиторами воистину «боевые задачи», которые отличались не только «революционной патетикой», но размытостью и предельной неточностью, в музыкальной среде, которая имела отношение к политике, началось широкое обсуждение. Данная дискуссия должна была определить, чего же хотят от музыкантов новые власти. Многие музыканты и руководители оркестров пребывали в растерянности. Если джаз являлся нежелательным культурным явлением, то что же надо было играть вместо него? Журнал «Артист» в конце апреля 1933 года сообщал о том, что пока выход из ситуации находился в исполнении немецких («отечественных») композиций, но подобное положение вещей не могло быть вечным, надо было находить выход из сложившейся ситуации.

В середине мая 1933 года журнал стал публиковать письма читателей, которые были посвящены теме «негритянской музыки», «которая являлась головной болью для многих музыкантов». Во время данного обсуждения самым проблематичным оказалось существовавшее в немецком обществе «предубеждение», что немецкая музыка была «концертной сентиментальностью». При этом надо было провести четкую грань между пресловутой «сентиментальностью», с одной стороны» и «дикими мотивами» негритянской джаза — с другой. Немецкая музыка должна была быть современной, но не терять своей мелодичности и размеренности. «Она не должна была ориентироваться на специально сочиненные английские шлягеры. Она должна опираться на немецкие мелодии и гармоничность». При помощи подобных установок планировалось достичь несколько целей одновременно, в том числе показать, что шансы на успех имели не только «Английские шлягеры». «Немецкая эстрадная музыка не уступает английскому джазу, а, вероятно, является еще лучше и более благозвучной». Впрочем, немцы были вынуждены признать, что англичане все-таки преуспели в аранжировках.

Итак, перед музыкальной публикой и композиторами ставился вопрос: надо ли было создавать «немецкий шлягер» (то есть германизировать зарубежные образцы популярной музыки) или же создавать нечто оригинальное, что полностью бы соответствовало тогдашнему понятию «популярной музыки»? На страницах «Артиста» Эрнст Вайденхоффер рассуждал о том, что «после политической и духовной революции в Германии все активнее становилась пропаганда сугубо "немецких шлягеров"». Но при этом он отмечал, что само понятие «шлягера» имело в своей основе коммерческую природу, то есть данные песни и композиции по своей сути являлись «объектом спекуляции». Логичным выходом из сложившейся ситуации многим немецким композиторам казалось

акцентирование своего внимания на маршевой музыке.

Подобные установки приводили к тому, что некоторые марши стали восприниматься едва ли не как часть популярной культуры, то есть как легкая эстрадная музыка. Неудивительно, что в многочисленных рекламных материалах стали появляться фразы следующего характера «Любимый марш Адольфа Гитлера!» — речь шла о «Баденвейлере». Некоторые марши стали характеризоваться как «музыка национального возрождения». «Аргоннерский марш» именовался не иначе как «самый популярный в СС и в СА». На многих музыкальных площадках вместо попури из шлягеров и вальсов стали исполняться попури из маршей.

Чем дальше, тем больше военная музыка становилась для многих оркестров предпочтительным решением в формировании музыкальной программы, которая исполнялась на различных музыкальных площадках. В этих условиях «опопсения» военных маршей все активнее стали раздаваться голоса, которые противились данной тенденции. Многие полагали, что это погубит эстрадную музыку как таковую. Журналист Эрих Трапп в июньском номере «Артиста» задавался вопросом: «Неужели нет никакого другого способа выразить сегодняшнее время, кроме как часами долбить слушателей ритмами маршей?» Подобное мнение было отнюдь не единичным. Многие музыкальные критики считали, что военные марши в качестве развлекательной музыки могут исполнять лишь «шакалы-конъюнктурщики». Кроме этого критике подвергались авторы «скверных народных шлягеров», которые пытались превознести свою «немецкость» «совершенно не в германской форме при помощи громогласного исполнения музыки». В итоге было принято решение, что «музыкальных конъюнктурщиков» надо изживать в равной степени активно, как и джаз. Впрочем, джазу досталось все-таки больше. Его было решено сделать своеобразным «козлом отпущения». Предложенное Траппом решение проблемы эстрадной музыки выглядело следующим образом: попури должно было состоять из отрывков мелодий народных танцев (лендлер<sup>[2]</sup>, рейнлендер<sup>[3]</sup> и т. д.) и концертных произведений таких немецких композиторов, как Пфицнер, Хумпердинк, Рихард Штраус, которые должны были «выражать события сегодняшнего дня музыкальными средствами в стиле Чайковского и Вагнера».

Но, несмотря на данную критику, чисто конъюнктурные музыкальные произведения оставались неизменной частью музыкальной культуры национал-социалистической Германии. В прессе тех лет можно было найти воодушевленные сообщения о «новом народном шлягере» Вили Майзеля

«Так, как это было раньше», «эффектном и современном» марше «Набат», вальсе «Дама в коричневом» или марше «с актуальным текстом», который назывался «Свастика и Черно-бело-красное знамя».

Со временем обзор музыкальных новинок немецких звукозаписывающих компаний, который готовился фон Гицюки для журнала «Артист», стал более напоминать собрание националистической риторики. Обсуждаемые им песни и мелодии имели весьма показательные названия: «Все с нами», «Лети, гордый орел», «Воля и путь», «Поющие батальоны», «Преданное немецкое сердце», «Юная Германия», «Немецкая народная песня», «От Рейна до Дуная», «В ритме времени», «Солдатская любовь — солдатская жизнь». Но, по мнению фон Гицюки, это не было «проявлением конъюнктуры». Он полагал (насколько серьезно — сказать сложно), что данные музыкальные произведения заполняли пробел, который существовал в музыкальной культуре Германии в годы, предшествовавшие «национальному пробуждению». Впрочем, он не уточнял, где проходила граница между восторженной аккламацией и «националистическим кичем», который, порождая «сквернейшие шлягеры-однодневки», являлся огромной проблемой для серьезных музыкантов.

Влияние политики на музыку становилось все очевиднее и очевиднее. Это стало проявляться даже в рекламных объявлениях оркестров и ансамблей, которые искали себе работу. Так, например, Курт Радеке, капельмейстер «Немецкого оркестра», сфотографировался для рекламного материала в своей военной униформе (он был лейтенантом запаса) со всеми орденами и регалиями. В рекламных материалах все чаще и чаще можно было прочитать прилагавшееся к основному тексту небольшое дополнение, что оркестр состоял «из имперских немцев (христиан)» или же что в его репертуаре не значилось «никакого джаза, а исключительно немецкая музыка». Отличительной чертой «нового времени» стал оппортунизм. Зная о существующих политических предпочтениях национал-социалистического режима, большинство музыкантов охотно пытались подстроиться под них. Названия оркестров и ансамблей срочно менялись на звучные немецкие имена, аналогичным образом пересматривался и музыкальный репертуар.

«Своевременные рекомендации капеллам» были в те дни более чем востребованными. Именно так называлась статья Курта Хеннига, напечатанная на страницах июльской номера «Артиста». Согласно ей некоторым капельмейстерам «становилось душно, так как новое время преподносило им загадки, являвшиеся для них твердыми орешками, которые они не были в состоянии раскусить». Но, тем не менее, по мнению

автора данного материала, большинство из музыкантов смогли пойти одним и тем же «курсом» с новым правительством: «Кто же мог предвидеть, что в будущем будет не только унификация, но и сортировка?» Многие музыкальные критики полагали, что причиной возникших проблем было «ошибочное развитие» немецкой музыки в 1920-е годы. Именно оно породило к 1933-1934 годам проблему выбора репертуара. Тот же Курт Хенниг писал: «Шлягер был любимым ребенком, капельмейстеры и руководители ансамблей ориентировались исключительно на шлягеры и фокстрот, вместо того чтобы позаботиться о другой эстрадной программе, в которой бы преобладали вальсы и оперная музыка». Более того, Хенниг приходил к выводу о том, что с начала 30-х годов интерес к шлягерам и фокстроту во многом поддерживался искусственно. По его мнению, с 1930 года немцы хотели «содержательной эстрадной музыки с оперными импровизациями и характерными пьесами». В качестве доказательства того, что немецкая публика не восприняла джаз, Хенниг приводил факт, что джазовые импровизации на тему известных немецких мелодий никогда не пользовались большой популярностью у германских слушателей.

В качестве примера, так сказать, образца для подражания прочих музыкальных капелл, Хенниг приводил программу оркестра Бояковского, который выступал в берлинском кафе «Кёниг». Вначале исполнялась «Богемская фантазия», затем шла мелодия из «Мейстерзингеров», далее следовал фокстрот. Программу завершала выдержка из концерта Мендельсона для скрипки. Примечательно, что автор без каких-либо критических замечаний привел в качестве образцов для подражания произведение Мендельсона, который позже, как еврей, был едва ли не запрещен, и фокстрот, который считался «буржуазным танцем». Впрочем, по поводу фокстрота автор статьи оговорился, что он, равно как и танго, не должен был полностью исчезнуть из музыкальной жизни Германии. То же самое относилось и к «удачным шлягерам с оригинальными мелодиями и остроумными текстами».

Кроме этого Курт Хенниг в юбилейном выпуске «Артиста» отмечал, что проблема музыкального репертуара была тесно связана с распределением ролей в оркестре. Ставшая модной джазовая музыка весьма «невыгодно» изменила эти роли. На первое место стала выходить духовая секция (в первую очередь саксофон) и ударные инструменты, в то время как роль клавишных была сведена исключительно к голой ритмике. В итоге многие музыканты, игравшие на определенных инструментах (фортепиано и т. д.), оказались на тот момент фактически невостребованными в эстрадной музыке. Проблему могло бы решить

возвращение вальсов и «музыки настроения», но в данной ситуации проблемы стали бы возникать у музыкантов, специализирующихся в первую очередь на джазе. В итоге Хенниг требовал, чтобы «джазовое» распределение ролей в оркестре практиковалось лишь в исключительных случаях.

Полгода спустя после осуществления «национал-социалистической революции» на страницах «Артиста» капельмейстер Фредерик Хиппманн в статье «Свежий ветер» вызвался рассуждать об изменениях в эстрадной музыке, которые произошли за этот период. В качестве некоего совета он предложил отказаться от «рискованных танцев» в пользу «хорошей концертной музыки», что могло иметь даже некоторый экономический эффект. Автор полагал, что те оркестры, которые осознанно отказывались от исполнения джаза, не только выполняли определенные воспитательные функции, но заслуживали общественного уважения. Утверждалось, что на тот момент «джаз» в Германии воспринимался исключительно как иностранное слово. В данном вопросе (по мнению Хиппманна) Германия не была одинокой. Он был уверен в том, что другие страны «прислушивались к идеям фюрера». Этот вывод он делал на основании того, что во Франции и в Швейцарии, кроме антисемитских акций, были осуществлены мероприятия по ограничению исполнения джаза.

В конце лета 1933 года Артур фон Гицюки на страницах «Артиста» высказывал немалую озабоченность состоянием дел в издательском деле, прежде всего в том, что касалось публикации нотных партитур. В центре внимания автора оказалась фигура издателя и композитора Вили Майзеля. Он был подан как представитель «переходного периода», так как перешел «от чистой воды шлягеров к легкой музыке концертного жанра». Если верить автору статьи, то песни Майзеля были «мелодичными, вольными и народными», что отвечало потребностям «народных слушателей», которые «вновь хотели простоты в выражении чувств».

После нападок на конъюнктурные марши Гицюки решил сдерживать свой натиск и не подвергать острой критике музыку с «немецкими названиями». Он отмечал: все, что «не является фабрикацией 5 марта<sup>[4]</sup>», было создано в порыве души, а потому к данным музыкальным произведениям можно было относиться вполне серьезно. К тому моменту многие члены партии, которые вступили в НСДАП задолго до 1933 года, получали определенные профессиональные преимущества, которые относились и к музыкальной сфере. Определенную популярность получил марш «Тебе Хайль Гитлер!» (который был написан еще в 1927 году), а также марши, написанные Эрнстом Ханфштенглем («Немецкий ветер» и

«Юность марширует»). В то же самое время «Баденвейлер» и «Аргоннерский марш» были весьма популярны у партийной верхушки. Кроме этого, по мнению Гицюки, с музыкальной точки зрения интересными были следующие марши: «СА наступают», «Марш левой-правой», «Новая Германия», «Уверенность в Германии», «В ритме времени».

Однако на фоне всех этих националистических и военных мелодий появлялись и новые танцевальные шлягеры, в первую очередь танго и фокстроты. Наиболее интересным из них представляется танцевальное интермеццо «Звучащая пауза» Й. Эварта, которое преподносилось публике как «оригинальная идея, в данной форме приемлемая и для нашего уха, и для европейских слушателей».

Отметим, что даже в конце 1933 года журнал «Артист» продолжал рассказывать о ночной жизни отдельных городов. В ноябре читателям журнала повествовалось о Дюссельдорфе и его «современной музыке». К этому моменту на немецком радио допускался только «культивированный джаз». В данном случае джаз должен был быть «волнующим и интересным», но ни в коем случае не «убийственным». Примером таковой приемлемой джазовой музыки являлись мелодии, исполняемые оркестром Джонни Ланга (с его «дюжиной немецких девушек»). Репертуар данного оркестра являл собой пеструю смесь из самых различных музыкальных жанров: народных песен, музыки настроения, пивных песенок, маршей, музыкальных пародий, прирейнских мелодий. При этом в веселом попури неожиданно могло быть исполнено очень серьезное соло на скрипке. Кроме этого оставшийся безымянным обозреватель «Артиста» превозносил капеллу Хайнца Венера, которая выступала в «Табарисе» — «самой феодальной из всех танцевальных площадок в Западной Германии». Творчество этого оркестра хвалилось не просто как качественное, а как достойное международного признания. По мнению «Артиста», оно отличалось «свежестью, музыкальной радостностью, захватывающими танцевальными ритмами, блестящими аранжировками».

Вне всякого сомнения, 1933 год был временем радикальных перемен в общественной и политической жизни Германии. В связи с этим оправданным является вопрос: что же «нового» привнесли в музыку национал-социалистические власти? Что изменило в сфере эстрадной музыки нацистское правительство? Как в данных условиях должна была развиваться эстрадная музыка, которой надо было, с одной стороны, отвечать радикальным программным требованиям нацистов, а с другой — соответствовать консервативным настроениям, господствовавшим в

немецком обществе?

Почти сразу же нацисты, пришедшие к власти, решили сделать ставку на «оживление» немецких народных песен. Так, например, уже в мае 1933 года был проведен конкурс среди немецких композиторов, которому покровительствовал лично Гитлер. Итогом данного соревнования должно было стать появление на свет «новых» народных песен. Руководство конкурсом взяла на себя непосредственно дрезденская организация «Немецкая сцена музыкальных премьер». Буквально накануне прихода нацистов к власти она сделала себе имя в Германии, когда провела конкурс военных мелодий «Рейхсвер марширует». Тогда рейхспрезидент Германии Гинденбург и поддержавшие его представители министерства рейхсвера посчитали, что победителем на конкурсе должен был стать ранее неизвестный публике военный трубач Линак (он был обер-ефрейтором рейхсвера), исполнивший композицию «Верные объединяются».

Новый конкурс, как уже говорилось выше, должен был быть посвящен не военной музыке, а народным песням. При этом сами песни, согласно условиям конкурса, должны были быть не только «немецкими по своему тексту и звучанию, но и отвечать новому времени». Журнал «Артист» подробно освещал ход данного конкурса, итоги которого должны были быть подведены осенью 1933 года в Берлине. Сама конкурсная комиссия должна была оценить около тысячи композиций. В нацистском правительстве полагали, что «возрождение» народной песни было просто необходимо после десятилетий, когда она была «задушена хриплым звучанием саксофона и безумием негритянской музыки». Как говорится, «свято место пусто не бывает», а потому срочно требовалось заполнить возникший музыкальный вакуум. В своей статье «Народ ищет песню» обозреватель «Артиста» Ойген Гайзлер писал: «Еще не хватает мелодий, которые бы доступно передали переживания нашего времени и были бы пропитаны живительной силой великих событий, которые этот год подарил немецким людям». Нет ничего удивительного в том, что одним из образцов «народной песни» считался «Хорст Вессель», являвшийся партийным гимном НСДАП.

По ходу проведения мероприятия правление «Немецкой сцены музыкальных премьер» сообщало «Артисту», что на конкурс свои песни представили самые различные люди. Среди них были инвалиды Первой мировой войны, дети, учащиеся, главы семей, и даже офицер генерального штаба и принц из династии Гогенцоллернов.

Кроме «Артиста», ход конкурса постоянно освещался в издаваемом «Немецкой сценой музыкальных премьер» ежемесячном журнале

«Немецкий композитор», который возглавлял Иоганн Штраус, один из наследников династии Штраусов — создателей бесподобных вальсов. Забегая вперед, скажем, что именно он будет возглавлять жюри имперского конкурса немецких вальсов. Оба конкурса (народных песен и вальсов) при этом оценивались как «эффективное средство по преодолению возникшей из музыкальной пустоты чувств бездушности джазовой музыки».

Оба конкурса шли почти параллельно друг другу. Их предварительные итоги должны были быть подведены где-то в августе 1933 года. 15 ноября 1933 года должно было быть названо имя победителя. В торжественной обстановке в Берлине ему должна была быть вручена «почетная премия фюрера». Впрочем, когда пришло время, сам Гитлер на данном мероприятии не присутствовал. Премию вручали вице-канцлер Папен и имперский министр труда, одновременно являвшийся руководителем организации ветеранов мировой войны «Стальной шлем», Франц Зельдте. Об отношении Гитлера к данным мероприятиям говорит хотя бы такой факт. На вручение премии победителю конкурса народных песен были направлены представители Немецкой народнонациональной партии (входившие в 1933 году в правящую коалицию), в то время как нацистская верхушка предпочитала присутствовать на торжественном мероприятии, посвященном учреждению Имперской палаты культуры.

Победителем конкурса народных песен стал «старый боевой товарищ» Франца Зельдте Герман Блюме с его песней «Камерад Хорст Вессель». С этого момента карьера «героического композитора» и бывшего музыкального референта «Стального шлема» пошла резко в гору. Ему посыпались заказы. Так, например, именно он стал автором «Фанфар Адольфа Гитлера», которые, как подчеркивалось в журнале «Артист», были «одним из самых весомых художественных творений эпохи возвышения национал-социализма». Сам Герман Блюме, кроме денежной премии и общественного признания, был еще «награжден» должностью музыкального референта в Имперском министерстве труда и занятости. Несколько позже он оказался введен в состав управленческой комиссии Имперской музыкальной палаты (составная часть палаты культуры), в которой он выступал в роли главы отдела, предоставляющего музыкантам работу. Именно в этой роли Г. Блюме проявил себя как «яростный борец с иностранными элементами в музыке». О самой же композиции, получившей «высокую премию», в майском номере журнала «Артист» за 1934 год было написано следующее: «Ритм песни был predetermined политическим движением Адольфа Гитлера и солдатским движением Франца фон Зельдте». Сам Герман Блюме не скрывал того факта, что его

песня являлась исключительно политизированной. Он говорил в одном из интервью: «Я выбрал фигуру Хорста Весселя, так как считаю его олицетворением тех многих героев, которые отдали свою жизнь во имя Отечества». Комментарии излишни. Политика одержала верх над музыкой.

Поддерживаемые на самом высшем государственном уровне конкурсы народной песни и вальса были неким визуальным проявлением того, что национал-социалистическое правительство было готово активно вмешаться в музыкальную жизнь Германии. Но итоги первого года пребывания национал-социалистов у власти в музыкальной сфере нельзя назвать однозначными. В музыкальной жизни продолжала сохраняться масса недоговоренностей и неясности. Многие из музыкантов из чисто конъюнктурных соображений предпочитали «укрываться» в консервативном направлении в музыке. Несмотря на это, такая тактика отнюдь не всегда помогала им. Борьба против джаза и «засилья» зарубежной музыки сопровождалась борьбой с «конъюнктурщиками». «Музыкальный журнал» в октябре 1933 года не менее возмущенно, чем обозреватели «Артиста», писал на своих страницах: «В течение последних месяцев фюрер подвергся «атаке» композиторов. Каждый из музыкантов норовит посвятить именно ему свое произведение. Поскольку в настоящих условиях нереально провести необходимую проверку этих творений, то само собой напрашиваются меры по осуществлению экспертизы». Кроме этого однозначному запрету подвергались отдельные проявления музыкальной жизни Германии. В первую очередь это касалось «иностранных» музыкальных псевдонимов. Также было настоятельно «рекомендовано» избавиться от некоторых элементов сценических шоу. В какой-то момент могло показаться, что в только что возникшем Третьем рейхе могла начаться борьба против всей «современной музыки». Но тем не менее официальных запретов на саксофон, аккордеон, ударные и прочие «джазовые инструменты» не последовало. Нерешенной оказалась и проблема музыкального репертуара. Однозначным было только отрицание так называемой «хот-музыки» (на языке нацистов «ниггер-джаза»), в то время как «легкий джаз», фокстрот, шлягеры оставались хоть и весьма противоречивыми, но все-таки не запрещенными в Германии явлениями музыкальной жизни. Более того, предпринимались попытки создать свой собственный «немецкий шлягер». Не было единства и среди самих музыкантов. В то время как одни пытались найти спасение в «народной музыке», другие считали слово «шлягер» совершенно не немецким, а потому подлежащим искоренению. Все это имело своими следствиями «инфляцию военных маршей» и появление на свет особого направления —

националистического музыкального кича. В данных условиях отдельные композиторы предпочитали сосредотачиваться на эстрадной версии концертной музыки, которая должна была составлять основную часть музыкальной программы на танцевальных площадках. Лишь изредка она могла прерываться вальсом и фокстротом.

## ГЛАВА 2. НОВЫЕ ВРЕМЕНА — НОВЫЕ СТРУКТУРЫ

Как известно, Третий рейх был предельно бюрократизированным, государством. В рамках проводимой национал-социалистами унификации крайней заорганизованности должны были быть подвергнуты почти все сферы общественной жизни, в том числе процессы, связанные с творчеством. В итоге любое творчество в Третьем рейхе должно было быть строго регламентировано, отрегулировано партийными и государственными структурами, и, естественно, подвергаться жесткой цензуре. При этом сразу же надо оговориться, что НСДАП трактовалась национал-социалистическими идеологами не просто как одна из политических партий, которая в итоге смогла прийти к власти, а как «революционное движение» и мировоззрение, которое должно было изменить всю общественную жизнь Германии. Но при этом понимание искусства и культуры через «народность» не было собственно новой идеей, присущей исключительно немецким национал-социалистам. Однако вместе с тем в Германии до 1933 года никогда не удавалось осуществить на государственном уровне исключение «иностранцев» (в нацистском лексиконе «инородцев») из сферы культуры. В итоге с определенными оговорками можно согласиться с выводом Акселя Йоквера о том, что Гитлер, как несостоявшийся живописец, и Геббельс, как несостоявшийся литератор, выбрали политику во многом для того, чтобы повлиять на культуру в целом. В данном случае оправданным кажется тезис о том, что национал-социализм (по своей стилистике) являлся эстетизацией политики.

В национал-социалистическом понимании культура была немыслима без «мировоззрения». При этом сама культура с этой «мировоззренческой» точки зрения понималась двояко: «как совокупность духовного влияния на народ и как духовное творчество самого народа». С этой точки зрения искусство, как «истинное» выражение культуры, должно было являться неотъемлемой частью политической пропаганды. То есть именно через искусство должно было оказываться пресловутое «духовное влияние на народ». В итоге тоталитарное государство, поставившее перед собой подобные задачи, неизбежно должно было оказывать политическое давление на искусство и людей, его создававших. Сделать это было можно только через особые государственно-общественные структуры, которые

должны были контролировать «процесс наполнения искусства национал-социалистическим содержанием». Вальтер Функ, вице-президент Имперской палаты культуры и государственный секретарь в Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды, приходил в свое время к следующему выводу: «Поскольку политика в сфере культурного строительства является разновидностью пропаганды, то по этой причине имперский министр пропаганды автоматически является и министром культуры. Пропаганда и культура являются неразрывным целым». Несколько позже он развивал далее свой же собственный тезис: «Так как через искусство и в самом искусстве находит свое выражение духовность народа, то художественная политика является частью общей пропагандистской политики нашего государства. Нашей первейшей задачей является наполнение искусства национал-социалистическими идеями».

Примечательно, что в партийной программе НСДАП, принятой в 1920 году, среди идеологического разнообразия различных требований ни разу не встречалось слово «культура». В ней лишь в контексте средств массовой информации и литературы говорилось о необходимости принятия «закона, обращенного против литературных и художественных направлений, которые оказывают вредное воздействие на нашу народную жизнь». Впрочем, это упущение (игнорирование слова «культура») было позже исправлено Гитлером на страницах «Майн кампф» и в многочисленных выступлениях на партийных съездах. В «Майн кампф» он предложил своим почитателям расистски детерминированную картину развития мировой культуры, в которой создателями ценностей являлись исключительной «арийцы», в то время как «низшие племена» являлись лишь «носителями культуры» либо вовсе её «разрушителями». Позже эти расистские тезисы были развиты во время выступлений Гитлера на партийных съездах. Первые два года после прихода к власти они были посвящены исключительно проблемам культуры и искусства.

Так, например, на съезде 1933 года Гитлер потребовал создать «новый стиль жизни, новый стиль в культуре и в искусстве», который должен был иметь своей целью «мировоззренческое обновление». Как и стоило предполагать, основой этого стиля должен был стать расизм. В связи с этим любое интернациональное искусство обозначалось как «пустое» и «глупое». Собственно национальное искусство должно было быть лишь средством, благодаря которому предполагалось достигнуть основной цели — «сохранения находящихся в самой сути нашего народа вечных ценностей».

Достаточно давно провозглашенный в консервативных кругах кризис

культуры в 30-е годы XX века мог обеспечить точку соприкосновения между буржуазными правыми силами и радикальными национал-социалистами. На первый взгляд могло показаться, что, выступая против современного искусства, эти две силы двигались в одном направлении. На самом деле это было лишь видимостью. Атакуя «современное искусство», национал-социалисты исходили в большинстве случаев не из культурно-эстетических, а политических соображений. Они в первую очередь выступали против так называемого «культурного большевизма». Гитлер во многом соглашался с консерваторами. В частности, с тем, что «культурные заслуги прошлого должны были защищаться» от «духовного анархизма», «декадентских и расово чуждых элементов». Но при этом он указывал на необходимость формирования принципиально нового искусства, которое не могло быть повторением прошлого. «Только из синтеза прошлого и настоящего могло появиться будущее». Отличительной чертой данной позиции являлась комбинация реакционных «охранных мероприятий в сфере культуры» с одновременным поиском новых форм, которые формально можно было оценивать как устремление вперед.

Первые опыты по моделированию культуры национал-социалисты начали отнюдь не в 1933 году. Их начало можно датировать 8 декабря 1929 года, когда после местных выборов национал-социалисты во главе с Вильгельмом Фриком смогли войти в коалиционное земельное правительство Тюрингии. Для национал-социалистов это событие стало первым опытом государственного правления. Без оглядки на действовавшее в то время в Германии право и демократические «правила игры» свежее испеченный министр внутренних дел Тюрингии (именно этот пост занял Фрик) сообщил, что намерен издать несколько министерских предписаний, которые должны способствовать «духовному перевороту». Первыми сигналами того, что он намеревался проводить расистский курс, направленный против «современного искусства», стали: назначение расоведа Ганса Гюнтера заведующим только что созданной кафедры социальной антропологии, приглашение Пауля Шульце-Наумбурга<sup>[5]</sup> руководить Объединенными художественными училищами Веймара и направление в состав местного министерства образования Ганса Зеверуса Циглера на должность референта по вопросам культуры и театров.

Кроме этого 5 апреля 1930 года Фрик в качестве министра внутренних дел Тюрингии издал указ «Против негритянской культуры за немецкую народность», который произвел «сенсацию» во всей Германии, фактически это были первые «иконоборческие» поползновения нацистов, направленные против фресок Оскара Шлеммера в Высшем

художественном училище. Кроме этого данный указ позволял начать «зачистку» Веймарского замкового музея. Одновременно с этим фракция национал-социалистов в рейхстаге пыталась безуспешно протащить закон «О защите немецкого народа», который предусматривал наказание за «культурное предательство немецкого духа».

По своей структуре указ Фрика был направлен против «чуждых расовых влияний» в сфере культуры, что во многом относилось к «вырождению» музыки. Сам Фрик, комментируя данный указ, заявлял: «В ходе данного негативного воздействия широкое хождение получили мелодии джазовых ансамблей, негритянские танцы, негритянские песни, негритянские мелодии, что является прославлением негров и оскорблением немецкой культуры. В интересах укрепления и сохранения немецкой народности надо по возможности препятствовать этим проявлениям культурного разложения». Подобные установки позволяли Фрику оказывать давление на предпринимателей, которые владели кафе и ресторанами. Они должны были исключить из музыкального репертуара пресловутую «негритянскую музыку». Неудивительно, что тюрингские рестораторы после некоторого времени подобного произвола стали заявлять протесты. Судя по всему, изменение музыкальной программы приносило им немалые убытки. Сразу же оговоримся, что на тот момент общественное мнение не было готово смириться со столь решительным натиском на «современную культуру». В журнале «Мелос» Фриц Штеге лишь иронично покачивал головой и рассуждал о «рассерженных комарах», которые нападали на «новое время». В частности, он писал: «В действительности нельзя воспринимать всерьез опереточные действия г-на министра Фрика, который намерен запретить джаз. Это всего лишь красная тряпка для тех недалеких людей, которые бледнеют от злобы, когда видят чернокожего. Все это является национальным позором». Но тем не менее уже первые месяцы Тюрингского эксперимента показали, что национал-социалисты были настроены более чем решительно. «Эра Фрика» в Тюрингии закончилась 1 апреля 1931 года, когда местная фракция Немецкой народной партии вынесла вотум недоверия действующему земельному правительству. Несмотря на недолгий срок правления, эти события являются примечательными с исторической точки зрения, так как они были первой попыткой национал-социалистов осуществить радикальные мероприятия в области культурного строительства. Прошло несколько лет, и данный опыт стали использовать уже в общегерманском масштабе.

Еще в 1928 году при НСДАП было создано «Национал-

социалистическое общество немецкой культуры», которое несколько позже по политическим соображениям было переименовано в «Союз борьбы за немецкую культуру». Это была легальная организация, которая намеревалась конституционными средствами бороться против «разложения культуры». Но уже из учредительного призыва Союза было видно, что сугубо культурные устремления были тесно переплетены с политическими целями: «Сегодня мы поставлены перед фактом, что поддержанный антинародными силами политический упадок дополняется действиями, направленными против всех немецких культурных ценностей». Активисты Союза провозглашали тесную взаимосвязь между расой и искусством, провозглашали «крестовый поход» во имя «всей немецкой культурной самобытности» и «культурных ценностей немецкой нации». Несмотря на предельно активистский характер организации, в которую входили не только национал-социалисты, но и представители консервативных кругов, до прихода к власти Гитлера ее вряд ли можно было назвать массовой. К январю 1932 года в ней насчитывалось только 2100 членов. Ее численность стала увеличиваться лишь летом 1933 года, когда в период с июня по октябрь в ней оказалось около 38 тысяч человек. Именно в этот год стало расти не только число региональных отделений «Союза борьбы за немецкую культуру», но и был учрежден журнал «Музыка», который должен был стать выразителем «новых идей» в музыкальной жизни. Но все попытки оказать реальное влияние на культурную жизнь Германии закончились неудачей. Во-первых, это было связано с тем, что «Союз борьбы за немецкую культуру» был по своей сути неофициальной, формально никак не привязанной к НСДАП организацией. Во-вторых, это было связано с тем, что Союз с момента его учреждения возглавлял Альфред Розенберг, который в «борьбе компетенций» потерпел поражение от Йозефа Геббельса. Свои позиции Розенберг смог сохранить лишь в учрежденном им же самим журнале «Немецкая сцена» — именно это издание стало получать после 1933 года некоторую государственную поддержку.

В ноябре 1933 года при Немецком трудовом фронте, возглавляемом Робертом Леем, было создано национал-социалистическое сообщество «Сила через радость». Одним из «корпоративных членов» «Силы через радость» стала учрежденная Геббельсом Имперская палата культуры. Розенберг со своей организацией предпочитал дистанцироваться от незамысловатых культурных экспериментов наподобие «Тинг»<sup>[6]</sup> танцев, музыки на лурах<sup>[7]</sup>. В середине 1934 года «Союз борьбы за немецкую

культуру» и журнал «Немецкая сцена» объединились, чтобы учредить новую организацию — «Национал-социалистическую культурную общину», которая должна была проявить себя в первую очередь именно в музыкальной жизни Германии. Новая организация должна была устраивать концерты, основывать собственные музыкальные ансамбли, печатать партитуры и книги о музыке, реставрировать старые органы, исполнять произведения забытых композиторов, которых Розенберг считал «исключительно немецкими». Но со временем предполагаемая деятельность растворилась в общем потоке мероприятий «Силы через радость», которой поначалу сторонился Розенберг. «Национал-социалистическая культурная община» была полностью поглощена организацией Роберта Лея к 1937 году. Сразу же отметим, что «Сила через радость» позиционировала себя как культурно-досуговая организация, которая должна была «пробуждать в немецком народе жизненную силу и жизнерадостность». Самой собой разумеется, при выполнении этой благородной (на первый взгляд) задачи музыка должна была играть центральную роль. В 1936 году в рамках «Силы через радость» было создано специальное «управление конца рабочего дня», а также специальный отдел «Народность и обычаи». Кроме всего прочего, перед данными структурами были поставлены задачи привлекать «народных товарищей» к организации концертов и музыкальных постановок.

По мнению Акселя Йоквера, первые десять месяцев пребывания национал-социалистов у власти можно было охарактеризовать как «культурно-политическое междуцарствие». Данный период характеризовался различными инициативами, которые еще не вылились в планомерную кампанию дискриминации и «зачистки» существовавшего на тот момент «современного искусства». Большинство из них сводилось к требованиям устранить из культурной жизни «наихудших представителей эпохи упадка». На тот момент все эти акции были спорадическими и не носили организованного характера.

Вильгельм Фрик, который уже 30 января 1933 года был провозглашен имперским министром внутренних дел, очень быстро в общегерманских масштабах стал применять наработанный им в Тюрингии опыт. Он продолжил тюрингскую практику составления списков запрещенных фильмов и театральных постановок, дополнительно проявляя заботу о том, чтобы назначить во всех земельных управлениях и министерствах специальных «художественных комиссаров». Целью подобной деятельности было «устранение всех произведений, несших на себе отпечаток большевизма и буржуазности». Впрочем, пока эти меры

относились только к художникам и скульпторам.

Принятый 7 апреля 1933 года Закон «О восстановлении профессионального чиновничества» стал для национал-социалистов юридической основой для осуществления их расистской политики произвола в культурной и общественной жизни. Теперь служащие (а таковыми являлись очень многие, в том числе работники учреждений культуры) могли быть отправлены в отставку на основании своего «неарийского» происхождения или же по причине «прошлой политической деятельности», которая не могла гарантировать лояльность новому государству.

10 мая 1933 года состоялось мероприятие, которое как нельзя лучше характеризовало агрессивность «революционных» устремлений национал-социалистов. Речь шла о книгосожжении, в котором активную роль играли немецкие студенты. Показательной являлась реакция немецкого общества на данную акцию. Многие газеты предлагали расширить список литературы, которая подлежала уничтожению (сами студенты в основном сжигали работы политических противников и идейных оппонентов национал-социалистов). «Франкфуртская газета» написала в те дни: «Мы уже подумываем, об искажающей действительную жизнь ненемецкой литературе, которую нам продают миллионеры из Америки; о приторных киноролях, которые пытаются засахарить нашу жизнь и сделать ее сладкой как мед; о нотных листах и пластинках, которые пытаются показать нам Америку как лучший из миров». Но, несмотря на все заверения национал-социалистов об усиленной борьбе против «фальсификации истинной жизни», все эти развлекательные произведения искусства не только не были уничтожены, но вполне спокойно продавались в магазинах. То есть они оказались интегрированными в национал-социалистическую систему, которая с определенными оговорками даже оказывала им поддержку.

По мнению отдельных немецких исследователей, лето 1933 года (в культурном отношении) напоминало поле сражения, по которому уверенно маршировала «художественная контрреволюция», которая стараниями Альфреда Розенберга могла скатиться до уровня духовного примитивизма. В итоге даже среди национал-социалистов стали раздаваться критические голоса, которые требовали срочно свернуть подобный пагубный курс. Многие видели выход в создании унифицированного художественного чиновничества, которое бы выполняло поставленные новым режимом задачи.

Оглядываясь назад, надо отметить одну дату, которая имела в жизни немецкой культуры очень большое значение. Это было 13 марта 1933 года.

Именно в этот день было учреждено Имперское министерство народного просвещения и пропаганды. По большому счету министерство с подобным профилем было ноу-хау национал-социалистов. Сразу же оговоримся, что не все члены гитлеровского (в 1933 году еще коалиционного) правительства положительно восприняли это новшество. Первым против него выступил имперский министр экономики Альфред Гугенберг (Немецкая народно-национальная партия), который, кроме всего прочего, являлся крупным газетным магнатом. Его опасения были понятны — новое министерство могло ограничить и в чем-то подорвать его бизнес. Для урегулирования ситуации потребовалось вмешательство рейхспрезидента Гинденбурга. Поставленный во главе министерства пропаганды Йозеф Геббельс оказался в очень сложной ситуации. С одной стороны, ему предлагали интересную и перспективную работу, но, с другой стороны, он автоматически становился конкурентом многих министров и партийных деятелей, которые полагали, что он вмешивался в их служебные дела. Кроме всего прочего, Геббельс не имел министерского опыта, он полагался только на поддержку Гитлера. Сам Геббельс уже в роли министра оказался в очень сложной ситуации. Если бы он «заключил пакт» с имперским министром внутренних дел Вильгельмом Фриком, то автоматически бы потерял контроль над сферой культуры. Фрик, подобно Розенбергу, уже давно полагал, что вопросы культуры должны были относиться к его исключительной компетенции.

Окончательно Имперское министерство пропаганды оформилось 30 июня 1933 года, когда был утвержден его функционал. В будущем оно должно было заниматься «выполнением всех задач по духовному влиянию на нацию, рекламой государства, культуры и экономики, уведомлением отечественной и иностранной общественности об этих сферах, управлением служащими в рамках поставленных перед ними задач». Только после подписания этого документа Геббельс смог вырвать у министерства внутренних дел такие важные функции как надзор за искусством, музыкой, театрами, а также контроль над радио и кинематографом. Кроме этого именно перед Геббельсом была поставлена задача «продолжить начатую борьбу против халтуры и нечистот в культуре». Также из компетенции министерства иностранных дел оказались изъяты запросы, связанные с представлением немецкого искусства за рубежом, равно как и демонстрацией в Германии иностранного искусства. Имперское министерство экономики лишилось функциональных обязанностей, связанных с экономической рекламой и туризмом.

В рамках данной книги нам прежде всего интересно, **во-первых**, то обстоятельство, что ведомство Геббельса получило в свое ведение радио

(включая его техническое обслуживание), отборов эту сферу деятельности у министерства связи, **во-вторых**, министерство пропаганды потеснило имперского министра науки и воспитания. У Бернхардта Руста (именно он был министром воспитания) Йозеф Геббельс позаимствовал большой сектор работы, который можно было охарактеризовать словами «наука и обучение». Сразу же отметим, что Бернхардт Руст всегда проявлял повышенный интерес к музыкальному воспитанию. В июне 1933 года он смог заполучить в свое распоряжение такие культурные величины, как Вильгельм Фуртвенглер и Макс фон Шиллинг, которые должны были отслеживать музыкальные программы всех берлинских организаций. Фактически они получили право осуществлять музыкальную цензуру. Сам за себя говорил тот факт, что после увольнения Арнольда Шёнберга новым президентом Академии искусств был назначен именно Шиллинг. Есть косвенные сведения, которые говорят о том, что Шиллинг был уполномочен лично Гитлером заново «сформировать» музыкальную жизнь Германии. Неизвестно, смог бы Геббельс выдержать подобную конкуренцию, если бы Макс фон Шиллинг скоростижно не скончался в 1933 году.

Новое «революционное» министерство пропаганды, кроме того, что перед ним были поставлены грандиозные задачи, принципиально отличалось от «старых» министерств стилем руководства Геббельса и особой структурой. Отметим, что в 1933 году средний возраст сотрудников министерства пропаганды составлял 38 лет, то есть они были как минимум моложе на 5 лет прочих министерских чиновников — средний возраст сотрудников остальных министерств составлял около 43-44 лет. Кроме этого более половины сотрудников ведомства Геббельса имели за своими плечами академическое образование. В свои 35 лет Йозеф Геббельс, ставший имперским министром, считался не только одним из самых молодых государственных мужей Германии, но и «интеллектуалом», что выгодно отличало его от множества партийных функционеров.

При этом он (по крайней мере, поначалу) стремился воспрепятствовать бюрократизации культурной жизни Германии. Он полагал, что в его министерстве должны править «революционный задор» и «современный дух». Нельзя отрицать, что в организации министерских дел Геббельсу удалось достичь определенного успеха. В частности, он ввел несколько новшеств, ранее не знакомых немецким министерствам, да и не характерных для бюрократического духа Германии. Геббельс фактически запретил использовать в документах «канцелярский язык», кроме этого он настоял на принципиальном сокращении пути прохождения бумаг и

требовал принятия быстрых, почти оперативных решений, которые могли осуществляться без виз, только на основании устного распоряжения. Выражением новой сути «молодого» министерства должно было стать здание, в котором оно располагалось. Это был дворец Леопольда. В своем дневнике в те дни Йозеф Геббельс записал: «Реконструкция министерства идет с быстротой, достойной удивления. Соппротивление сломано, лишь в темных углах еще издает жалобные стоны полыхающая бумажная волокита».

Все без исключения современные биографы Геббельса сходятся во мнении, что министр пропаганды, в отличие от большинства партийных бонз, в первую очередь Розенберга, не был закостеневшим догматиком. При этом он был готов бороться за сферу своей деятельности. Он оказался втянутым в систему хитрых интриг и противоречий, которые в историографии получили название «борьбы компетенций». Например, когда в 1938 году на посту министра иностранных дел фон Нойрата сменил Риббентроп, то между МИДом и министерством пропаганды разразился конфликт. Для его урегулирования потребовалось личное вмешательство Гитлера. Кроме этого, контролируя немецкую прессу, Геббельсу приходилось соперничать с отделом печати имперского правительства и заведующим отделом печати НСДАП Отто Дитрихом, а также с Максом Амманом — главным редактором центрального издательства «Народного обозревателя», который, кроме всего прочего, возглавлял издательство, принадлежавшее нацистской партии. Геббельс ощущал конкуренцию даже в вопросах театральной жизни. В феврале 1933 года Герман Геринг как премьер-министр Пруссии создал Прусский театральный комитет, заявив тем самым свои «права» на эту часть культурной жизни Германии.

Но наиболее продолжительную и ожесточенную «борьбу компетенций» Йозеф Геббельс вел против Альфреда Розенберга. Розенберг, считавшийся не только главным идеологом НСДАП, но и упертым догматиком, всячески пытался мешать осуществлению более прагматичной и «либеральной» политики Геббельса. В рамках данной книги нас в первую очередь интересуют попытки «ведомства Розенберга», прежде всего служившего в нем Герберта Геригка, оказывать влияние на музыкальную жизнь Германии Геригк, являвшийся начальником музыкального отдела «Национал-социалистической культурной общины», рассматривался рядом исследователей как «создатель особой музыкальной политики фракции Розенберга». В любом случае, его музыкальная критика, появлявшаяся на страницах «Национал-социалистического ежемесячника», «Музыки» и «Народного обозревателя», преимущественно оценивалась в качестве

«официальных деклараций ведомства Розенберга». Примечательно, что большинство из этих заявлений шли в разрез с линией, которую пытались проводить в Имперском министерстве пропаганды. Это обстоятельство позволило говорить немецкому исследователю Михаэлю Вальтеру об отсутствии единой национал-социалистической политики в сфере музыки.

Первоначально министерство пропаганды состояло из организационного управления и пяти отделов, которые, соответственно, курировали пропаганду, радио, кино, прессу и театр. В 1934 году из отдела прессы в самостоятельное подразделение выделился отдел печатной продукции, а тогда же в отделе театров возник сектор музыки и искусства, который к 1937 году окончательно превратился в самостоятельный отдел. По мере того как расширялись функциональные обязанности министерства пропаганды, росло и количество его сотрудников. Первоначально в министерстве работало 350 человек, к 1937 году его численность составила около тысячи сотрудников. К 1941 году оно достигло своего кадрового максимума — в его рамках трудилось 1902 человека. Министерство пропаганды финансировалось в том числе за счет взимаемой с немцев платы за пользование радиоточками, что позволяло ему не только достигнуть определенной самостоятельности, но даже часть неизрасходованных средств возвращать министерству финансов.

Геббельс получил рычаги управления партийной пропагандой еще в 1930 году, когда стал руководителем имперского управления пропаганды НСДАП. Именно это учреждение можно считать прототипом Имперского министерства народного просвещения и пропаганды. На региональном уровне партийные чины, отвечавшие за партийную пропаганду, после 1933 года обычно являлись земельными представителями министерства и одновременно возглавляли земельные управления Имперской палаты культуры. Появление в 1937 году в структуре министерства пропаганды отдела, курировавшего музыку, было отнюдь не случайным. Геббельс задумал его создание еще в 1936 году. Для этого он присмотрел 33-летнего Хайнца Дрevesа, который уже сделал, несмотря на достаточно молодой возраст, блестящую музыкальную карьеру. Теперь министр пропаганды предрекал ему возможность стать одним из «молодых генералов» «художественного командования». Дрeves еще в 1923 году был директором местного хора в Лигнице. Два года спустя он стал ассистентом дирижера в Лейпцигском оперном театре. После этого он работал «оперным капельмейстером» в Веймаре, где и попал под влияние национал-социалистов. В Тюрингии он вращался в кругу Бальдура фон Шираха, Адольфа Бартельса, Ганса Зеверуса Циглера, Райнера Шлессера. В 1932

году «молодой национал-социалистический борец от культуры» становится главным дирижером в Альтенбурге (Тюрингия). В 1935 году он становится директором местного театра. Геббельс не раз прибегал к консультациям молодого музыканта, которого в 1937 году сделал референтом отдела музыки в министерстве пропаганды. При этом сам Геббельс сыграл на амбициях Древес, предлагая ему весьма престижный пост Президента Имперской музыкальной палаты. После войны Хайнц Древес стал музыкальным критиком, постоянно проживая в Нюрнберге.

Отдел X (музыка) министерства пропаганды предполагал осуществлять едва ли не тотальный контроль над всеми сферами музыкальной жизни Германии. Он должен был осуществлять контроль за персональным составом оркестров, капелл и ансамблей, осуществлять их связь со всеми партийными и государственными органами, готовить репертуар для концертов (в том числе тех, которые давались за рубежом), давать общую оценку музыкальным произведениям. Кроме этого в его ведении должны были находиться вопросы музыкального образования, музыкальные исследования. Он также должен был осуществлять содействие продвижению молодых музыкантов. К его компетенции относились юридические и организационные аспекты издательского дела, в той части, что касалась публикации партитур. Эта же структура курировала звукозаписывающие фирмы и контролировала деятельность «Штагма» (структуры, которая занималась проблемами авторских прав на музыкальные произведения). Сразу же оговоримся — отдел X должен был заниматься общим руководством. Непосредственное выполнение задач, связанных с данной деятельностью, планировалось осуществлять по линии Имперской музыкальной палаты, которая являлась составной частью Имперской палаты культуры. Впрочем, подобная ситуация длилась не долго. В 1938 году было решено разделить функционал Имперской музыкальной палаты и Имперского министерства народного просвещения и пропаганды.

Летом 1933 года между двумя нацистскими функционерами — Йозефом Геббельсом и Робертом Леем, главой «Немецкого трудового фронта», разгорелся нешуточный спор. Его предметом был вопрос о том, кто из них был уполномочен создать профессиональную организацию деятелей культуры. Шеф «Немецкого трудового фронта» — организации, занявшей после прихода нацистов к власти место профсоюзов, — планировал подчинить себе все существующие союзы художников. Йозеф Геббельс представил свой собственный проект: он планировал объединить работников культуры в рамках запланированной им Имперской палаты

культуры. Он предпочитал не терять время, а потому уже в середине июля 1933 года создал «предварительную палату кино», по образцу которой планировалось создать еще шесть отдельных палат (по направлениям творчества). Апробировать свои задумки именно на немецком кинематографе Геббельс решил по нескольким причинам. Во-первых, почти все партийные и государственные структуры не проявляли повышенного интереса к кино, а стало быть, Геббельс имел все шансы первым занять данную нишу, не рискуя столкнуться с конкуренцией. Только что занявшим пост «министра кино» Феликс Мёллер вряд ли мог представлять для него реальную угрозу. Во-вторых, существовавшие в сфере кинематографа профессиональные объединения едва ли могли оказать Геббельсу реальное сопротивление. Более того, все частные киностудии ввиду бушевавшего экономического кризиса готовы были с радостью получить организационную и финансовую поддержку от новых властей. Кроме этого Геббельс благоволил к последнему новшеству кинематографа звуковым фильмам, из которых он планировал извлечь максимальную политическую выгоду. Одновременно с проектом создания палаты кино Геббельс летом 1933 года представил проект создания Имперской палаты культуры, после чего попросил у фюрера поддержки в борьбе против «Немецкого трудового фронта», что должно было быть закреплено особым распоряжением. В адресованном Гитлеру письме он просил «господина рейхсканцлера» (в официальной переписке обращение «мой фюрер» еще не вошло в оборот») издать директивы, которые бы ограничили притязания Лея, коему должно было быть запрещено вмешиваться в дела сотрудничавших с Геббельсом профессиональных объединений работников культуры.

Гитлер поддержал намерение своего министра пропаганды создать «второй государственный профсоюз для работников культуры», а несколько недель спустя одобрил и план создания Имперской палаты культуры. План Геббельса предусматривал, что Имперская палата культуры будет состоять из семи отдельных палат палаты кино, музыки, театра, изобразительного искусства, печатной продукции, прессы и радио. Во многом устройство Имперской палаты культуры напоминало внутреннюю структуру министерства пропаганды.

Членство в Имперской палате культуры, а точнее в одной из нескольких составляющих ее палат, было главным условием для осуществления деятелями культуры своей профессиональной деятельности. В итоге членство стало обязательным не только для всех людей творческих профессий, но даже тех, кто был весьма косвенно связан

с творчеством, например, в Имперской палате музыки должны были числиться технические служащие звукозаписывающих студий. В итоге в эту категорию могли попасть библиотекари, продавцы радиоприемников или музыкальных инструментов, стенографисты и секретарши из газет. Но при этом условием для членства в Имперской палате культуры было пресловутое «арийское происхождение» и «политическая благонадежность». Соответствующие пункты законов стали в руках национал-социалистов умелым инструментом по трансформации культурной жизни Германии. Политически неблагонадежные музыканты не могли попасть в Имперскую музыкальную палату, а стало быть, не могли заниматься музыкой.

Критерий «расовой пригодности», который являлся предпосылкой для участия в культурной жизни, на самом деле оказался запретом на профессиональную деятельность, что должно было иметь своим следствием вытеснение евреев из всех сфер германской культуры. Но в 1933 году обстановка еще не позволяла начать массовое преследование евреев. Только этим можно объяснить то обстоятельство, что суды по трудовым спорам в 1933 году нашли, что «неарийское происхождение» не являлось достаточной причиной для нарушения трудового договора и увольнения сотрудника. Кроме этого руководитель сектора Б (Имперские музыканты) в Имперской музыкальной палате призвал еврейских музыкантов пройти соответствующую регистрацию, чтобы сохранить себе «право на работу в Германии».

Имперская музыкальная палата, согласно уставным документам, была «центральной организацией всей музыкальной жизни в Германии», которая по количеству членов была самой крупной из семи отраслевых палат Имперской палаты культуры. С одной стороны, музыкальная палата должна была преодолевать последствия мирового кризиса, начавшегося в 1929 году, — в первую очередь речь шла о массовой среди музыкантов безработице. С другой стороны, она была инстанцией, которая должна была отвечать за реализацию идеологических установок, которые касались музыки. В конце 1934 года организационный руководитель музыкальной палаты Хайнц Илерт определил задачи его организации как «социально-экономические по форме и художественные по содержанию».

На самом деле создание Имперской музыкальной палаты не было изобретением Геббельса или национал-социалистов. В среде музыкантов еще в 1919 году активно обсуждалась идея создания единой организации, которая бы в перспективе занималась отстаиванием их экономических и художественных интересов, то есть была бы некой культурной

корпорацией.

В итоге нет ничего удивительного, что после прихода к власти национал-социалистов от нового правительства ожидали скорейшей реорганизации музыкальной жизни Германии. Впрочем, в первые месяцы 1933 года эти ожидания были связаны не столько с Геббельсом, сколько с Розенбергом и его «Союзом борьбы за немецкую культуру».

Как мы уже знаем из истории, в конкурентной борьбе между Розенбергом и Геббельсом верх одержал министр пропаганды. Именно Геббельсу удалось привлечь на свою сторону талантливого немецкого композитора Рихарда Штрауса, которому был обещан пост Президента Имперской музыкальной палаты. Геббельс пытался привлечь на свою сторону многих выдающихся творческих людей, чтобы, используя их авторитет и талант, можно было сгладить ощущение насильственности унификации общественной и культурной жизни, в том числе ее (унификации) восприятие за рубежом. Нельзя отрицать того факта, что Рихард Штраус был консерватором. Хотя бы по этой причине он ожидал от правительства Гитлера реорганизации культурной жизни. Но под этим он предполагал не ее радикальный передел, а осуществление ряда последовательных мер, которые должны были способствовать интересам немецких музыкантов. Но уже очень скоро немецкий композитор заметил, что мероприятия диктаторского режима перестали его устраивать. Летом 1935 года гестапо перехватило письмо Рихарда Штрауса, которое было адресовано еврейскому литератору Стефану Цвейгу. Цвейг в свое время выступил либреттистом оперы Штрауса «Молчаливая женщина». Сам композитор в своем письме весьма неосторожно и откровенно писал, что только «играл роль» Президента Имперской музыкальной палаты, пытаясь противостоять неизбежному злу. Вскоре после этого уличенный в свободомыслии Рихард Штраус был вынужден покинуть свой пост Президента Имперской музыкальной палаты по «состоянию здоровья». Одновременно с ним свои посты покидают и другие «инакомыслящие» консерваторы от музыки.

В декабре свой пост оставляет Фуртвенглер, за ним последовал Пауль Гренер. В середине 1935 года со своего поста из-за «культурно-политической неблагонадежности» смещен Фридрих Малинг. Почти сразу же после этого издаваемая Малингом газета «Музыка в осознании времени» теряет свой статус «официального печатного органа немецких музыкантов». С этого момента у Имперской музыкальной палаты нет официальных печатных органов. Ее декларативные заявления публиковались в общенациональной прессе в виде «официальных

заявлений музыкальной палаты». Чтобы наладить эту деятельность, в Имперскую музыкальную палату приглашают Фрица Штеге, которому предлагается должность руководителя пресс-службы. Полгода спустя Фриц Штеге вместе с Густавом Хафеманном были вынуждены покинуть свои посты. При этом подчеркивалось, что Густава Хафеманна попросили оставить свой пост в силу его болезненного пристрастия к алкоголю. Как видим, к 1936 году все «музыкальные политики первого часа» фактически лишились своей власти в рамках Имперской музыкальной палаты. После того как «по состоянию здоровья» пост Президента покинул Рихард Штраус, его место занял преклонного возраста дирижер из Ахена Петер Раабе. Сам он считался не только учеником Ференца Листа, но одним из активистов Национал-социалистической партии. Сам Петер Раабе представлял те консервативные силы, которые не делали никакого секрета из своего пренебрежительного отношения к «легкой музыке». Сам Раабе, в отличие от своего предшественника, занимался политическими делами палаты много активнее, нежели музыкальными. В частности, он сосредоточился на том, чтобы сократить количество безработных немецких музыкантов. При этом он не стеснялся проявлять упрямство и несговорчивость, которые не всегда устраивали Геббельса. Сам же министр пропаганды требовал от нового Президента музыкальной палаты проявления большей «гибкости». Эти требования совпали по времени с процессом, когда Геббельс стал сокращать влияние министерства пропаганды, предоставляя музыкальной палате все больше и больше самостоятельности в решении своих внутренних проблем.

На тот момент министерство пропаганды могло в полной мере рассчитывать на местном уровне на так называемых «городских уполномоченных по вопросам музыки». Эта должность вводилась в населенных пунктах с численностью населения более 5 тысячи человек. Уполномоченные были людьми, которые должны были координировать музыкальную жизнь своих городов, выступая в роли посредников между муниципалитетами, партией, музыкальной палатой и собственно музыкантами. В художественном отношении главной задачей была организация концертов, которые должны были проходить по образцу и подобию «центральных концертных мероприятий». В некоторых случаях должность городского уполномоченного совмещалась с постами в музыкальной палате. Так, например, Хайнц Илерт был не только организационным руководителем музыкальной палаты, но и уполномоченным по вопросам музыки города Берлина. В любом случае, до 1936 года должность городского уполномоченного по вопросам музыки

была скорее почетной обязанностью, нежели официальной чиновничьей должностью.

Кроме этого в крупных городах (Берлин, Мюнхен, Гамбург и т. д.) имелись должности региональных руководителей объединений специалистов Имперской музыкальной палаты, чьи функции обычно сводились к приему музыкантов из других городов и взаимодействию в вопросах музыкального репертуара с владельцами ресторанов и кафе. Помимо всего они должны были выступать в роли третейских судей при возникновении трудовых конфликтов между музыкантами и их нанимателями. При этом, если говорить о музыкантах, работавших в ресторанах и кафе, Имперская музыкальная палата едва ли могла отстаивать их интересы, так как владельцы этих заведений нередко отказывались официально оформлять трудовые договоры, что не в лучшую сторону сказывалось на жалованье музыкантов, их социальных гарантиях, и даже на исполняемом репертуаре.

Поскольку музыка считалась «основной заботой национал-социалистического руководства в сфере культуры», то вполне логичным было бы принятие «общих правил для музыкальной жизни». Но тем не менее даже национал-социалистические функционеры отмечали, что это было «очень сложно». Сложность данного процесса обосновывалась тем, что в музыкальной жизни отсутствовала контрольная система, которая могла при необходимости «изжить остаточные явления прошлого культурного разложения», которые «все еще имелись в культуре, прежде всего в танцевальной музыке и в сфере шлягеров». Распоряжение «О нежелательной и вредной музыке», которое было принято 18 декабря 1937 года, устанавливало, что вся без исключения исполняемая на территории Германии иностранная музыка должна была проходить проверку в Имперской музыкальной контрольной комиссии, которая входила в состав Имперского министерства народного просвещения и пропаганды. Имперская музыкальная проверочная комиссия начала свою деятельность в феврале 1938 года. Ее руководителем Геббельс назначил Хайнца Дрevesа, заместителем которого был назначен Фриц фон Боррис. Сразу же оговоримся, что Хайнц Дрeves возглавлял не только действовавшую при министерстве пропаганды контрольную комиссию, но и созданную при том же министерстве в мае 1940 года «Имперскую комиссию по вопросам музыкальных аранжировок». «Имперская комиссия по вопросам музыкальных аранжировок» должна была исправить ситуацию музыкального дефицита, которая сложилась в музыкальной жизни Германии после запрета целого ряда иностранных, еврейских и

негритянских мелодий. В этом отношении ситуация была наиболее плачевной в опере и оперетте.

После учреждения контрольной комиссии функции музыкальной цензуры и осуществление проверок музыкальных произведений (равно как репертуара отдельных оркестров и капелл) оказались выведенными за рамки Имперской музыкальной палаты. Впрочем, это не мешало с организационной точки зрения контрольной комиссии тесно взаимодействовать при осуществлении данных мероприятий с чинами музыкальной палаты. Оглядываясь назад, можно сказать, что специальные уполномоченные музыкальной палаты по контролю уже с начала 1934 года активно проверяли на предмет музыкального репертуара рестораны и кафе. Немецкий исследователь Аксель Йоквер предполагал, что эти чиновники не относились к числу «особо желанных посетителей немецкого общепита». По крайней мере, он упоминал о многочисленных случаях того, что они неоднократно «оскорблялись» публикой или владельцами ресторанов. В итоге в марте 1936 года Имперская музыкальная палата приняла ходатайство о привлечении к ответственности лиц, которые мешали работе уполномоченных по контролю. Как результат было принято распоряжение «О нежелательной и вредной музыке». Однако его параграфы и определения оказались настолько расплывчатыми, что их оказалось затруднительно применить на практике.

Ситуация в корне стала меняться, когда 29 марта 1939 года было принято распоряжение «О защите музыкального культурного достояния». Именно оно позволило Имперской музыкальной контрольной комиссии опираться на точные формулировки. На этот раз регулирование касалось не только иностранной, но и немецкой музыки. В первую очередь это относилось к эстраде. В данном распоряжении, кроме всего прочего, говорилось, что «музыкальные произведения, противоречащие культурной воле национал-социализма, должны были заноситься в специальные списки нежелательной и вредной музыки». Решение о включении музыкального произведения в данный список осуществлялось служащими Имперской музыкальной контрольной комиссии. То есть в данном случае именно он, опираясь на свое субъективное мнение, выносил вердикт о соответствии песни или мелодия пресловутой «культурной воле национал-социализма». В одном из инструктивных писем, которое было датировано 1944 годом, Фриц фон Боррис перечислял признаки, по которым музыкальное произведение могло попасть в список вредной музыки. Это были: «искажение» или «извращение» музыкального произведения, расово или политически «нежелательный» автор музыкального произведения, музыка

могла быть запрещена, если ее исполнял «политически неблагонадежный» музыкант. Запрет мог быть наложен за «безвкусный текст», если речь шла о песне. В годы войны музыкальные контролеры проявляли повышенное внимание к тому, чтобы в песнях не было использования элементов «вражеской музыки». В одном из разъяснений по этому поводу было написано: «Речь идет о подражании так называемой хот-музыке и недостойного обезьянничанья, когда здоровые немецкие чувства заменялись иностранными ощущениями, например имитацией негритянской музыки». Не менее серьезными были обвинения в «национальном киче», на который убежденные национал-социалисты всегда осуществляли яростные нападки. Ситуация осложнялась еще и тем, что Геббельс и Розенберг не находили общей точки зрения на эту проблему. В то время как одни яростно выступали против культуры упадка и хотели заменить искусство общими тенденциями, другие боролись против «национальных конъюнктурщиков», которые хотели извлечь чисто экономическую выгоду из использования «национальных мотивов».

В 1938 году в Дюссельдорфе проходили Имперские дни музыки. На этом празднестве должен был выступать и Геббельс. Большинство музыкантов и теоретиков музыки ожидали от министра пропаганда программной речи, подобной той, что он произнес перед кинематографистами в 1933 году. В первую очередь ждали, что Геббельс в ясной форме даст направляющую линию, как и в каком направлении должна была развиваться музыка в Третьем рейхе. И вот «маленький доктор» начал говорить. Он вновь упомянул об «упадке» и «тяжелейшем кризисе», в котором пребывала немецкая музыка в годы Веймарской республики, не забыв вознести хвалу «успехам», которых достигло «правительство за пять лет строительства новой жизни». Из его выступления следовало лишь одно: между современной музыкой «потребностями и желаниями широких народных масс» существовал огромный разрыв, что и было главной культурно-политической проблемой в музыкальной жизни Германии. В итоге Геббельс не дал композиторам никаких конкретных указаний, не предложил никаких новаторских форм творчества, даже не предположил, каких результатов в ближайшее время должны были добиться немецкие музыканты. В конце своего пространного выступления министр пропаганды все-таки огласил «Десять принципов немецкого музыкального творчества». Если отбросить из этих десяти пунктов все, что содержали банальные требования, то интерес представляют только два

«1. Суть музыки составляет не программа и не теория, не эксперимент

и не конструкция. Ее суть — это мелодия. Мелодия как таковая должна ободрять сердца и приподнимать чувства. Она не может быть безвкусной или предосудительной только по той причине, что она легко запоминается народом и напеваается народными массами».

«8. Нигде не кроется столь обильных и неистощимых сокровищ прошлого, как в музыке. Постигнуть их и преподнести народу является нашим важнейшим и благороднейшим заданием».

Немецкий исследователь Михаэль Вальтер писал по поводу «десяти пунктов» Йозефа Геббельса: «Его высказывание о «мелодии», о «сути» музыки, о «сокровищах прошлого» кажутся на первый взгляд настолько банальными, что опасаясь даже говорить о лозунгах. И все же эти два пункта как нельзя лучше характеризуют политику министерства пропаганды». Данное высказывание вполне употребимо не только по отношению к музыкальной опере (именно этому событию были посвящены торжества в Дюссельдорфе), но ко всей эстрадной музыке. Во-первых, вновь и вновь повторяемые слова и «мелодии» как предпосылка «народной популярности» могли относиться в первую очередь именно к «легкой музыке». Во-вторых, даже в сфере «серьезной музыки» постоянно звучали отсылки к классикам «легких жанров» (вальса, народных песен, рейнлендера и т. д.) как образцам для подражания. Снова и снова оглашались тезисы о том, что в «национал-социалистической музыке» мелодия должна превалировать над «бездушной» ритмикой и технической виртуозностью исполнителя. В итоге данные требования вылились в осуждение «атональности». При этом тот же самый Михаэль Вальтер отмечал, что проблемы «мелодии» и «народной популярности» обсуждались в музыкальных кругах Германии еще в 20-е годы, не имея никакой политической подоплеки. Лишь несколько позже этот лозунг на вооружение взяли националисты, которые посчитали, что понятие «мелодия» являлось синонимом «немецкой музыкальной традиции», а с другой стороны, оно было противопоставлено «атональной музыке», которая была вдохновлена негритянским джазом

Повсеместное раскручивание доступных массам мелодий, согласно воззрениям Геббельса, являлось предпосылкой для «народной популярности», что соотносилось с известностью в широких массах. Как видим, в данном вопросе современная популярная культура мало изменилась со времен Третьего рейха. При этом Геббельс фактически «не замечал» упреков со стороны ведомства Розенберга, где отдельные нацистские догматики полагали, что популярная музыка не могла в теории являться «мировоззренчески невыверенной». Для министерства же

пропаганды «успешная музыка» была музыкой, на которую существовал общественный спрос. Для Геббельса спрос на некоторые шлягеры, положительный резонанс на эстрадную радиопрограмму или очередной рекорд посещаемости нового музыкального фильма значили много больше, нежели идеологическое соответствие поступкам «Мифа XX века». По этой причине Геббельс категорически отказался вырабатывать по требованию «Союза борьбы за немецкую культуру» механизм культурной цензуры, которая должна была осуществляться в строго политической соответствии с тезисом о том, что все «иностранный» являлось «подрывным».

Уже во время открытия Имперской палаты культуры Геббельс в своей речи заявил, что «мир идей ни в коем мере не может подменять собой искусство». Развивая эту мысль, он произнес: «Поэтому искусство во многом зависит не от того, что мы хотим, а скорее от того, что мы умеем... Я хочу, чтобы искусство было чем-то большим, нежели воплощенной в художественной форме программой партии... Мы трактуем тенденции искусства в более высоких понятиях». Геббельс не раз с одинаковым ожесточением нападал и на «ничего не умеющих делать модернистов, и на «сторонников реакционного регресса». В доказательство данной мысли можно привести его высказывание о том, что «только что основанная Имперская палата культуры стоит по ту сторону от понятий современного и реакционного».

То есть, говоря о стремлении Имперской музыкальной палаты ориентироваться на «народную популярность» мелодий, нельзя отрицать того факта, что Геббельс изначально принимал понятие «прогресс». Впрочем, в его трактовке данный «прогресс», явленный «здоровыми народными силами», должен был быть обращен как против художественного авангарда, так и против «регрессивных тенденций». В итоге история национал-социалистической популярной культуры начиналась с признания оперетты и «безвкусовых шлягеров», продолжалась вынужденным смирением с существованием фокстрота и прочих современных танцев и находила свое логичное завершение в «государственно-политическом использовании» эстрадной музыки, музыкальных фильмов и даже отдельных свинговых мелодий (последнее относилось в первую очередь к радиопередачам эпохи Второй мировой войны).

Но все-таки признание массовой популярной культуры даже в ведомствах, контролируемых Геббельсом, не было безусловным. В первые годы национал-социалистической диктатуры большинством функционеров Имперской музыкальной палаты оказались выходцы из консервативных

музыкальных кругов. Они полагали, что национал-социалисты должны были выполнить вполне определенную задачу в музыкальной жизни Германии. Однако со временем они стали замечать, что музыкальная реальность Третьего рейха не была чем-то последовательным и упорядоченным. Не стоило полагать, что главная линия музыкально-политических конфликтов проходила по фронту между структурами, контролируемые, с одной стороны, Геббельсом, с другой — Розенбергом. В ожидании, что политический национал-социализм начнет активную борьбу против массовой культуры (прежде всего послевоенных, «Веймарских», ее проявлений), консервативная музыкальная элита предложила свою помощь национал-социалистам в достижении данных целей. Уже в 20-е годы германское музыковедение отличалось ретроградными чертами, что выражалось как минимум в сознательном дистанцировании от «современной музыки». Поначалу данные консервативные музыканты нашли организационную поддержку у «Союза борьбы за немецкую культуру», но позже они оказались унифицированными в рамках Имперской музыкальной палаты. На рубеже 20-х и 30-х годов в деле борьбы против «популярного масскульта» и «уродливых наростов Веймарской эпохи» они нашли естественных союзников в националистическом лагере. Теоретически данный союз могли разрушить только радикальные расистские и антисемитские установки нацистов. Но консервативные музыканты предпочли закрывать на них глаза. В итоге состоялся во многом странный и противоестественный союз буржуазного консерватизма и националистической утопии; тезисов о «культурном возрождении» и радикальнейшего расизма.

Одним из таких консервативных музыкантов, заключивших политический союз с национал-социалистами, был новый Президент Имперской музыкальной палаты Петер Раабе. В 1935 году он в своей характерной манере активно выступал против того, чтобы «новая культура» ориентировалась на вкусы масс. В этой связи он требовал осуществить «глубочайшие законодательные мероприятия», которые должны были «воспитать» в немецком народе «потребность в истинном высоком искусстве». Он настаивал на том, чтобы были проведены четкие границы между тем, что являлось «высоким Искусством», а что им не являлось. «Шлягеры», «кичевое кино», «пошлые опереточные ревю» — все это не имело, по его мнению, никакого отношения к «истинному искусству», а было лишь средством для обогащения отдельных С дельцов от культуры.

В итоге Раабе настаивал на целой серии культурных запретов, которые должны были содействовать «культурному выздоровлению народа». В том

же 1935 году он провозглашал «Если мы хотим окончательно избавить сцену от пошлости и кича, то мы должны действовать очень радикально. Зрителям вообще не стоит предлагать оперетты, ревю и прочую ерунду». О том, насколько требования Раабе были маловыполнимыми даже в условиях национал-социалистической диктатуры, указывает его отчет, датированный 1939 годом. Этот документ был результатом посещения Раабе нескольких увеселительных заведений, где исполнялась эстрадная музыка «Я посетил несколько популярных кафе и баров, в которых под звуки якобы популярной музыки с серьезными минами в жуткой тесноте толкалось несколько пар. Я видел мужчину, имя которого мне неизвестно, который вместе с инструментом совершал нелепые скачки. Я сказал себе с сожалением и я являюсь их Президентом...»

В ведомстве Розенберга (в первую очередь стараниями Герберта Геригка) «культурные критики» занимали подчеркнуто враждебные позиции ко всем стилистическим элементам музыки, которые до 1933 года обычно именовались «новыми». Данное негативное отношение нашло свое выражение в терминах «дисгармония» и «атональность». Под ними подразумевались «излишняя» ритмика, погоня за внешними эффектами, «музыкальный кич» и т. д. Но все-таки в ведомстве Розенберга как идеолога нацистской партии и одного из главных догматиков Третьего рейха главным был не культурный анализ, а акцентирование на «расовом вопросе». Так, например, музыкальные традиционалисты Ганс Пфицнер и Рихард Эйзенхауэр еще до 1933 года писали: «Последователи атональности, новых звуков и мелодий городских кварталов в большинстве своем являются представителями еврейской расы, и в своем разрушении "гармоничной полифонии" они инстинктивно следуют за своим природным началом».

Впрочем, подчиненные Розенберга атаковали не только музыкальный модерн, но и яростно выступали против поверхностной ориентации на «народную популярную музыку». Они выражали бурное недовольство «засильем» эстрадной музыки на немецком радио. Они полагали, что это было «пережитком» времен Веймарской республики, и как от «пережитка» от такого явления надо было срочно избавляться. Так, например, Йозеф Мюллер-Блатеау писал: «Мы выступаем за то, чтобы во всех сферах жизни в самой беспощадной борьбе были ликвидированы признаки упадка прошлых времен. Наша эстрадная музыка является не просто пережитком прошлого, она — ползучий яд, который отравляет наш народ. А сегодня главным распространителем популярных мелодий является радио». Но и, опять же, борьба с культурным «ядом» была расистски детерминирована.

Например, еврейские музыканты и композиторы считались не только создателями «заумной музыки», но «много более опасных для культурной жизни немецкого народа эротических шлягеров». При этом в ведомстве Розенберга не предлагали ничего, что могло бы занять место «запрещенной музыки», то есть там ориентировались исключительно на запреты, не предполагая проводить в жизнь «меры положительного отбора».

Итак, можно говорить о том, что в первые месяцы после прихода к власти национал-социалисты не имели ясной культурно-политической программы. Об этом говорят хотя бы несоординированные и во многом противоречащие друг другу действия отдельных партийных бонз и нацистских функционеров. Радикальные акции, вроде книгосожжения, вызвали у консервативной части культурной элиты весьма противоречивые чувства. В то время как огню предавались произведения Генриха Гейне и Томаса Манна, презираемые консерваторами представители масс культа не испытывали почти никаких притеснений.

Создание огромной машины культурной бюрократии было вызвано в первую очередь именно тем, что в 1933 году национал-социалисты не смогли выработать единой позиции в отношении «новой» немецкой культуры. С данной точки зрения появление на свет Имперской палаты культуры и Имперской музыкальной палаты являлось следствием ожесточенной «борьбы компетенций», в которую оказались втянутыми Роберт Лей, Вильгельм Фрик, Альфред Розенберг и Йозеф Геббельс. Со временем бюрократия от культуры стала шириться и развиваться.

## ГЛАВА 3. ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ЭСТРАДНЫХ МУЗЫКАНТОВ

«Перед Вами как руководителями ансамблей поставлено великое, безотлагательное и прекрасное задание, справьтесь с ним!» — так рапортовал в январе 1934 года журнал «Артист». Речь шла о том, чтобы дать эстрадным музыкантам возможность проявить себя в новых культурнополитических реалиях. Им давался шанс выступить в роли «художественных воспитателей» и «культуртрегеров», перед которыми была поставлена задача «облагородить» музыкальные вкусы широкой публики. Выполнение данного задания имело своим следствием приравнивание эстрадных музыкантов к истинным художественным творцам, выводя за рамки давно уже закрепившегося за ними статуса «музыкальных ремесленников». Что бы ни говорили, но реалии жизни эстрадного музыканта в первой половине 30-х годов были далеки от блистательных перспектив. Именно из этой среды чаще всего раздавались жалобы. Поводов для этого было немало. Спрос явно превышал предложение, а потому услуги эстрадников оплачивались по самой низкой цене. Места недовольных своей заработной платой с удовольствием бы заняли пребывающие долгое время без работы другие музыканты. В рамках пропагандируемого национал-социалистами «народного сообщества» эстрадные музыканты не находили своего «достойного» места. Редактор журнала «Артист» в 1935 году сетовал на то, что многие из «исполнителей популярной музыки в буквальном смысле слова стыдились своей профессии». Причин для этого было несколько. Во-первых, то, что для публики было свободным времяпровождением, для эстрадных музыкантов было тяжелейшим трудом. Во-вторых, работодатели и функционеры от музыки, среди которых преобладали «серьезные» музыканты, относились к эстрадникам как к «людям второго сорта» и приравнивали едва ли не к швейцарам и официантам в ресторанах. Исправление ситуации новым властям виделось в том, чтобы «среди звона бокалов» музыканты чувствовали себя творцами.

«Новую артистичность», понимаемую в национал-социалистическом стиле, надо было обрести в первую очередь посредством корректировки музыкального репертуара. По мнению капельмейстера Пауля Рудольфа, в кафе должна была «звучать хорошая, а не ресторанная музыка». Для

национал-социалистов понятие «ресторанная музыка» во многом было связано с «представлением о среде культурного декаданса», когда музыкантам приходилось работать среди клубов табачного дыма и подвыпивших посетителей. «Это убожество мало соответствует нашему времени». Рабочее место эстрадного музыканта должно было напоминать «в идеале» «аккуратное помещение для народной музыки», в котором вниманию слушателей предлагалось бы «классическое искусство», а «не пошлые, сентиментальные творения, исполненные темных страстей». В данном случае, когда упоминалось «классическое искусство», то речь велась в первую очередь о «внутреннем совершенстве форм». «Слишком легкая и заурядная продукция» вызвала бы, по мнению национал-социалистических идеологов, «отчуждение публики от хорошей музыки». В статье, опубликованной в июле 1934 года в «Артисте», предлагался следующий путь развития эстрадной музыки: «хорошая музыка» — «хорошая концертная музыка» — «опрятная немецкая народная музыка». Не исключалась возможность проигрывания в увеселительных заведениях «милой, задорной танцевальной музыки», но при этом подчеркивалось, что она не имела ничего общего с устремлением к «истинному искусству».

Тем не менее, несмотря на столь страстное признание в любви к концертной музыке, в Третьем рейхе никто не решался сформировать «фронт борьбы» против танцевальной музыки. Более того, летом 1934 года в Германии процветало такое направление, как «курортная музыка». Исполнявшие ее в местах отдыха музыканты не были сосредоточены исключительно на пресловутой «концертной музыке». По исполняемому репертуару «курортные капеллы» являли собой нечто среднее между джазовым ансамблем и концертным оркестром. В итоге их репертуар мог колебаться от исполнения «вполне классических» до «приличных» и «современных» вещей.

Между тем из консервативных музыкальных кругов раздавались голоса о том, что необходимо «преодолеть этот кич, равно как изжить низкопоклонство перед всем иностранным». Еще находясь на посту главного дирижера Ахенского оркестра, Петер Раабе говорил о том, что через танцы, кино, кафе и рестораны «народ отторгался от подлинного искусства». Но отнюдь не все были согласны с подобными установками. Журналистка «Артиста» Гео Мария фон Кёллен в своей статье «Каждый должен помочь!» говорила о связи «национал-социалистического прорыва» с «новыми культурными ценностями», популярной музыкой и «материальными» потребностями немецкого населения. В своем материале она пыталась показать, что национал-социалистическое правительство

содействовало развитию популярной музыки, исходя не столько из соображений использования эстрадных музыкантов как «культуртрегеров, воспитывающих народ», сколько из соображений их (эстрадников) социального престижа. Тем не менее автор статьи указывала на то, что в данном процессе должны быть реализованы «некоторые минимальные материальные требования». С некой укоризной указывалось, что Имперская музыкальная палата за первый год своей работы так и не смогла удовлетворить данные, сугубо меркантильные пожелания, что могло стать фундаментом для «умиротворения профессионального мира музыкантов». Поскольку эстрадным музыкантам приходилось работать с утра до ночи, то они не могли посвятить себя сугубо «творчеству», от чего страдало все «немецкое искусство». Гео Мария фон Кёллен отмечала, что эстрадный музыкант являлся отнюдь не «святым провозвестником новейших творческих наработок», а «усердным служителем музыки, которому приходилось выступать в роли рекламщика музыкальной культуры». В данных условиях он просто-напросто не мог хоть как-то служить интересам «народного сообщества». Напротив, он (музыкант) демонстрировал тесную связь с «уличной публикой», на поводу вкусов которой он нередко шел. Автор публикации проявляла немалую озабоченность тем, что интересы музыкантов и «национал-социалистическая народная идея» должны были идти рука об руку. Поскольку музыкальные ансамбли являлись немаловажным культурным фактором, то они должны были доказать свое «воспитательное призвание» посредством тщательно составленного репертуара и отточенной техники исполнения музыкальных произведений.

Усиленные попытки «исправить» репертуар немецких эстрадных ансамблей стали активно предприниматься как минимум с осени 1935 года. Именно в это время были приняты официальные запреты на исполнение отдельных жанров музыки — речь шла о запрете трансляции по радио так называемого ниггер-джаза. Эти события наглядно показали, что все еще исполняемые мелодии могли исчезнуть из музыкальной жизни Германии в любой момент. То, что с данного момента музыкальные произведения должны были носить «воспитательный характер», а сами музыкальные ансамбли должны были четко придерживаться предписаний относительно «стиля и вкуса», было результатом деятельности Имперской палаты культуры и министерства пропаганды. «Предводитель композиторов» Пауль Тренер и организационный руководитель Имперской палаты культуры Ганс Хинкель довели до сведения музыкантов «программные разъяснения». Это был шаг, которого музыканты ожидали от национал-

социалистического правительства едва ли не с 1933 года. Гренер констатировал, что «в области популярной музыки исключительно много недостатков» и «только решительный отказ от дурного прошлого мог обеспечить достойное последующее развитие» данного направления музыки. Гренер сокрушался по поводу того, что эстрадной музыке недоставало «духа весенней бури», логическим продолжением которого должно было стать «музыкальное осознание идей нашего национал-социалистического движения». В итоге он ставил перед немецкими композиторами следующую задачу: «Создать торжественную музыку для тинг-мероприятий, радостнопраздничные музыкальные композиции, которые могли исполняться на общенациональных праздниках, народно-хоровые песни, которые черпали бы свои мелодии из немецких и арийских источников».

Впрочем, Гренер, который брезгливо дистанцировался от эстрадной музыки, подобными указаниями (да и откровенным невежеством) создавал для музыкантов множество чисто практических проблем. Именно после этого музыкальный критик Хайнц Фогт предпринял попытку несколько изменить формулировки Гренера, сделав их более приемлемыми в отношении репертуара эстрадных оркестров. Он попытался противопоставить друг другу вкусы публики и «художественную совесть» музыканта, которые он считал движущими силами популярной музыки. Именно из данного противопоставления он планировал родить принципиально новый музыкальный репертуар. «Воспитательное задание» музыканта в данном случае являлось еще только *художественной обязанностью*, но пока не велось речи о *культурно-политической ответственности*, которая была возложена на музыкантов в годы войны. Советы, которые позволил себе дать Хайнц Фогт, касались в первую очередь «опасностей», связанных с попури и аранжировками. Кроме этого он требовал «создания новых несомненных ценностей», которые должны были отвечать духу «немецкой революции». В сфере эстрадной музыки это было непосредственно связано с устранением «пошлости». Впрочем, даже Фогт не решался давать совсем детальные указания. Это было поручено пользовавшемуся авторитетом в национал-социалистических структурах капельмейстеру Фредерику Хиппанну. Именно он должен был подать пример всем немецким музыкантам, подобрав «соответствующий новый репертуар». Предполагалось, что джазовые мелодии должны были полностью исчезнуть из «концертных кафе». Впрочем, они могли все еще звучать на танцевальных площадках. Публику предполагалось убажывать пестрым попури из «старых мелодий», новых ритмов, пасадобля,

фокстрота и танго.

Но, как всегда, по данному вопросу не нашлось единого мнения. Выделилось два лагеря. На одной стороне (Курт Хеннике) предполагалось «воспитывать» посетителей кафе «серьезной музыкой». Этим консервативным требованиям противостоял музыкальный критик и эрудит Георг Бляйхер, который пытался поставить себя на место слушателя. Он полагал, что в музыкальные программы можно было включать мелодии Дюка Эллингтона и даже Армстронга. Подобное мнение разделял музыкальный критик и композитор Рудольф Кокерольс. Он предлагал очень осторожно вводить в музыкальные программы «классические вещи». Как видим, даже внутри Имперской музыкальной палаты не было единого мнения относительно того, каким должен был быть музыкальный репертуар эстрадных ансамблей. По большому счету музыканты продолжали исполнять музыкальные произведения едва ли не под свою ответственность.

Ответственность эстрадного музыканта с «культурно-политической» точки зрения сводилась к деятельности по «культурному выздоровлению» и сохранению «культурной чистоты» немецкого народа. Эти аспекты были подробно расписаны в книге Петера Раабе «Музыка в Третьем рейхе», которая увидела свет в 1935 году. Он увязывал эту деятельность с новым восприятием «ценностей и чести» отдельных музыкальных ансамблей, которым удалось избавиться от «оков рабского сознания». Согласно культурно-политической миссии, которая была возложена на эстрадных музыкантов, они должны были постоянно заниматься «самовоспитанием», что должно было стать предпосылкой для их социального и политического равноправия с «прочими борцами за немецкую культуру».

Именно на данном моменте сосредоточил свое внимание молодой музыкальный обозреватель Фриц Штеге, который в январском номере «Артиста» опубликовал статью «Пасынки». Эта публикация принесла ему уважение почти всех эстрадных музыкантов Германии. Многие из них уже не раз высказывали жалобы на ужасное социальное положение, в котором продолжали с 1918 года пребывать эстрадные музыканты. Ужасные условия труда, отсутствие социальных гарантий дополнялись их незавидным социальным статусом. В данном случае примечательным является то, что до Фрица Штеге никто не увязывал воедино возможность решения данных проблем с взлетом национал-социалистического мировоззрения. В своей статье Штеге обещал нечто большее, нежели увеличение заработной платы, защиту от конкурентов и предоставление оплачиваемых выходных и отпусков. Он обещал эстрадным музыкантам,

что они из «ремесленников» превратятся в «полноценных членов национального сообщества музыкантов», что «некогда презируемый музыкальный жанр» наконец-то получит социальное и политическое признание. Он писал: «Мы убеждены в том, что эстрадная музыка должна выполнять в обществе не какие-то минимальные задания, а наряду с серьезной музыкой быть полноценной частью нашей культуры». Серьезность данным заявлениям придавало и то, что Штеге был не просто музыкальным критиком и композитором, но и одним из ветеранов национал-социалистического движения, который занимал в Имперской музыкальной палате пост референта (он курировал взаимоотношения с прессой). Многие увидели в его заявлении желание национал-социалистических властей «убить сразу двух зайцев». С одной стороны, адаптировать эстрадную музыку к политическим требованиям национал-социализма. С другой стороны, воодушевить эстрадных музыкантов, добровольно поставив их на службу национал-социализму.

Нет ничего удивительного в том, что вышедший 23 января 1936 года первый выпуск регулярного «Культурно-политического еженедельного обозрения» содержал материалы Фрица Штеге. Впрочем, на страницах данного издания он почти на протяжении целого года предпочитал выступать под псевдонимом «Райнмар фон Цветтер». Это позволяло ему печатать не совсем официальные (но полностью соответствующие линии Имперской музыкальной палаты) материалы, в которых он сосредотачивался на повседневных проблемах эстрадных музыкантов. Однако Штеге не очень долго удавалось скрываться за псевдонимом в роли «спорного сатирического миннезингера».

Поднятая проблема длительное время презируемых и все-таки признанных «пасынков» вдохновила служащего управления культуры Дюссельдорфа Германа Броуверса написать для «Артиста» статью «Национал-социалистическая политика в сфере культурного строительства». В ней автор выражал уверенность в том, что руководство Третьего рейха окажет наконец-то поддержку популярной музыке и эстрадным музыкантам, не только придав им социальную уверенность, но и подняв сам жанр популярной музыки до уровня искусства. Но этот процесс планировался как двусторонний. В свою очередь эстрадные музыканты («само собой разумеется») должны были учитывать при составлении своих программ и репертуара «принципы национал-социалистической духовности».

Признание национал-социалистическими властями эстрадной музыки автоматически предполагало превращение руководителя эстрадного

оркестра или ансамбля в некоего «культуртрегера», который должен был действовать на рынке музыкальной индустрии, рассматривавшей эстрадную музыку «не столько как музыкальную, сколько как коммерческую проблему». В своей статье «Музыка ансамблей как культурный фактор», которая была опубликована в апрельском номере «Артиста», Альфред Чайле высказывал следующую мысль: «Если что-то должно поменяться, то в первую очередь необходимо избавить музыканта от его рабского положения, в котором он пребывает по отношению к музыкальным предприятиям, ведущим себя почти по-еврейски...»

«Мы хотим и может сформировать эстрадную музыку, исполняемую в ресторанах, а тех, кто ее исполняет, превратить в культуртрегеров Третьего рейха!» Так капельмейстер Фридо Боитин выразил в своей статье «Чего мы хотим» (июнь 1936 года, «Артист») настроения эстрадных музыкантов. Он пытался опровергнуть упреки в «бескультурье ресторанной музыки», равно как и обвинения в том, что эстрадные музыканты не отличались особой сознательностью. Все эти вопросы действительно стояли на повестке дня. Так, например, руководитель отделения Имперской музыкальной палаты в Нижней Саксонии Вольфганг Гельмут Кох высказывал мнение, что в большинстве случаев ресторанная музыка «имела очень мало или вовсе не имела ничего схожего с культурой». Ему казалось, что, несмотря на «свершившуюся национал-социалистическую революцию», в этих заведениях царили «еврейские и большевистские культурные традиции». «Лишь немногие эстрадные музыканты, — утверждал Кох, — осознавали свое истинное призвание. Но большинство из них в первую очередь ставят вопрос не о своей миссии, а о заработной плате». В итоге Кох пытался апеллировать к «сознательности немецких музыкантов», к «их чувству собственного достоинства», к «профессиональной чести». То есть для социального признания в национал-социалистическом государстве требовалось приложить немало усилий.

О том, что руководство Третьего рейха не оставляло без внимания эстрадную музыку и проблем, с ней связанных, говорит хотя бы тот факт, что в 1936 году было принято решение сделать журнал «Артист» единственным специализированным журналом, который бы выражал интересы эстрадных музыкантов. Преобразования в «Артисте» коснулись не только его содержательной части, но оформления и даже названия. В октябре 1936 года он стал выходить под названием «Популярная музыка». При этом подчеркивалось, что артистическая среда, связанная с жаждой сенсаций, никогда не являлась и не будет являться определяющей суть эстрадной музыки. Главный редактор журнала в связи с этим подчеркнул:

«С профессиональной точки зрения я рассматриваю себя не как артиста, но как музыканта».

Поиск нового названия для журнала был вообще отдельной историей. Летом 1933 года был объявлен своего рода конкурс на название журнала, который бы специализировался на проблемах эстрадной музыки. Было предложено множество вариантов: «Музыкальный мир», «Творческий мир», «Композитор», «Музыкант», «Инструментальный артист», «Ансамбль» и т. д. Все они были «забракованы». Именно по этой причине с 1933 по 1936 год журнал «Артист» выходил под своим старым названием. После того как главным редактором журнала был назначен Артур фон Гицюки (ноябрь 1935 года), у издания появился подзаголовок — «специализированный журнал для всей популярной музыки». После этого необходимость нового названия была почти очевидной. Это стало насущной потребностью, когда журнал стал официальным изданием 2-й секции Имперской музыкальной палаты «Популярная музыка» (ранее именовалась «Музыкальные ансамбли, свободные инструменталисты и певцы»).

Несмотря на то что эстрадным музыкантам было наглядно продемонстрировано, что они оказались включенными в номенклатуру Имперской музыкальной палаты, их прием в ряды данной структуры вряд ли можно было назвать очень активным. Руководство музыкальной палаты весьма неохотно шло на то, чтобы признать эстрадников полноценными деятелями культуры. Впрочем, говорить о том, что ничего не делалось в данном направлении, все-таки нельзя. В частности, было принято давно ожидаемое эстрадными музыкантами положение о тарифной оплате их труда. Но все-таки они так и не стали «своими» в рамках имперской музыкальной палаты. Со стороны консервативных музыкальных кругов в их адрес нередко неслись многочисленные упреки. перечислим самые типичные из них: недостаток музыкального образования, пьянство, склонность к постоянной смене места работы и т. д. При этом подчеркивалось, что тот, кто согласился быть «музыкальным официантом», «комичным интермеццо», «комиком», «костюмом и маской», должен был быть исключен из круга профессиональных музыкантов. Требования Фрица Штеге сохранять «гордость» и «профессиональную сознательность» в данном случае приобрели почти репрессивную окраску. Подобное отношение консерваторы подкрепляли «историческими примерами». Они указывали на то, что в свою бытность «сигнальщики» находились на одной ступеньке социальной лестнице с «фокусниками и помощниками палача». Принимая в расчет подобные рассуждения, становится понятным, почему

Вольфганг Гельмут Кох на собрании музыкантов Ганновера требовал от них в качестве центральной установки «сохранять свою профессиональную честь». Именно подобное отношение к музыке должно было стать краеугольным камнем «социальной ответственности» эстрадных музыкантов, что в свою очередь должно было стать предпосылкой для превращения популярной музыки в значимое культурное дело.

Являвшийся едва ли неофициальным выразителем интересов немецких эстрадников Фриц Штеге пытался обосновать с идеологической точки зрения необходимость наличия как «серьезной», так и «легкой музыки». Он писал: «Я не понимаю, как можно быть настолько односторонне развитым, чтобы ценить только одно или другое художественное исполнение. Эстрадная музыка не менее важна, чем концертная. Я откровенно не доверяю тем, кто держится только за Бетховена, Брамса и Брюкнера, и не позволяет себе ценить ничего другого, что является более популярным».

При этом он опирался на один из постулатов национал-социалистической идеологии — в народном сообществе не могло быть классового мышления и сословной предвзятости, они должны были быть «устранены в пользу объединяющей нацию идеи».

Когда Пауль Гренер призвал в мае 1936 года композиторов собраться в замке Бург, на Вупперте, то на Первом имперском съезде секции композиторов отнюдь не предполагалось уделять сколько-нибудь заметного внимания эстрадной музыке. Даже самые успешные эстрадные композиторы остались бы в стороне от «неповторимого переживания посвящения в товарищество» (как красочно данное событие описал Артур фон Гиццоки). А далее он не без язвительности заранее заметил, что эстрадные композиторы так и не смогли бы «принести клятву немецкому искусству». В итоге эстраде пошла навстречу. На съезде секции композиторов Имперской музыкальной палаты интересы эстрадной музыки, кроме Пауля Линке, представляли Карл Роберхт и Виктор Корцилиус. В связи с этим нет ничего удивительного, что Гренер в крайне жесткой форме выступил против «повсеместно ощущаемой незрелости большей части эстрадных композиторов». Но тем не менее приличия были соблюдены — формально между присутствовавшими на мероприятии композиторами не проводили различий. С формальной точки зрения разговор шел даже не о «легкой» и «серьезной музыке», а о «хорошей» и «плохой музыке». Более того, один из выступающих композиторов подчеркнул, что «в настоящие дни ответственность популярной музыки

(перед обществом — от А. В.) должна быть как никогда большой, так как она воспринимается самыми широкими массами». Не без скепсиса Гренер заявил, что в запланированном на будущий год съезде секции композиторов один день будет посвящен исключительно проблемам «легкой и популярной музыки». Но при этом он подчеркнул, что обсуждению подлежит лишь та «легкая музыка», которая имеет своей целью «воспитывать нацию» и улучшать ее культурные вкусы.

На проходившем в 1936 году в Бад-Пирмонте музыкальном празднике впервые за четыре года пребывания национал-социалистов у власти эстрадной музыке было уделено самое серьезное внимание. Более того, сам праздник проходил под девизом: «Новая эстрадная музыка». Впервые музыканты, композиторы и музыкальные критики смогли встретиться, чтобы обсудить накопившиеся проблемы и познакомиться друг друга с новыми произведениями. Покровителем праздника был главный дирижер Фриц Леманн. Он мог в любом случае рассчитывать на похвалы «серьезных музыкантов», а потому имел возможность позволить себе «вольность» — быть снисходительным к эстрадникам. Именно на празднике в Бад-Пирмонте этот без преувеличения выдающийся немецкий дирижер открыто высказался в защиту «легкой музыки». Он заявил корреспонденту «Артиста» (журнал еще не переименовали) Вальтеру Риккенбергу, а затем фактически слово в слово повторил свое высказывание в беседе с Генрихом Блюме, что он недоволен позицией «знати из Имперской музыкальной палаты», когда Петер Раабе и «папаша Гренер» «пытались держать эстрадную музыку в ежовых рукавицах». Отдельно Леманн выделил Петера Раабе, который сознательно сторонился ресторанов, так как в них не исполняли «серьезную музыку», и делал все возможное, чтобы эстраде не уделялось никакого внимания в немецких средствах массовой информации. В своих выражениях в адрес Раабе Леманн не очень стеснялся. Он полагал, что его «обиженный вид» и подчеркнутое неприятие эстрадной музыки воспринимались многими как банальное невежество («очевидная бестолковость в вопросах популярной музыки») или же как непомерная гордыня («что-то вроде высокомерия представителя серьезных муз»). Сам же праздник в Бад-Пирмонте должен был стать неким символом, экзаменом на пригодность «легкой музыки». Данное мероприятие должно было дать национал-социалистическим властям очевидные доказательства «воспитательной миссии» эстрадной музыки. Хотя бы по этой причине исполненные на празднике музыкальные произведения фактически не имели ничего общего с репертуаром реальных эстрадных оркестров. В Бад-Пирмонте в основном звучали эффектно

исполненные увертюры, марши, вальсы, серенады и «народные песни». В одной из своих статей, которые были написаны по итогам данного празднества, Фриц Штеге (тогда еще скрывавшийся под псевдонимом Райнмар фон Цветер) отметил, что, к его великому сожалению в ресторанах и кафе рейха исполнялся репертуар, в котором было «очень мало от духа нового времени». И почти сразу же он перешел от сожалений, к некому подобию репрессивных мер — он предложил создать на страницах журнала «Популярная музыка» «черную доску». Это должна была быть особая рубрика, в которой бы публиковались имена руководителей эстрадных оркестров, которых за пошлость и безвкусицу надо было «публично наказывать у позорного столба».

На втором имперском съезде секции композиторов, который проходил во все том же замке Бург, мероприятие открывалось речью Ганса Хинкеля. Это вступительное слово наглядно показало, что ветер стал дуть в иную сторону. Организационный руководитель Имперской палаты культуры во всеуслышание заявил, что немецкий народ нуждается в «веселой», «незамысловатой» и «современной по своим ритмам» эстрадной музыке. Он недвусмысленно намекнул, что пора положить конец презрительному отворачиванию носа, а кроме этого, ориентироваться на слова фюрера о том, что «надо приложить ухо к сердцу немецкого народа». Хинкель предельно подробно разъяснил, что пора отказываться от консервативного («давно устаревшего») образа мыслей. «Пришло время распрощаться с самонадеянной надменностью, которую некоторые выказывали в отношении популярной музыки». Кроме всего прочего, Хинкель требовал, чтобы композиторы «приблизились к молодежи»: «Придите к этой немецкой молодежи, маршируйте вместе в ней. Только не говорите, что переживете апоплексический удар, если начнете разговор с нею. Но берите у молодежи ее дух протеста и не возмущайтесь ее блистательным менталитетом».

Несмотря на столь мощную поддержку со стороны функционера Имперской палаты культуры, итоги данного мероприятия оказались плачевными для представителей эстрадной музыки. После выступления представителей немецкого радио слово было предоставлено Хиппманну. В одном из отчетов о втором съезде секции композиторов его оскорбительно назвали не иначе как «дремучим крикуном, потрясавшим стены с высокого Олимпа». После его выступления представители «консервативного крыла» один за другим стали заявлять, что «новая популярная музыка» была явно не пригодна для будней, а лишь для исполнения в кафе и ресторанах. Но настоящее унижение «эстрадники» испытали во время завершения съезда,

когда они собрались на «музыкальный вечер» в одном из ресторанов. Предполагалось, что всем присутствующим должна была быть продемонстрирована упоминавшаяся ранее «новая популярная музыка». Когда Пауль Линке поднял дирижерскую палочку, чтобы начать исполнение его увертюры «Григри», такие композиторы, как Ганс Лёр, Ганс Брюкнер и Вили Майзель, равно как и многие другие, подчеркнуто продолжали вести громкую беседу, выражая полное пренебрежение к своему коллеге. В итоге концертную программу пришлось прекратить. Артур фон Гицюки в качестве главного редактора журнала «Популярная музыка», присутствовавший на этом вечере, писал, что ему «было очень стыдно и очень неловко». Он был весьма разочарован поведением «серьезных» композиторов, «их неподобающим поведением», рассматривая произошедший инцидент весьма «унизительным».

В любом случае итоги второго съезда секции композиторов продемонстрировали, что сформировалось два лагеря. В одном находились консервативные музыканты, которые пытались всячески препятствовать проникновению эстрадной музыки и ее представителей в «мир прекрасных искусств». В другом лагере находились эстрадные музыканты, которые в некоторой степени могли рассчитывать на поддержку работников немецких радиостанций, которых обвиняли в «развращении искусства». Но при этом призыв Ганса Хинкеля к созданию «ясной музыки», равно как и его готовность поддержать эстрадную музыку при условии, что она будет выполнять поставленные перед ней задачи, — вселяли в эстрадников уверенность в будущем, что придавало им смелости. Между обозначенными музыкальными лагерями находилось руководство Имперской музыкальной палаты. Принимая во внимание тот факт, что оно пребывало под контролем консервативного Раабе и выполнявшего роль «отца-наставника» Гренера, можно говорить о том, что в данном случае ситуация складывалась не в пользу эстрадной музыки. Хайнц Древес, который впервые на съезде секции композиторов предстал в роли начальника отдела музыки в министерстве пропаганды, предпочитал держаться особняком, не выказывая предпочтений какому-либо из направлений в музыке. Аналогичную позицию занял Президент Имперской палаты радио Ганс Криглер.

Между тем было объявлено, что в 1938 году замок Бург станет местом проведения заседания, посвященного проблемам «легкой музыки». Это мероприятие стало культурным открытием для всей Германии. Уже в первый же день в Золингене, в театральном зале «Баварский двор», состоялся большой концерт. Он был знаковым для всех эстрадных

музыкантов, так как в нем принимали участие Пауль Линке, Вили Рихарц, Герллан Блюме, Йозеф Рикснер, Герхардт Винклер, Эдуард Кюннеке и многие другие. Был приглашен даже Фредерик Хиппманн, который должен был сам дирижировать во время исполнения его музыкальных композиций, кои должны были продемонстрировать публике стиль «новой легкой музыки». Артур фон Гицюки на страницах руководимого им журнала не без внутренней гордости сообщал читателям о «феноменальном успехе» мероприятия. По его мнению, оно свидетельствовало о том, что «современное музыкальное творчество должно было выражаться именно в легкой музыке». Тем не менее Хиппманн опубликовал собственное мнение, в котором он говорил о том, что, несмотря на организационные улучшения, его «серьезные коллеги» продолжали быть надменными и предвзятыми к эстрадной музыке. Более того, в интервью «Популярной музыке» он утверждал, что не было никакого «музыкального товарищества», а были лишь «люди первого и второго сорта». Как видим, несмотря на исключительную популярность (прежде всего на радио и в ресторанах), танцевальная музыка не смогла добиться официального признания у консервативного крыла музыкантов. В связи с этим обозреватель «Популярной музыки» Тео Ройтер отмечал, что хорошая танцевальная музыка была неотъемлемой частью музыкальной жизни Германии, а потому могла претендовать на «культурное равноправие».

К третьему съезду секции композиторов страсти, некогда бушевавшие в замке Бург, улеглись. Но это отнюдь не значило, что Петер Раабе и Пауль Гренер прекратили свои нападки на эстрадную музыку. Они выбрали для этого иную «площадку». Очередная «консервативная атака на популярную музыку» была предпринята ими в октябре 1938 года в рамках «недели культуры» гау Дюссельдорф. Острейшей критике подверглись эстрадные музыканты, звукозаписывающие компании и даже публика, которая слушала эстрадную музыку. Ситуация оказалась настолько щекотливой, что Фрицу Штеге пришлось как-то оправдывать действия консервативных композиторов. В одной из статей «Популярной музыки» он, словно извиняясь, заявлял о том, что Пауль Гренер, вне всяких сомнений, являлся «другом легкой музыки», а его «поспешные обвинения» являлись следствием «художественного темперамента» композитора. Но в любом случае иностранная пресса весьма скептически отнеслась к заявлениям Гренера о «свинстве, царящем в танцевальной музыке» и «дегенеративной публике», ее слушающей. Штеге не удалось даже ослабить пыл обвинений, которые лились со стороны Петера Раабе, когда он бурно обсуждал одно из своих редких посещений берлинских ресторанов.

Подобные нападки на эстраду казались вдвойне странными, если принимать во внимание, что незадолго до этого организационный руководитель Имперской палаты культуры Ганс Хинкель встречался с владельцами и директорами кинотеатров. В ходе этой встречи функционер от культуры обещал немецким прокатчикам, что в немецком кино будет «больше музыки, юмора и эстрады». Но при этом он говорил, что новое развлекательное кино не будет вызывать «ожирения мозгов». И после этого в «Берлинской ежедневной газете» появляются сообщения о «капуцинаде» Гренера. Берлинское издание никак не комментировало высказывания метавшего грома композитора, но не надо быть пророком, чтобы угадать, на чьей стороне были симпатии журналистов, а стало быть, и читателей. Легкое удивление вызывает то обстоятельство, что Гренер в своей атаке на эстраду сделал ставку не на ее культурный уровень, а на чисто финансовые вопросы. Так, например, он проявлял поразительное беспокойство якобы непомерно высокими заработками композитора популярной песни «Хофбройхаус». Далее он опускался до форменного «стукачества» и клеветы, заявляя, что большинство эстрадных композиторов не уплачивают авторские отчисления «Штагма». Возникало ощущение, что Тренер просто-напросто завидовал эстрадникам (было бы чему завидовать). Он заявлял, «что эти люди зарабатывают гораздо больше, а стало быть, ведут лучшую жизнь, нежели серьезные музыканты». Этой фразой были неприятно удивлены очень многие. Никто не ожидал от Гренера столь дикой смеси надменности и социальной зависти. Фриц Штеге мог лишь смущенно писать о том, что в основу примера создателя «Хофбройхауса» оказались положены совершенно неверно понятые цифры.

В итоге в ноябре 1938 года Пауля Гренера обязали заявить в прессе, что его слова получили неправильную трактовку, что «на самом деле» он всегда положительно относился к «легкой музыке». И, наконец, он, Гренер, осуждает «популярную музыку и шлягеры» не в целом, а лишь некоторые самые «неудачные из них». Черта под этим скандалом была подведена в декабре 1938 года. Именно тогда в «Народном обозревателе» Гренер был вынужден опубликовать большую статью, в которой изложил пять пунктов, кои должны были стать «перспективной программой для легкой музыки». Это были: 1) культурные обязательства, а не попытки извлечения прибыли; 2) немецкая суть вместо иностранных образцов; 3) «танцевальные песни» (именно так) вместо «шлягеров»; 4) чистота вместо инородного разложения молодежи; 5) артистизм вместо дилетантства. Почти сразу же после этого Фриц Штеге написал в «Популярной музыке», что «данная благоразумная и здравая точка зрения является приемлемой», а «нападки Гренера на

шлягеры были вызваны его заботой о нравственной чистоте молодежи».

В последние дни мая 1938 года по инициативе Геббельса в Дюссельдорфе прошли Имперские дни музыки, о чем мы уже, собственно, упоминаем ранее. Данное мероприятие планировалось не только как ежегодное празднество, но и как некая «музыкальная копия» с проходившего в Мюнхене Дня немецкого искусства. В условиях, когда в Дюссельдорфе должны были собираться представители «всей немецкой музыки», было ясно, что первую скрипку здесь будут играть «серьезные музыканты»: Рихард Штраус, Ганс Пфицнер, Пауль Гренер, Ганс Буллериан, Вернер Эгк. Но тем не менее в своей очередной «программной» речи Йозеф Геббельс сделал перед всеми собравшимися культурными и политическими деятелями «реверанс» в сторону «легкой музыки». Он провозгласил ее «равноправным направлением» в музыкальном искусстве. В своем выступлении министр пропаганды огласил два принципа, которых надо было придерживаться в музыкальном творчестве: «Не всякая музыка подходит конкретному человеку. По этой причине легкая музыка, которая находит признание у широких масс, имеет полное право на существование. Но при этом она должна выполнять задания руководства нашего государства... не только способствуя отдыху и развлечению нашего народа, но и его, народа, обновлению». Столь «высокое признание» эстрадной музыки откровенно порадовало Штеге, который писал о том, что «более верных слов никогда ранее не произносилось».

В своей речи Геббельс увязывал особое положение эстрадной музыки воедино с экономическими успехами Германии, что, по его мнению, позволяло значительно улучшить жизнь немецких музыкантов. Министр пропаганды считал, что создание унифицированной системы палат предотвратило «распыление» сил творческих людей. В свою очередь это повышало доходы «Штагма», что вело к увеличению заработной платы музыкантов, улучшению их снабжения, государственным пенсиям, предоставляемым оркестрам субсидиям, подготовке на бюджетные средства и обучению молодых музыкантов. В очередной раз Геббельс сосредоточил внимание присутствовавших на том, что в музыкальных произведениях ставка должна была делаться на мелодию. Штеге не без внутреннего удовлетворения писал, что министр пропаганды прилагал немалые усилия к тому, чтобы изгнать «из немецкой музыки однобокое превалирование ритма». При этом делал вывод о том, что каждый «век мелодии» имел «несомненный немецкий характер». При этом на выставке «Дегенеративная музыка» по его мнению, ощущалось «явное уничтожение мелодии как таковой».

Сама эта выставка была организована в Веймаре Гансом Зеверусом Циглером и являла по своей сути частное предприятие, в котором принимало участие несколько человек. Впрочем, это не мешало Циглеру придать ей политическое звучание, которое усиливалось тем, что выставка проходила одновременно с Имперскими днями музыки. Ганс Зеверус Циглер был одним из ветеранов нацистской партии. В 1930 году он был одним из ближайших помощников Фрика в деятельности, которую тот осуществлял в Тюрингии. Кроме этого Циглер отличился написанием нескольких национал-социалистических трактатов по проблемам политики культурного строительства, а также считался «одним из старейших и наиболее последовательных соратников, осуществляющих свою деятельность в сфере культуры». Нет ничего удивительного в том, что Ганс Зеверус Циглер считался одним из «совыразителей» «культурной воли НСДАП». По аналогии с выставкой «Дегенеративное искусство» он предложил организовать выставку «Дегенеративная музыка», которая должна была стать одним из визуальных средств в борьбе против «инородчества» и «влияния упадка», «остаточных явлений художественного большевизма» в немецкой музыке. Немецкий исследователь Аксель Йоквер, вслед за Фредом Прибергом называл его не иначе как «музыкально-политическим чистильщиком».

Саму суть предлагаемой немцам выставки ее устроитель охарактеризовал следующими словами: «То, что собрано на выставке "Дегенеративная музыка", является отображением мракобесия и фривольнейшего, духовно-культурного большевизма, равно как и выражением триумфа над недочеловечностью, надменной еврейской дерзостью и полным интеллектуальным отупением». На плакатах, которые рекламировали данную выставку, было помещено карикатурное изображение чернокожего саксофониста со «звездой Давида» на лацкане концертного фрака. Несмотря на подобные образы, на выставке в весьма незначительной мере говорилось о «вредном» воздействии современной западной музыки. Опираясь на работу Рихарда Вагнера «Об иудаизме и музыке», на памфлеты Адольфа Бартельса, а также отдельные пассажи из «Майн кампф» Гитлера, устроители «выставки позора» целились в первую очередь в «атональность» и экспериментальную музыку. В прочем, это не исключало некоторых «замечаний» относительно «жесткого джазового ритма» и связанной с ним «инстинктивной примитивности ниггер-джаза». Примечательно, что в официальной прессе фактически не было напечатано отзывов на эту получастную выставку. Не проявляли особых восторгов по её поводу и партийные функционеры. Розенберг был недоволен, что его не

привлекали в качестве идеолога, Геббельс негласно возмущен тем, что устроители «влезли» в его сферу деятельности, Петер Раабе считал, что на выставке недостаточно внимания уделялось «современной музыке». На самом открытии выставки не было сколько-нибудь заметных фигур. Здесь присутствовали Древес, Геригк, Гренер, а также Элли Ней и Людвиг Хельшер. Назвать их первыми лицами рейха нельзя было даже с огромной натяжкой. Отсутствие положительных (равно как и любых других) отзывов в прессе об итогах работы данной выставки объяснялось еще и тем, что Геббельс отдал приказ не уделять ей повышенного внимания. Кроме этого он смог добиться, чтобы выставка существенно сократила сроки своей работы.

Если забежать вперед, то можно сказать, что Ганс Зеверус Циглер продолжал придерживаться своих воззрений даже после Второй мировой войны. Оставшись в искусстве (он выступал в роли преподавателя и постановщика небольших пьес). Циглер в 1965 году издал книгу «Адольф Гитлер, явленный в переживаниях». При помощи этого опуса автор пытался «очистить эстетически талантливого государственного деятеля» от «неправильного восприятия». Оставим эту часть книги в покое. В данном случае нас интересуют другие его пассажи. В одной из глав Циглер писал: «Сексуальные оргии всех разновидностей, которые с 1918 по 1933 год сопровождалась псевдомузыкой, после 1945 года стали еще ужаснее и распущеннее... В любом случае в Германии набирает обороты безумная истерия по поводу "Битлз", которая сопровождается повальным увлечением идиотскими негритянскими танцами». Но примечательно, что взгляды Циглера все-таки поменялись. Если ранее он нападал в первую очередь на «культурный большевизм», фактически не трогая современную западную музыку, то после войны он полагал Запад сутью упадка, в то время как советский тоталитаризм стал для него едва ли не образцом для подражания. Циглер писал: «Сегодня культурный упадок и художественное разложение, вненациональное и чуждое народу искусство относится не к России, а к Западу. На Востоке искусство можно считать в лучшем смысле этого слова народным».

В ноябре 1939 года руководитель отделения Имперской музыкальной палаты в Нижней Саксонии Вольфганг Гельмут Кох обратился с несколькими директивными письмами к эстрадным музыкантам. В них содержалась некоторая культурносоциальная приманка. Она крылась в словах о том, что ввиду «великих актуальных задач, обусловленных войной», эстрадные музыканты получали уникальный шанс, чтобы

«возвысить свою профессию до уровня полноценного искусства, востребованного народным сообществом». Для этого им надо было согласиться на выполнение некоторых «культурно-политических задач». Свои мысли Кох развил в серии опубликованных «Популярной музыкой» статей, которые имели общее название «Правильным ли путем мы идем в эстрадной музыке?». Воплощая в жизнь изложенные в этих статьях идеи, в начале 1940 года руководитель секции эстрадной музыки Штиц предложил по всей Германии устраивать под покровительством Имперской музыкальной палаты так называемый «час легкой музыки». Первое подобное мероприятие, которое планировалось как «исторический поворотный момент в судьбе эстрадных музыкантов», состоялось 20 февраля 1940 года в «пальмовом зале» берлинской гостиницы «Фатерланд». Мероприятие открывал специально приглашенный Петер Раабе. В своей речи он не был оригинален. Вновь звучали слова об общественном и художественном признании, о равноправии с симфоническими музыкантами, об «избавлении от призрачного, неосмысленного и незаметного существования ресторанного музыканта». Круг приглашенных на мероприятие можно было назвать «изысканным». Сюда попадали только избранные функционеры, среди которых преобладали высокопоставленные служащие министерства пропаганды и Имперской музыкальной палаты. Кроме них, на вечер были приглашены представители звукозаписывающих и музыкальных компаний, журналисты, издатели, также знаменитые музыканты и композиторы: Пауль Линке, Отто Добринт, Оттомар Шумер, Оскар Йост.

Ожидая, что практика «часов легкой музыки» получит широкое распространение, Фриц Штеге собирал все отклики, которые появлялись в немецкой прессе. Некоторые из них были вполне безобидными, а некоторые более чем воинственными. Например, «Аусзинская ежедневная газета» опубликовала предельно политизированную статью, изобилующую нацистскими идеологическими клише: «Некогда эта музыкальная область являлась сферой деятельности евреев и марксистов, совершавших самые беспорядочные и отвратительные поступки. Они не имели никаких других целей, кроме как отравлять немецкую душу и портить немецкие нравы. Долгое время в этой музыкальной области господствовали непристойные шлягеры и чуждые народу музыкальные темы. Но сюда пришел национал-социализм и железным кулаком вычистил эту музыкальную область».

Предназначением целого ряда музыкальных концертов, которые принципиально проходили не в концертных залах, а в гостиницах и ресторанах, было показать «общественности хорошие произведения в

стиле легкой музыки, которые принадлежали немецким композиторам». Одновременно с этим они должны были быть образцами для подражания, рекомендациями по составлению музыкального репертуара, который должен был являться «здоровым противовесом пошлым еврейским искушениям». Несмотря на все усилия музыкантов адресовать свои концерты широким массам, то есть выполнить свою «воспитательную функцию», они (концерты) были уделом очень узкой социальной прослойки. Как результат, слушателей, владельцев ресторанов, даже самих музыкантов приходилось убеждать в нужности данных мероприятий. Артур фон Гицюки не без горечи писал: «Подобная незаинтересованность со стороны тех, кому в первую очередь должен был адресоваться этот воспитательный посыл, является не только досадным, но полностью непрофессиональным». Но все-таки в Берлине удалось сформировать четкий крут посетителей «часов легкой музыки». Это были партийные функционеры, представители Имперской музыкальной палаты и журналисты. Именно от них ожидали поддержку в «борьбе за признание искусства эстрадной музыки». Предложенная слушателям «подобающая ресторанный музыка» в основном была представлена современными увертюрами, серенадами, вальсами, «танцевальными сюитами». Большинство из них считалось «образцовыми мелодиями» с национал-социалистической точки зрения. Журналист Вили Фрелих писал в мартовском выпуске 1941 года «Популярной музыки»: «Вы — каркас будущих музыкальных программ, которые будут исполняться в ресторанах. Вы — фундамент для идей легкой ресторанной музыки». Но подобные концертные программы во многом были обречены на неудачу. Это объяснялось двумя причинами. Во-первых, завышенными требованиями национал-социалистов к эстрадной музыке. Во-вторых, отрывом от действительности музыкальных будней, в которых пребывала вся Германия. В итоге через год организаторы «часов легкой музыки» стали подумывать над тем, а стоило ли вообще отказываться от «проверенных временем мелодий». В итоге выбор стал падать на имена Кюннеке, Рикснера, Мора и даже Гарольда Кирхштайна, который еще в 1938 году эмигрировал в США. Во время «часов легкой музыки» не было даже намека на «симпатичные народу мелодии», которых так истово требовал Фредерик Хиппманн. В итоге знаменитый на всю Германию музыкальный деятель не стеснялся открыто высказывать свою критику в адрес «сложно усвояемого» репертуара.

На первый взгляд может показаться странным, но Вторая мировая война изменила соотношение сил в музыкальном лагере. Войне

«аккомпанировали» отнюдь не «серьезные» консервативные композиторы: Рихард Штраус, Вернер Эгк или Пауль Гренер. Востребованными оказались эстрадные композиторы: Яри, Ниль, Шульце, Гроте, Макебен, Линке, Бохманн. Приспосабливать к военному использованию оказалось не в пример легче популярную музыку, нежели творения надменных «хранителей высокого искусства». Некогда их конкуренты, призираемые за популярность в широких массах, смогли без проблем воспользоваться этим «недостатком». Новые марши и солдатские песни должны были разжигать в немцах военный пыл, укреплять их боевой дух как в тылу, так и на фронте. «Оптимистичные шлягеры» должны были способствовать «правильному» пониманию момента, а танцевальные мелодии — психологической разрядке немцев. Эстрадные оркестры и капеллы играли в рамках традиционных в Третьем рейхе акций сбора зимней помощи. Популярные артисты и исполнители постоянно принимали участие в «концертах по заявкам для солдат вермахта». Множество музыкантов в составе агитационных поездок выезжали на фронт. Кроме этого многие из музыкантов и композиторов были вынуждены облачиться в униформу вермахта. К новому, 1940-му году в рядах немецких вооруженных сил уже находилось около 200 композиторов. Среди них были такие известные представители эстрадного направления в музыке, как Вальтер Пёршманн, Фридрих Вильгельм Руст, Оскар Йост. Большинство из них не воевало, а занималось организацией все тех же концертов. Один из функционеров секции эстрадной музыки в Имперской музыкальной палате заявил в своем интервью: «Каждый находящийся на фронте должен иметь чувство, что он после войны продолжит жизнь с того же самого места, откуда его призвали в армию». Учась на ошибках Первой мировой войны, национал-социалисты хотели показать солдатам, что «фатерланд» помнит и заботится о них. Исполнение музыкальных произведений немецких композиторов, которые также были на фронте, являлось одной из умелых пропагандистских акций, призванной засвидетельствовать единение тыла и фронта. В неустанно превозносимом национал-социалистами «боевом товариществе» музыканты были важной (с идеологической точки зрения) составной частью. Еще недавно презираемые «музыкальные официанты» внезапно получили не только признание, но и поддержку. Неудивительно, что многие из них весьма охотно разделяли идеалы «нового товарищества». Даже по поводу тех, кто остался в тылу, говорились весьма громкие фразы: «Немецкий эстрадный музыкант в своих оценках искусства, в выполнении на своем посту тяжелого, но прекрасного задания соблюдает строгую воинскую дисциплину».

Со временем журнал «Популярная музыка» стал регулярно печатать сообщения о музыкантах и композиторах, которые давали концерты на фронте в составе так называемых пропагандистских рот. Кроме этого на его страницах появилась постоянная рубрика «Воюющие музыканты приветствуют товарищей на домашнем фронте» (так немцы предпочитали называть тыл). В ней кроме писем публиковались фотографии с мест боев (естественно, они предварительно проходили через цензуру). Нередко здесь публиковались материалы Оскара Йоста, в прошлом, капельмейстера, а в годы Второй мировой войны старшего лейтенанта и командира роты. Он охотно делился своими переживаниями о французской кампании, не упустив возможности поведать читателям о своем награждении («за смелость») Железным крестом первого класса. Когда же Германия стала проигрывать войну, то было решено не публиковать на страницах журнала некрологов, обходясь одними именами музыкантов, обведенными траурной рамкой.

## ГЛАВА 4. БЛЕСК И НИЩЕТА БЕРЛИНСКИХ КАБАРЕ

Несмотря на то что весь остальной мир рассматривал Берлин как столицу коричневой империи, откуда Германией (а затем и большей частью Европы) правил Гитлер, сами национал-социалисты относились к этому городу с большим подозрением. Нет никаких сомнений в том, что после 1930 года они получили в этом традиционном «красном» городе немалый успех на выборах. Но не стоило забывать, что отчаяние, усиливавшееся безработицей, существенно поляризовало берлинский электорат. На выборах в рейхстаг, которые проходили 14 сентября 1930 года, коммунисты получили здесь 27,3% голосов. Они ненамного обошли социал-демократов, которые в немецкой столице получили 27,2% голосов. Национал-социалисты, для которых выборы 1928 года в Берлине не принесли особого успеха, смогли все-таки прорваться на политическом ландшафте — в немецкой столице в 1930 году им свои голоса отдало около 15% избирателей. Но при этом центробежные силы продолжали растаскивать жителей Берлина в стороны. В этом не было ничего удивительного, ведь мировой экономический кризис только усиливался. На выборах в рейхстаг, которые состоялись 6 ноября 1932 года (то есть буквально накануне назначения Гитлера новым рейхсканцлером Германии), в Берлине национал-социалисты получили 26%, что было на 3% больше, чем получили социал-демократы (23%). Но при этом не стоило забывать, что именно эти выборы принесли первый крупный успех коммунистам — в целом по Германии за них было отдано 31% голосов. Для традиционно либеральных жителей Берлина ноябрьские выборы 1932 года могли показаться форменной катастрофой — почти 70% избирателей отдали свои голоса партиям, которые выступали (как справа, так и слева) против Веймарской республики. Но даже в этих условиях национал-социалистам было далеко до всеобъемлющей поддержки берлинцев — приблизительно половина из них голосовала за «красных» (коммунистов и социал-демократов). Таким образом, когда 30 января 1933 года Гитлера назначили новым рейхсканцлером Германии, он отдавал себе отчет в том, что ему предстояло править страной из города, который по сути своей являлся «вражеской территорией». Принимая во внимание традиционную левую политическую ориентацию многих жителей Берлина, чистка, проведенная

национал-социалистами в столице, была самой беспощадной. После того как министром внутренних дел Пруссии был назначен «наци № 2» Герман Геринг, он привел на все ключевые полицейские посты верных ему национал-социалистов. Кроме этого он заявил, что СА (штурмовые отряды НСДАП) будут играть роль вспомогательной полиции. Это стало началом царства террора, когда штурмовики и эсэсовцы начали вымещать месть на своих левых противниках, с которыми до этого сражались не один год на улицах немецких городов. В срочном порядке были арестованы тысячи коммунистов, социал-демократов и профсоюзных деятелей, которых разместили в пятидесяти поспешно созданных тюрьмах и концентрационных лагерях, которые словно кольцом сжимали Берлин с разных сторон. Самыми печально известными из них были тюрьма «Колумбия-Хаус», организованная близ аэродрома Темпельхоф, и концентрационный лагерь Ораниенбург, располагавшийся к северу от города. Террор достиг своего апогея в июне 1933 года, когда около сотни коммунистов и социалистов были замучены до смерти штурмовиками и эсэсовцами. Эти события вошли в историю под названием «кровавой недели в Кёпенике».

Одновременно с использованием прямого насилия в отношении левых активистов национал-социалисты использовали юридические средства, чтобы нагнать ужас на представителей всех остальных партий, в первую очередь либералов, и евреев. После поджога Рейхстага, который произошел 27 февраля 1933 года, рейхспрезидент Германии Гинденбург, опираясь на § 48 Веймарской конституции, ввел в стране чрезвычайное положение. Официальная версия утверждала, что поджог немецкого парламента должен был использоваться коммунистами в качестве знака для начала «пролетарского восстания». Чрезвычайные полномочия, которые были предоставлены Гитлеру, позволяли ему ограничивать свободу слова, прессы и политических собраний. Но даже в этих условиях на выборах в рейхстаг, которые состоялись 5 марта 1933 года, национал-социалисты не смогли получить большинства голосов немецких избирателей. За них проголосовало всего лишь 44% избирателей. Впрочем, это не помешало самому Гитлеру получить диктаторские полномочия. На собрание немецкого парламента, который работал после пожара в здании оперного театра Кролл, штурмовики не пустили делегатов от социал-демократической партии. Принятые в марте законы фактически означали конец Веймарской республики. К лету 1933 года были запрещены все политические партии, распущены профсоюзы, под контроль взяты все газеты. Одновременно с этим началось проведение в жизнь

радикальнейшей антисемитской политики. 1 апреля 1933 года был опубликован призыв бойкотировать все еврейские фирмы и магазины. Несколько дней спустя был принят закон, который запрещал евреям быть государственными служащими.

Все эти события не могли не иметь печальных последствий для культурной жизни Берлина. Не обошли они стороной и многочисленные кабаре, коими славилась в свое время немецкая столица. Еще во времена Веймарской республики кабаре, кроме развлекательных функций, нередко имели политический характер. Многие из деятелей кабаре принимали активное участие в антифашистской деятельности (знаменитая фраза из старой песенки — «антифашистские варьете»). В условиях повального преследования коммунистов и социалистов участники так называемых пропагандистских трупп, которые в свое время создавались при многих кабаре, оказались в серьезной опасности. В ноябре 1933 года оказался арестован Ганс Отто, один из предводителей «Союза немецких театральных деятелей», выступавший в качестве спонсора пропагандистских бригад. Другие левые деятели, связанные с кабаре, пострадали не меньше. В июле 1934 года в Ораниенбург был брошен Эрих Мюзам, нередко выступавший в берлинских кабаре и кафе. Его вина состояла в том, что в 1919 году он был одним из руководителей Советской Баварской республики.

Не стоило полагать, что нацистский террор ограничивался только представителями левых партий. В списке национал-социалистов было множество культурных деятелей Берлина, которые были известны своими либеральными и «буржуазными» взглядами. Некоторые из них в свою бытность даже не пытались скрывать того, что были идейными противниками Гитлера. Но при этом многие из них недооценивали угрозу, полагая фюрера НСДАП лишь «бесноватым позером».

Не стоило сбрасывать со счетов то обстоятельство, что Йозеф Геббельс откровенно недолголюбивал кабаре как тип увеселительного заведения. Уже в январе 1930 года он записал по поводу кабаре в своем дневнике: «Полностью еврейское предприятие. Частично невыносимое, частично слабое, хотя отчасти не лишённое остроумия. Естественно, все это мы закатаем в асфальт». Геббельс был хорошо знаком с культурой Берлина. На протяжении многих лет он был гауляйтером НСДАП в Берлине, где вел ожесточенную борьбу против «красных». Уже в годы так называемой «эпохи борьбы» он родил не лишённое оригинальности понятие — «литература городского асфальта». Это словосочетание весьма удачно характеризовало космополитическую и весьма критическую культуру

Берлина конца 20-х, начала 30-х годов.

Геббельс с самого момента назначения его гауляйтером Берлина стремился «очистить» немецкую столицу, рассматривая ее в качестве «выгребной ямы декадентской, большевистской и еврейской культуры». Одним из актов «очищения» стало книгосожжение, когда 10 мая немецкие студенты по всей Германии швыряли в огромные костры тысячи книг негодных нацистам авторов. Самое большое кострище было разведено перед зданием Берлинского университета. На этом «аутодафе» присутствовал сам Геббельс. Сопровождаясь почти ритуальными текстами, в которых проклинались упаднические ценности и превозносились националистические идеалы, на костер следовали книги Карла Маркса, Зигмунда Фрейда, Генриха Манна, Ярослава Гашека, Лиона Фейхтвангера. В костре оказались творения двух авторов, которые были неразрывно связаны с берлинскими кабаре. Под слова: «Против упада и морального разложения! За дисциплину и благопристойность в семье и государство!» в огонь были закинута работы Эриха Кестнера<sup>[8]</sup>. Под крики «Против наглости и высокомерия! За уважение и почтение к бессмертному немецкому народному духу!» были «кремированы» книги Курта Тухольски.

Эрих Кестнер и Курт Тухольски были едва ли не свидетелями этого позорного действия. Тухольски, пребывая в жуткой подавленности, эмигрировал в Швецию, где покончил с собой в 1935 году. Эрих Кестнер, в отличие от многих своих коллег, все-таки решил остаться в Германии. Впрочем, в отличие от многих деятелей кабаре, он был немцем, и ему не грозило преследование по «расовым параграфам». Между тем в 1933 году Германию покидают многочисленные евреи, связанные с кабаре: Курт Герон, Валеска Гердт, Пауль Грец, Фриц Грюнбаум, Аннемария Хазе, Фридрих Холлендер, Марго Лион, Вальтер Меринг, Пауль Морган, Рудольф Нельсон, Курт Робичек, Миша Шполянский и многие другие. Почти все оказавшиеся в изгнании так и не смогли найти себя. Лишь единицы смогли собраться и справиться со своим отчаянием. Но многие предпочитали добровольно уходить из жизни. 30 марта 1933 года в Люцерне покончил с собой Пауль Николаус — конферансье, известный своими острыми политическими шутками. В своей прощальной записке он написал: «На этот раз — это не шутка. Я лишаю себя жизни. Почему? Я не могу вернуться в Германию. Я мог работать только там, но я не хочу работать там в это время. И все-таки я люблю свою Родину. Но я не хочу и не могу жить в такие времена». А неделей ранее в Берлине покончил с собой Пауль Зиммель, известный своими карикатурами, которые он рисовал для «Берлинской иллюстрированной газеты». Как уже говорилось, в 1935 году

в Швеции с собой покончил Курт Тухольски.

Не меньшие трудности ожидали актеров кабаре, которые все-таки рискнули остаться в Германии. Экономическая депрессия вынуждала закрываться многие кабаре без какого-либо политического давления на них. Новое национал-социалистическое законодательство заставило молчать почти всех недовольных национал-социалистами: левых, либералов, евреев. Исключение составил, пожалуй, только Эрвин Лавинский (Элоу), один из немногих евреев, которые пытались все-таки сохранить свое кабаре в условиях нарождавшейся национал-социалистической диктатуры. Когда летом 1933 года владельцы кабаре «Вильгельмсхалле» разорвали с ним контракт как с конферансье, он в октябре того же года задумал открыть собственное заведение. Как он писал позже в мемуарах: «Как следствие ничем не объяснимого оптимизма». В отличие от прошлого места работы, где он специализировался на юмористических программах, «Кюнстлершпиле Уландек» было более традиционным кабаре, в котором его создатель выступал и в роли конферансье, и в роли артиста разговорного жанра, и в роли ведущего шоу-программ.

Как ни странно, но даваемые представления получили вполне благоприятные отзывы во многих берлинских газетах. В одной из статей отмечалось, что Элоу «кусал, но строго без политических шуток». Причина, по которой он смог начать и более-менее успешно вести свое дело, крылась, скорее всего, в том, что Эрвин Лавинский был вынужден по политическим соображениям нанять на работу нескольких членов «Союза борьбы за немецкую культуру». Безработица среди актеров и ведущих шоу-программ была очень высокой. По состоянию на конец 1932 года она составляла почти 40%. В этих условиях многие сочувствовавшие нацистам актеры охотно подписывали трудовые договора, даже если они были вынуждены работать в процветающем «еврейском предприятии». Впрочем, процветание кабаре Элоу закончилось в апреле 1934 года. Именно тогда его увеселительное заведение было «ариизировано». «Ариизацией» назывался процесс конфискации предприятий у евреев в пользу государства, которое позже продавало их (нередко по весьма условным ценам) «истинным арийцам», то есть немцам. Кабаре Элоу перешло в руки Пауля Шнайдер-Дункера, который еще в 20-е годы вместе с Рудольфом Нельсоном (евреем по национальности) основал под Берлином кабаре «Роланд». Впрочем, эти времена прошли, и теперь Шнайдер-Дункер предпочитал поддерживать национал-социалистический режим.

Одним из важнейших инструментов по «культурному контролю» над евреями, либералами и прочими неблагонадежными деятелями культуры

стала основанная по инициативе Геббельса Имперская палата культуры. Мы рассказывали о ней в предыдущих главах. Напомним, что членами Имперской палаты культуры могли быть исключительно «благонадежные арийцы». Каждый из претендентов, который стремился попасть в состав палаты культуры, должен был заполнить специальную «расовую анкету». Непонятно, какими соображениями руководствовался Эрвин Лавинский, но он попытался стать членом Имперской палаты культуры, точнее говоря, входившей в ее состав Имперской палаты литературы. На его прошение поступил решительный отказ. В нем, в частности, говорилось следующее: «Учитывая огромную важность интеллектуального и культурного творчества для будущего развития немецкого народа, нет никакого сомнения в том, что известные личности должны подключиться к данному процессу. Но это должны быть немцы, которые являются таковыми не только по своему гражданству, но и расовому происхождению, то есть по крови. Только тем, кто через расу чувствует себя связанным со всем народом, позволено оказывать влияние на внутреннюю жизнь нации посредством перспективной культурной и интеллектуальной деятельности. Вы же в силу неарийского происхождения не способны к осознанию и выполнению подобных обязательств».

Будучи вытесненными из культурной жизни Германии, еврейские музыканты и исполнители были вынуждены ограничиваться исключительно еврейской публикой. По сути, единственной организацией, на помощь которой они могли рассчитывать, был «Союз культуры немецких евреев». Основанная в июле 1933 года эта организация была неким антиподом Имперской палаты культуры: в нем (в союзе) могли числиться только евреи, а все мероприятия, проводимые им, могли освещаться только еврейской прессой. Единственными «арийцами», которым официально разрешалось присутствовать на данных мероприятиях, были вездесущие агенты гестапо. Сразу же оговоримся, что большинство мероприятий, организованных «Союзом культуры немецких евреев», были театральные постановки и концерты классической музыки. Изредка по линии союза в Германию с гастрольями приезжала Роза Валлети. Еще в 20-е годы она создала кабаре «Мегаломания», но после прихода к власти нацистов она поспешно эмигрировала в Австрию. Впрочем, и эти гастроли были недолгими. В июле 1934 года ей был закрыт въезд в Германию.

К октябрю 1935 года в составе союза была создана специальная секция кабаре (секция малых искусств), которую возглавлял Макс Эрлих, весьма популярный в 20-е годы актер-комик. Именно Эрлих стал одной из главных

движущих сил «Союза культуры немецких евреев». Он устраивал многочисленные вечера, ставил мюзиклы, делал ревю. Их целью было развлечение оказавшихся в сложнейшем положении евреев. Как говорил в апреле 1937 года диктор «Еврейского радио»: «Он хотя бы на несколько часов спасал нас от забот и страхов». И именно этого от организаторов почти закрытых представлений ожидала публика. В сентябре 1938 года, когда силами союза была поставлена одна из самых мрачнейших пьес Генриха Ибсена «Привидения» («Призраки»), все еще издававшаяся в Германии ограниченным тиражом еврейская пресса весьма нелестно отозвалась о ней. В частности, говорилось: «Мы нуждаемся в утешении, нам нужна разрядка, избавление от напряженности». В то же самое время зрители постановок «Союза культуры немецких евреев» искали в них скрытый подтекст. Именно это сделал своей центральной темой Элоу, который в 1937 году создал «Туристов» — «кабаре еврейских авторов». На открытии нового заведения Элоу открыто заявил: «Время шуток прошло. Но хотим посвятить себя Вашей радости и хорошему настроению. Даже в серьезности можно черпать радость». На сцене своего кабаре Элоу показывал пародии, ставил юмористические сценки, исполнял песни и стихи.

После того как изгнание евреев из культурной жизни Германии стало набирать обороты, стало ясно, что кабаре рисковали исчезнуть как явление. Немцы не могли не заметить, что лишались любимого развлечения. В итоге все немцы, которые пытались реанимировать кабаре, были вынуждены идти на компромисс с властями. Одной из согласившихся на подобную сделку была Труда Хештерберг, которая была очень тесно связана со сценой времени Веймарской республики. Еще в 1921-1923 годах она выступала в качестве певицы в кабаре «Дикая сцена». Затем она была нередкой гостьей ревю Халлера. Она также участвовала в считавшейся сомнительной музыкальной постановке «Взлеты и падение города Махогонни» (музыка Курта Вайлля на стихи Бертольда Брехта). Но к концу 20-х годов она сменила свои культурные воззрения и политические взгляды. После прихода Гитлера к власти Труда Хештерберг вступила в национал-социалистическую партию, одновременно присоединившись к «Союзу борьбы за немецкую культуру». Позже она поддерживала тесные связи с СС. Восторженное отношение к новому режиму не спасло эту женщину от целой череды неприятностей, которые ожидали ее в первые месяцы 1933 года. Весной того же года она играла главную роль в новой оперетте Оскара Штрауса, который много лет назад был композитором в кабаре «Пестрый театр» барона Эрнста фон Вольцогена. В Дрездене

постановка прошла, что называется, на ура. Однако в Штутгарте она была запрещена национал-социалистическими властями. Ее посчитали «декадентской» и «безнравственной». Кроме этого, свою роль сыграло то обстоятельство, что музыка и либретто к ней были отчасти написаны евреями.

Озабоченная подобным положением дел, Труда Хештерберг написала письмо Гансу Хинкелю, в то время бывшему одним из руководителей «Союза борьбы за немецкую культуру». Приблизительно в то же самое время он был назначен референтом по вопросам театров в Прусском министерстве образования. Характеризуя себя как «жительницу Берлина, немку и христианку», Труда Хештерберг требовала: «Как женщина и актриса я не могу быть чуждой веяниям времени, но я никогда не занималась политикой. Я всегда инстинктивно полагала, что мое искусство является рупором идей сегодняшнего дня. Именно по этой причине я вступила в национал-социалистическую партию и стала членом "Союза борьбы за немецкую культуру"».

После этого шага, который был осознанным актом оппортунизма, Труда Хештерберг признавала, что осуждение оперетты Штрауса «возможно, было оправданным с расовой точки зрения». Но при этом она выражала надежду, что факт ее участия в данной постановке «не будет расценен властями как национальная неблагонадежность».

Хинкель незамедлительно ответил на это письмо, заверив актрису, что в будущем она не столкнется ни с какими трудностями из-за ее причастности к оперетте Оскара Штрауса. Впрочем, дальнейшие действия Труды Хештерберг показали, что она не совсем понимала суть «расовой политики национал-социализма». Так, например, она участвовала в гастролях, которые проходили в Австрии и Чехословакии. С точки зрения национал-социалистических властей в этом не было ничего «преступного», если не считать того факта, что они были организованы вовремя покинувшим Берлин (март 1933 года) Куртом Робичеком, который был в свою бытность владельцем ультрапопулярного в Берлине «Кабаре комиков». Именно после этих гастролей к Хинкелю стали поступать многочисленные обвинения в адрес актрисы. Так, например, в июле 1933 года некая Шарлотта Юнгманн, «член национал-социалистической партии», в своем письме утверждала, что на протяжении многих лет являлась горничной Труды Хештерберг. Кроме всего прочего, в этом письме, больше напомиавшем донос, говорилось, что «фрау Хештерберг не была лояльна национал-социалистическому государству». К сентябрю 1933 года репутация Труды в глазах Хинкеля и вовсе «испортилась». Он

писал одному из своих друзей, что актриса «продолжала поддерживать связи с Генрихом Манном, даже когда его лишили германского гражданства». Более того, «она была не раз замечена в его компании во время марксистского периода». Кроме этого Труда Хештерберг позволяла себе исполнять номера в парижских кабаре, предварительно не согласовав эти действия с властями. На основании этих сведений Хинкель приходил к выводу: «Нет никаких гарантий того, что она действительно разделяет национал-социалистическое мировоззрение». В итоге актрисе было направлено письмо, в котором выражались сомнения относительно реальной трансформации ее политических взглядов: «Так как фрау Хештерберг, по Вашим собственным же словам, Вы являетесь очень известной персоной, то, возможно, что Вы не смогли изменить свое отношение к политике за столь короткий временной промежуток». В ответ Труда Хештерберг ответила длинным и пространным письмом. Она отрицала факт своих выступлений в парижских кабаре и заверяла, что уже давно является истовой националисткой. В качестве подтверждения этих слов она говорила о том, что в годы Первой мировой войны она «вела культурную пропаганду в Швейцарии и Скандинавии», что во время своего турне по Чехословакии она «всячески превозносила немецкое правительство». Кроме этого она добавляла, что она «разорвала договорные отношения с герром Робичеком, в результате чего понесла немалый материальный ущерб».

Но наибольшее беспокойство Труде Хештерберг доставили сюжеты о ее связях с Генрихом Манном. Она не отказывалась от того, что в 1928 году ее связывали с писателем тесные отношения, и он даже сделал ей «официальное предложение». При этом она акцентировала внимание на том, что отказалась от подобной возможности, так как не разделяла политических воззрений Генриха Манна. Она писала по этому поводу: «Я никогда не считала, что мои воззрения совпадают с взглядами герра Манна. В особенности меня всегда смущали его марксистские и подрывные идеи». Что касается ее собственных политических воззрений, то Труда Хештерберг описывала их очень путано: «Как актриса, я нередко была выше многих вещей, но всегда пыталась поддерживать мою Родину». Далее она повторяла уже некогда произнесенные слова: «Именно по этой причине я придерживаюсь национал-социалистического мировоззрения, а также являюсь активисткой организации содействия культурной работе СС». Как видим, национал-социалистическому режиму не было достаточно «внешней лояльности». После долгих разбирательств актрису было решено оставить в покое. Ей даже разрешили открыть в павильоне «Маскотте» на

Беренштрассе собственное кабаре «Качели муз». Данное кабаре просуществовало недолго — в 1934 году оно было закрыто. Но это не помешало ему войти в историю немецкой культуры как место, в котором год с лишним выступала молодая актриса Ротраут Рихтер. Позже она снялась во множестве фильмов, в том числе «легендарной» пропагандистской киноленте Третьего рейха «Гитлерюнге Квекс».

Берлинские кабаре были немыслимы без ансамбля Вернера Финка и его заведения «Катакомбы». Забегая вперед, скажем, что труппа Финка пережила все годы национал-социалистической диктатуры. То, что ее не трогали, во многом было связано с ее национальным составом. Дело в том, что в группе Финка почти не было евреев. Это обстоятельство сыграло не последнюю роль при выборе названия кабаре. Когда «Катакомбы» открывались в октябре 1929 года, Финк заявил: «Две тысячи лет назад катакомбы являлись убежищем первых христиан. Сейчас они являются укрытием последних христиан». Эта шутка, имевшая откровенную антисемитскую направленность (она намекала на превалирование в индустрии развлечений евреев), была отнюдь не единственной остротой, отпущенной Финком в адрес «нехристиан». Как-то он заметил, что «если во время национал-социалистического парада пойдет дождь, то надо будет объявить охоту на местных евреев». Не стоит забывать, что Финк начал свою театральную карьеру с более чем сомнительных номеров. В 1928 году в кабаре «Невозможное», на генеральной репетиции, он представил пародию на игру еврейской театральной труппы. Неудивительно, что эта выходка привела к громогласным протестам присутствовавшей на выступлении еврейской публики. Но Финк не стеснялся этого обстоятельства — он гордился им. Эти и многие другие эпизоды вкупе с фактом, что он разорвал в 1930 году все отношения с коллегами, придерживавшимися левых взглядов, позволяли национал-социалистическим властям утверждать, что кабаре Финка не было частью «культурного большевизма». За все время существования Третьего рейха труппа Финка «избавилась» лишь от нескольких «неарийцев» — актрис Инги Барш и Доры Герзон, а также сценаристки Труды Кольман.

Собственно, в условиях процветавшего в Третьем рейхе расизма вряд ли можно было удивляться антисемитским выпадам Финка. Но было действительно удивительным, что он, никогда не симпатизировавший левым, нередко позволял себе выпады в сторону правых и консервативных деятелей. Так, например, в 1929 году он сделал пародию на движение «Перелетные птицы». Это молодежное движение, состоявшее в основном из представителей средних слоев, пропагандировало возврат к природе. Со

временем оно приобрело ярко выраженные националистические и антисемитские черты. С определенной долей уверенности можно утверждать, что оно явилось провозвестником нынешнего «экофашизма». Как и большинство «критичных» номеров Финка, данная сценка была полна едких насмешек.

Уже после прихода к власти национал-социалистов Финк заявил, что не намерен отказываться от своего стиля и откроет представление в марте 1933 года с новых язвительных нападок. Когда занавес открылся и на сцену вышел Финк, его спросили: «Так что же нового в «Катакомбах»? В ответ он произнес: «Нового? Новое — то, что мы все еще здесь!». В последующие годы Финк позволял себе отпускать не самые острые шутки об условиях жизни в Германии. Собственно, это не так удивительно, как то, что представления в «Катакомбах» получали положительные отклики в прессе. Одна из подобных статей появилась даже на страницах «Народного обозревателя». В ней освещалось открытие нового сезона в «Катакомбах», которое состоялось в марте 1935 года. Автор писал, что «веселые и остроумные выступления создавали отличное настроение». Впрочем, никто не воспринимал Финка как серьезного актера. Даже автор статьи, напечатанной в официальном партийном органе НСДАП, считал его «самодовольным дуралеем». Однако подобные отзывы появлялись отнюдь не всегда. Некоторые статьи носили откровенно угрожающий характер. Так, например, в «12-часовой газете» была напечатана заметка, в которой говорилось, что «Вернер Финк со своими намеками заходит слишком далеко». Католическая газета «Германия» была более сдержанной. «Этот Финк, конечно, небезопасен, но он никогда не был злонамеренным. Даже когда он затрагивает политику — а на эту тему он очень любит шутить, — то в нем говорят в первую очередь чувства. Это персонаж, который отпускает шутки не по причине злобного ликования, а в силу своей прирожденной жизнерадостности... Это тип конструктивной критики. Это конструктивный юмор! Именно под его руководством "Катакомбы" смогли выжить, и мы надеемся, что просуществуют еще очень долго».

Однако популярность кабаре «Катакомбы» у публики не всегда являлась положительным фактором. Именно по этой причине оно вызывало предельное недовольство, граничившее с тихой яростью, как у Йозефа Геббельса, так и у Рейнхарда Гейдриха. Неприятности у кабаре начались в декабре 1934 года, когда в гестапо поступил донос от «последовательного члена национал-социалистической партии». В доносе говорилось, что «во время выступлений в "Катакомбах", в котором всегда присутствует очень много евреев, высмеивались и критиковались меры, предпринимаемые

имперским правительством». После этого в «Катакомбы» на одну из программ было заслано несколько агентов гестапо. На следующий день они сообщили в своих отчетах, что публика, сидевшая к кабаре, «на треть состояла из евреев», а из всех показанных номеров только один имел отношение к политике. Суть номера сводилась к следующему. Прием в кабинете у дантиста. Финк изображает нового пациента, который садится в стоматологическое кресло. Врач просит открыть рот. В ответ Финк: «Я же Вас совсем не знаю! Как же открывать рот при незнакомых людях?» («открыть рот» — сказать что-то лишнее, не подумав). Эта шутка, которая призывала людей «держаться рот на замке», вряд ли могла бы стать причиной официального преследования. Но тем не менее агентов гестапо было решено направить на новое выступление. На этот раз Финку повезло меньше — за свои шутки он все-таки оказался в гестапо.

На допросах Финк упорно отрицал, что имел что-то против режима. Более того, он утверждал, что он сам и его кабаре поддерживали официальную политику Третьего рейха. По большому счету все обвинения в адрес Финка были косвенными, ведь он в своих номерах не говорил ничего конкретного, а использовал игру слов и намеки. Он продолжал настаивать на том, что инкриминируемые ему пародии высмеивали скупердяев и неплательщиков налогов. Все остальные артисты, которые были задействованы в сценках, утверждали абсолютно то же самое. В итоге Финк и прочие артисты могли утверждать, что их слова были извращены, а смысл их искажен, что их неправильно поняла аудитория.

Собственно, власть беспокоили не сами шутки Финка, а то, что они срывали бурные аплодисменты. А ведь на каждом из представлений было около двухсот человек. Некоторые из агентов гестапо пытались обвинить кабаре «Катакомбы» в том, что там собиралось слишком много евреев. Но эта затея фактически провалилась, так как показания агентов очень сильно разнились. Одни говорили, что в зале было около 3% евреев, другие — что 70%. Столь разительные отличия в оценках никак не могли сформировать единую картину «еврейскости» аудитории «Катакомб». Сам же Финк полагал, что в его кабаре посетители-евреи «в худшем случае» составляли не более четверти от общего числа. При этом он указывал на то, что всегдашними его заведения были национал-социалисты, в том числе высокопоставленные. И они аплодировали его номерам так же радостно, как и все остальные посетители. Кроме этого он указывал на то, что менеджер «Катакомб» Эрих Кунце вступил в НСДАП в 1932 году (членство в партии до прихода Гитлера к власти считалось весьма престижным), кроме этого членом НСДАП был один из трех учредителей «Катакомб».

Мучительно пытаясь объяснить Геббельсу, почему такое большое количество национал-социалистов аплодировало «подрывной» концертной программе, Гейдрих шел на самые странные ухищрения. Так, например, он писал: «Каждый народный товарищ на полном серьезе полагает, что в развлекательных заведениях национал-социалистической Германии не может быть представлений, которые критикуют государство. Он верит в бдительность властей». Тем же самым объяснялось, почему немецкая пресса давала положительные отзывы о представлениях Финка. Согласно Гейдриху, совокупность данных факторов позволяла утверждать, что посетители «Катакомб», состоявшие в партии, отнюдь не изменили своему мировоззрению, так как считали комические и концертные номера вполне допустимой забавой.

Но, как показала практика, кабаре не всегда выигрывало от того, что один из его менеджеров был членом национал-социалистической партии. Одновременно с событиями, которые разворачивались вокруг «Катакомб», гестапо получило «сигнал» от «истинного национал-социалиста» Макса Эйснера. В доносе говорилось об «ужасных вещах, которые творились в кабаре "Тингель-Тангель"». Самым удивительным в данной ситуации было то, что Макс Эйснер был управляющим данного заведения. Кабаре «Тингель-Тангель» еще в 20-е годы было создано Фридрихом Холлендером. После того как его создатель в срочном порядке покинул Германию, заведение на время приостановило работу. Оно снова начало давать представления в феврале 1935 года, когда творческое руководство кабаре перешло к актеру Гюнтеру Людерсу и актрисе Труде Кольман (той самой, которую за еврейское происхождение уволили из «Катакомб»). Агенты гестапо, по просьбе Эйснера посетившие представления в «Тингель-Тангеле», нашли, что они были еще более «отвратительными», нежели в «Катакомбах». В донесении Гейдриху агенты сообщали, что посетителями этого кабаре «были в основном евреи и гомосексуалисты». Кроме этого, по их мнению, на сцене «Тингель-Тангеля» ставились номера, которые «порочили национал-социалистическое государство». Зрителям очень часто демонстрировались аллегорические сцены, в которых весна сменяла зиму. Делалось предположение, что это были замаскированные надежды на скорейшее крушение национал-социалистического режима. Кроме этого со сцены исполнялась ироничная песенка, в которой говорилось о сорняках, которые повсеместно проросли в ухоженном саду. Для трактовки песни «Думай свободно» не требовалось даже особой фантазии — ее смысл был слишком очевиден. Два агента гестапо утверждали, что одна актриса, отдавая «немецкий салют» (вскинутая правая ладонь), после этого касалась

пальцем лба (немецкий аналог нашего кручения пальцем у виска). Но больше всего их поразила сценка, в которой актеры играли в карты. Она была воспринята как «оскорбление фюрера». Дело в том, что по ходу сценки туз был объявлен скотиной. «Вне всякого сомнения, эти оскорбления были посланы в адрес фюрера».

10 мая 1935 года национал-социалистические власти решили одним махом решить и проблему «Катакомб», и проблему «Тингель-Тангеля». Поводом для ареста артистов стала «информация». Макса Эйснера, что несколько наиболее рьяных штурмовиков, испытывавших к кабаре «Тингель-Тангель» отвращение, граничащее с яростью, готовились устроить нападение на артистов. В итоге Геббельс и Гейдрих решили, что от каждого кабаре должно быть, арестовано («в целях их же безопасности») по три человека. От «Катакомб» под арест попали Финк, Гизен и Траутшольд, от «Тингель-Тангеля» — Вальтер Лик, Вальтер Гросс и Экенхардт Арендт. Их тут же препроводили в тюрьму «Колумбия-Хаус», которая наводила ужас на всех жителей Берлина. Агенты гестапо были предельно вежливы с артистами, насколько вообще могут быть вежливыми агенты гестапо. Вскоре версия об их невиновности вновь сменилась обвинениями. Все заключенные как на подбор отрицали, что они имели что-то против национал-социалистического государства. Свои арест они считали недоразумением, которое было вызвано либо глупостью публики, которая не поняла смысла шуток, либо мнительностью полицейских агентов, которые выдавали желаемое за действительное. В надежде на помощь артисты «Тингель-Тангеля» обратились к Макс Эйснеру, но сделали себе только хуже. Эйснер на одном из допросов показал, что некоторые из членов труппы получали материалы от Эриха Кестнера, высказывали мнение, что этому таланту «затыкают рот». По истечении нескольких дней Геббельс принял решение. Экенхардта Арендта как австрийского подданного, к тому же состоявшего в национал-социалистической партии, выдворяли из страны. Впредь ему было запрещено выступать на германских сценах. Его место «занимал» Гюнтер Людере. После этого актеров на шесть недель послали на исправительные работы в концентрационный лагерь Эстревеген, который располагался недалеко от германо-голландской границы.

Из шести недель лагерных работ артисты отбыли только половину. 1 июля 1935 года в ситуацию вмешался Герман Геринг, и они были освобождены. У этого решения тоже была своя предыстория. Ходатайствовать за арестованных артистов к Герингу направилась актриса Кете Дорш. В свою бытность она считалась едва ли не самой любимой

исполнительницей Геринга, еще не облеченного властью и чинами. Геринг, который был не только министром-президентом Пруссии, но и покровителем берлинских театров, был рад отменить приказ Геббельса, которого считал одним из самых «назойливых конкурентов». Впрочем, освобождение не принесло артистам желаемой свободы творчества. Геббельс назло Герингу решил принять меры по линии Имперской палаты культуры. На целый год актерам было запрещено выходить на сцену. Оставшиеся на свободе работники «Тингель-Тангеля» и «Катакомб» предпочли переместиться в знаменитое когда-то на весь мир «Кабаре комиков» («Кадеко» — **Kabarett der Komiker**).

Со временем берлинские кабаре стали терять свою прошлую привлекательность. Дело тут было в попытке идеологизировать и политизировать их деятельность. Еще в мае 1933 года Геббельс, выступая перед театральными актерами и режиссерами-постановщиками, заявил, что «индивидуализм будет изжит», а его место займет народный коллективизм. В итоге по задумке национал-социалистических идеологов «новое немецкое» кабаре должно было высмеивать именно тех людей, которые пытались нарушить этот коллективизм. Но тот факт, что люди, пытавшиеся выйти за рамки системы, обычно оказывались в концентрационных лагерях, существенно снижал популярность «положительного» национал-социалистического кабаре. Зрители почти не находили ничего смешного в показанных им номерах.

Широкую огласку получил лишь один образец «положительного кабаре», который издавна протезировался «Союзом борьбы за немецкую культуру». В начале 1936 года оно давало представление в Берлине, а затем направлялось с гастролями по всей остальной Германии. Уже первая концертная программа дала ясно понять, что артисты сознательно дистанцировались от традиций прошлого, а потому пародировали и высмеивали стиль ранних кабаре, в которых исполнялись песни о проститутках и женщинах-вамп. Прочие пародии оказались нацеленными на «малохудожественные» (как казалось национал-социалистам) произведения литературы, кинофильмы и рекламные объявления. Что касается социальных сюжетов, то артисты предавали осмеянию любителей роскошной жизни, которые выбивались из гомогенного «народного сообщества». Едва ли подобные номера могли пользоваться популярностью, так как публика кабаре обычно и состояла из любителей жить на широкую ногу.

По сути, «положительное кабаре» могло существовать только в теории, на практике подобный тип увеселительных заведений столкнулся бы с

множеством проблем. Критикуя отдельные моменты современной жизни (даже те, которые мешали развитию национал-социалистического «народного сообщества»), артисты рисковали быть неправильно понятыми, так как их любые шутки могли трактоваться как нападки на национал-социалистическое государство. При этом излишне подчеркнутая и льстивая поддержка нового режима могла оттолкнуть от кабаре публику. Не имея возможности решить данную проблему, Геббельс постановил, что на сцене кабаре не должно быть вообще никакой политики. 8 декабря 1937 года он издал указ, согласно которому театрам кабаре, варьете запрещалось ставить любые (даже положительные) сценки, которые бы касались политики, государства, религии, полиции и вермахта. Именно этот документ положил конец существовавшей на протяжении десятилетий в Германии традиции «политических кабаре». На следующий день Геббельс записал в своем дневнике: «Для меня это реальное облегчение».

Однако министр пропаганды слишком рано радовался. Осуществить на практике данный приказ было весьма затруднительным. Кроме этого, сами служащие министерства пропаганды стали делать исключения из правил. Чиновники министерства Геббельса не могли прийти к единому мнению, относились ли данные ограничения к кабаре «Освобожденная восьмерка», которое патронировалось Розенбергом и Национал-социалистической культурной общиной. В конце концов труппа «Освобожденной восьмерки» создавалась «исключительно как политическое кабаре с национал-социалистической ориентацией», чья программа была согласована во всех партийных инстанциях. Для многих артистов сразу же стало ясно, что если исключение было сделано для «Освобожденной восьмерки», то к приказу Геббельса о «деполитизации кабаре» можно было относиться не самым серьезным образом. Все вернулось на круги своя. Геббельс раздраженно записал в своем дневнике: «Все наши чиновники столкнулись с проблемой классификации. Является ли шутка и намек политически позитивными или негативными? Проблема решения, в котором очень много субъективного». В конце концов «Освобожденной восьмерке» разрешили шутки на актуальные темы. Видя это, на те же самые темы, только более остро и зло, стали шутить в других кабаре. О беспомощности Геббельса исправить что-либо в данной ситуации говорит хотя бы тот факт, что он после 8 декабря 1937 года еще дважды (!) (6 мая 1939 года и 11 декабря 1940) издавал приказы, которые запрещали политические шутки в кабаре. Если посмотреть на судьбу «Освобожденной восьмерки», то, несмотря на партийную и государственную поддержку этого «позитивного кабаре», его труппа

оказалась распущенной в 1939 году. Главной причиной ликвидации творческого коллектива была бедность творческих идей и очень низкая популярность его у населения. Затея с созданием специфического национал-социалистического кабаре закончилась полным провалом.

Рассказ о легендарных Берлинских кабаре будет неполным, если хотя бы несколькими словами не упомянуть «Кабаре комиков» («Кадеко»). «Кадеко» было самым успешным берлинским кабаре как в годы Веймарской республики, когда им руководил Робичек, так и во времена Третьего рейха, когда кафе было «ариизировано», в результате чего оказалось в руках новых хозяев. С 1933 по начало 1938 года им руководил Ганс Шнидлер. После смерти этого владельца кабаре перешло в руки Вили Шеффера. Именно этот в прошлом ведущий шоу-программ смог собрать в своем увеселительном заведении лучших артистов. На сцене «Кадеко» нередко (уже после освобождения) выступал Вернер Финк и его труппа. Сам Шеффер начал свою творческую карьеру и достиг успеха в годы Веймарской республики, что, впрочем, не мешало ему поддерживать тесные связи с новыми властями. По большому счету Шеффер не был ни сторонником национал-социалистов ни противником оных. На сцене он давал своим артистам больше свободы, чем в других кабаре. Чтобы как-то оправдать политические шутки, которые формально были запрещены, в октябре 1938 года (к выходу новой программы) Вили Шеффер написал большую статью, которая называлась «Жгучий политический вопрос, или Еще раз о политической шутке». В этой статье Шеффер утверждал, что политические шутки были проявлением национальной силы и уверенности. «Чем более уверенно себя чувствует рейх, тем менее его можно поколебать какой-то политической шуткой. Это же прописная истина. Если кто-то находит политическую шутку "недопустимой", то он просто-напросто не уверен в крепости нашего рейха». Шеффер не пытался делать политический юмор «национал-социалистическим», а, напротив, стремился направить его против тех, кто считал политические шутки «подрывным явлением».

Но ни усилия Шеффера, ни его аргументы не смогли защитить некоторых артистов «Кадеко» от гнева Йозефа Геббельса. И в очередной раз нарушителем спокойствия стал Вернер Финк. Принимая во внимание свой прошлый не самый веселый опыт с пребыванием в концентрационном лагере, Финк стал оттачивать свои шутки до совершенства. Игра слов была настолько тонкой и совершенной, что юмористу было сложно что-либо инкриминировать. Кроме этого министра пропаганды раздражало трио «Руландс» (Гельмут Бут, Манфред Длуги и Вильгельм Майсснер).

Собственно, поводом для раздраженности Геббельса стала шутивная песенка, исполненная этим трио в 1938 году. Она была посвященной реконструкции Берлина, которую под контролем Гитлера должен было проводить архитектор Альберт Шпеер. В песенке, в частности, были слова о том, что «еще недавно Берлин был уродливым городом, а теперь красивыми в нем станут даже канавы». Окончательно Геббельс вышел из себя, когда по радио передали песню «Руландс», которая оказалась посвященной событиям «хрустальной ночи» — общегерманского еврейского погрома, который произошел в ноябре 1938 года. Несмотря на то что песенка должна быть образцом наилучшей антисемитской пропаганды, Геббельс оказался очень недоволен её двусмысленностью. Над «Кадеко» стали сгущаться тучи. 1 февраля 1939 года Геббельс записал в своем дневнике: «Вел длинное сражение по Кабаре Комиков. Отвесил пинок Шефферу. В ответ он жалобно несет какую-то ерунду. Политические шутки будут искоренены. Эта карта бита». Два дня спустя после того, как была сделана эта запись, немецкие газеты сообщили о том, что Финк, трио «Руландс» и конференсье Петер Захзе были исключены из состава Имперской палаты культуры. А это означало, что они более не могли выступать ни на одной сцене рейха. На следующий день Геббельс опубликовал статью, которая называлась «Есть ли у нас еще собственно юмор?». Её название, за исключением слова «еще», повторяло название серии статей («Есть ли у нас собственно юмор?»), которые публиковались в «Берлинской ежедневной газете». К слову, одна из этих статей была написана Вернером Финком. Давая ответ на свой вопрос, Геббельс утверждал: «В Европе нет страны более радостной, чем Германия». Но при этом он делал оговорку, что это было в основном результатом деятельности национал-социалистической организации «Силы через радость». Далее министр пропаганды утверждал, что он всегда лояльно относился к политическим шуткам, но даже его «либерализм» имел границы. «Священные идеалы национал-социализма не могут являться поводом для насмешек», — отрезал министр пропаганды. И продолжал: «Политический юмор — остаток либерализма. При прошлой политической системе у него было в изобилии поводов для насмешек. Но мы (национал-социалисты) слишком опытные, чтобы позволить продолжать юмору двигаться прежним курсом». После публикации этой статьи Геббельс записал в дневнике: «Моя статья против политических шутников вкупе с моим декретом произвели эффект разорвавшейся бомбы. Теперь интеллектуальные трусы дрожат от страха». Нападки министра пропаганды положили конец карьере Вернера Финка, сделав его неким символом Сопротивления нацистскому режиму

(хотя он сам даже после войны отрицал какую-либо причастность к антифашистским кругам). Хотя его труппа продолжала выступать на подмостках различных кабаре фактически до самого конца Второй мировой войны.

## ГЛАВА 5. В ПОИСКАХ ЛЕГКОГО ЖАНРА

Проблема национал-социалистического шлягера, его возникновения и развития (как на политическом, так и на культурном уровне) сводилась в Третьей рейхе к критике капитализма и антисемитским нападениям. Собственно национал-социалистическая версия развития «легкой музыки» в годы, предшествовавшие национал-социалистической диктатуре, выглядела следующим образом. Во времена Веймарской республики «бессовестные еврейские бизнесмены» выбросили на рынок художественные полуфабрикаты, которые наносили исключительный вред немецкой культуре. Если «культурный большевизм» был достаточно быстро «устранен» из общественной жизни Германии, то с упоминавшимися выше «художественными полуфабрикатами» справиться оказалось сложно даже в условиях национал-социалистической диктатуры. В феврале 1938 года в письме один из «старых штурмовиков» сетовал: «Сейчас, как и прежде мы слышим и читаем патологические вирши о Елизабет, "у которой красивые ножки", о донне Карле, "чья красота меня пленяет и мне хочется танцевать"».

Этот и ему подобные примеры, демонстрирующие мнимую примитивность популярной культуры, опирались на антикапиталистические установки, которые оказались обильно приправлены антисемитскими и расистскими лозунгами. В данном случае между капиталистом и евреем фактически ставился знак равенства. Тот же самый «ветеран СА» писал: «А что такое есть эти "шлягеры"? Еврейский воротила ввел словечко "шлягер" в оборот. Превознося самыми красивыми словами, он выложил на витрину откровенные отбросы, задрапировал их дешевой тканью и по дешевке сбывал наивным покупателям». В итоге главным обвинением в адрес «шлягеров» было не столько их «еврейское происхождение», сколько механизм появления и «раскрутки». Бизнесменов от музыки и культуры обвиняли в желании по-быстрому нажиться. При этом нередко обвинения сводились к тому, что обществу пытались навязать новый шлягер, хотя прошлый еще был у всех на слуху. Нечто подобное обсуждалось в ноябрьском номере ведомственного издания СС журнале «Черный корпус». Одна из статей в нем была как раз посвящена шлягерам, которые эсэсовские идеологи полагали «остатками джаза». Не обошлось

без традиционных для журналов Третьего рейха нападок на евреев. Автор статьи полагал, что «вредоносные псевдомузыкальные направления» уходили своими корнями в экономическую деятельность еврейских предпринимателей, в качестве которых называлась фирма «Кох и К°», которая якобы сделала своей целью заманивать всеми средствами зрителей на сквернейшие оперетки.

Впрочем, все подобные обвинения в адрес «шлягеров» как таковых имели опасную (для национал-социалистов) обратную сторону. Если за несколько лет национал-социалистические власти не смогли справиться с «остаточными явлениями культуры эпохи разложения», то они фактически расписывались в собственной беспомощности и культурно-политической несостоятельности. В итоге делались заявления о том, что в Третьем рейхе активно противились «перепроизводству данной глупости (имелись в виду шлягеры)», а потому от них во многом осталось только название.

Вряд ли будет открытием, если заявить, что после 1933 года культурно-политические реалии в сфере «легкой музыки» выглядели несколько иначе, нежели предполагали авторы процитированных выше опусов. Конечно же, шлягеры Третьего рейха отличались как по стилю, так и по содержанию от аналогичной музыки предыдущего периода. За некоторыми исключениями, музыкальный мир Германии фактически на 12 лет распростился с «юмором», который квалифицировался догматичными национал-социалистами как «патология», «вирши», «глупость». Тем не менее шлягеры не исчезли как некий подвид музыки. Просто они стали выполнять несколько иные социально-культурные функции, нежели к этому привыкла немецкая публика. Национал-социалистические шлягеры должны были стать альтернативой англо-американской танцевальной музыке. С учетом данной целевой установки они оказались трансформированными в «народную песню», которая должна была стать средством выражения общенационального оптимизма. Немецкий шлягер не прекратил своего существования даже в годы Второй мировой войны. Более того, он укрепил свои позиции на музыкальном рынке рейха. Исполнители шлягеров и их авторы как никто другой могли оценить все преимущества сотрудничества с тоталитарным режимом. Большая политика и эстрадная музыка казались увязанными воедино.

В целом в немецкой эстрадной музыке 20-х годов действительно трудилось большое количество евреев. После прихода национал-социалистов к власти большинство из них спешно покинуло Германию. Один из исследователей назвал этот процесс «кровопусканием популярной музыки». Один за другим в эмиграции оказались: Жак Жильбер (Макс

Винтерфельд), Рудольф Нельсон (Рудольф Левизон), Гуго Хирш, Фридрих Холлендер, Пауль Авраам, Ральф Бенацки, Вернер Рихард Хайман, Оскар Штраус, Миша Шполянский, Роберт Штольц. Национал-социалистическая пресса считала это «великим культурным достижением». В итоге «изгнание индустрии шлягера» воспринималось едва ли не как национальный успех. Одна из газет в весенние дни 1933 года писала: «По-видимому, в Германии земля горит под ногами у этих добытчиков народных песен, поскольку они, тратившие деньги в огромных количествах из немецкого народа, в срочном порядке предпочли ретироваться за границу».

Но ослабление эстрадной музыки оказалось настолько сильным, что даже многие нацистские бонзы осознавали — если не остановить данный процесс, то его последствия могли быть катастрофическими для немецкой музыки. Первым среди партийных функционеров, кто понимал это, был Йозеф Геббельс. Именно по его протекции сначала Кальману было присвоено «почетное звание» арийца. Затем это было сделано в отношении Вернера Рихарда Хаймана. Позже Геббельс проявлял немалую озабоченность, чтобы вернуть из-за границы Роберта Штольца. Тот же самый Геббельс по собственной инициативе пытался «реабилитировать» Ральфа Бенацки. Параллели с процессами, которые шли в немецком кинематографе, станут очевидными, если принять во внимание усилия Геббельса по возвращению из-за рубежа Марлен Дитрих и гениальной режиссера Фрица Ланга. Последний все-таки предпочел эмигрировать в США, вместо того чтобы становиться на службу «коричневым властителям». И это несмотря на то, что он считал себя «патриотом и в чем-то даже немецким юнкером». В этой связи весьма примечателен тот факт, что последовательное преследование «эмигрантской музыки», санкционированное Имперской музыкальной палатой, началось только в октябре 1935 года. До этого момента творения композиторов, которые после прихода к власти национал-социалистов покинули рейх, могли проигрываться в Германии, а сами композиторы при определенных обстоятельствах даже получали гонорары за исполнение их произведений. Между тем популярность объявленных «вне закона» музыкантов и композиторов была достаточно высока, чтобы не обращать на это обстоятельство внимания. В начале 1934 года журнал «Артист» выражал немалое сожаление, что публика встречала бурей аплодисментов исполнение «немецких шлягеров от Пауля Авраама и его сообщников». «И это в то время, когда истинно немецкая романтика, например, "увертюра Вольного стрелка" в лучшем случае встречает хлопки, которые больше напоминают шум в водосточной трубе».

Однако изгнание из общественной и культурной жизни Германии первых величин эстрадной и популярной музыки давало возможность для карьерного роста композиторам так называемой «второй гвардии», равно как и подрастающему поколению музыкантов, которые были готовы поставить себя на службу национал-социалистическому режиму.

Несмотря на то что Германию покинули многие эстрадные композиторы, нельзя говорить о том, что в условиях национал-социалистической диктатуры страна осталась без сколько-либо заметных фигур. В Третьем рейхе классиком легкой музыки считался уже не раз упоминавшийся нами Пауль Линке. Пожалуй, ни один эстрадный композитор не сочинил такое количество «народных шлягеров» и оперетт как он. Показательно, что успех Линке обрел, в отличие от многих молодых композиторов, отнюдь не при национал-социалистах. И при кайзере, и в Веймарской республике его произведения пользовались невероятной популярностью. Но при этом именно Пауль Линке смог извлечь максимальную выгоду из сотрудничества с «новым режимом», став фактическим выразителем идей социального и политического признания эстрадной музыки.

В 1936 году в Германии проходили большие торжества, посвященные 70-летию юбилею композитора (Пауль Линке родился в 1866 году в Берлине). Его называли не иначе как «Отцом Берлинской оперетты». Действительно, на его счету были такие оперетты, как «Венера на земле», «Фрау Луна», «Лисистрата», «В царстве Индры», «Безупречный скандал», «Берлинский воздух», «Казанова». В начале 1890-х годов Линке приобрел известность как композитор популярных песен и романсов, а с 1893 года дирижировал в театрах-варьете, в том числе в берлинском «Аполлоне». Настоящая известность к композитору пришла после премьеры в 1899 году его оперетты «Фрау Луна», за которой последовали другие сценические произведения в этом же жанре. Линке был удивительным музыкантом хотя бы с той точки зрения, что ему удавалось совместить коммерческий успех, всемирную известность и национальную ориентацию своих произведений. Его шлягеры: «Лунный вальс», «Идиллия со светлячками», «Это — Берлинский воздух» — пользовались истинной популярностью у публики на протяжении десятилетий. Именно эта любовь публики позволяла журналу «Популярная музыка» оценивать Пауля Линке как «посредника, который выражал неявные ощущения, мысли, желания и устремления, зарождавшиеся в народном сообществе».

В эстрадной музыке Третьего рейха фигура Пауля Линке занимала особое место. В то время как представители жанра «легкой музыки»

пытались, с одной стороны, проявлять уважение к прошлому (имеется в виду период до 1918 года), с другой стороны, занимались поиском форм, приемлемых для национал-социалистического режима, вдобавок ко всему пытаясь работать на перспективу (Третий рейх грозился быть тысячелетним государством), Пауль Линке был одновременно и образцом для подражания, и символом «новой легкой музыки», и отцом-покровителем эстрадного жанра. Его шлягеры не имели ничего общего с «одnodневками» «эпохи культурного упадка». Нацистам льстило, что сам Линке в годы Веймарской республики не отказался «под давлением невежества» от своего стиля в пользу коммерческого успеха и музыкального новаторства. Эстрадных музыкантов в его фигуре привлекало то, что он, являясь плотью от плоти «легкой музыки», достиг такого уровня признания, что стоял в одном ряду с именитыми «серьезными» музыкантами. При этом он был настолько уверен в себе, что не опасался быть скинутым с музыкального Олимпа за свою открытую критику консерватизма «симфонистов». В одном из номеров «Популярной музыки», посвященном 70-летию юбилею Пауля Линке, было написано, что «в искусстве Пауля Линке были объединены популярность и солидное мастерство».

Для национал-социалистических властей Пауль Линке был идеалом всерьез воспринимаемого эстрадного композитора, чьи музыкальные произведения «во времена Веймарского грехопадения музыки до уровня хот-джаза не были заражены бактериями разложения». Напротив, песни и мелодии Линке постоянно передавались по немецкому радио. Власти Третьего рейха не могли не учитывать и то обстоятельство, что Линке был фактически первым немецким эстрадным композитором, который получил международное признание. Именно он был первым немецким эстрадником, которого Би-би-си пригласила в Лондон. Несмотря на то, что немолодой музыкант всегда выказывал склонность к «немецкой неторопливости», его нельзя было отнести к реакционному музыкальному лагерю. Многие отмечали, что даже в старости он оставался искателем и в чем-то даже экспериментатором (естественно, речь шла о приемлемом для нацистов музыкальном новаторстве). Один из его последователей, Франц Йозеф Адльдингер, подчеркивал, что Пауль Линке никогда не был «классическим консерватором», но являлся «новатором». Он фактически предвосхитил появление современных (для того времени) форм фокстрота («Маленькая официантка»), не чурался писать музыку в стиле кекуоки<sup>[9]</sup> («Мечтания негра»). Он делал блестящие «специальные аранжировки», сочинял шуточные композиции для больших и джазовых ансамблей, что не мешало

ему никогда не признавать джазовую музыку в ее американском понимании.

Звезда Пауля Линке никогда не сияла столь ярко, как во времена Третьего рейха. Серьезный (но не занудный), народный (но не реакционный), непоколебимый (но не заостеневший), успешный (но непревративший музыку в коммерческий проект), современный (но не модернистский) композитор охотно принимал похвалы от национал-социалистических властителей, выполняя их просьбы и задания. Так, например, он две недели кряду выступал в одном из дворцов спорта, давая концерты по линии сообщества «Сила через радость». Он прекрасно понимал, что его выступления были не просто музыкой, а «воспитанием в немецких рабочих общих переживаний», что являлось одной из задач руководства «Немецкого трудового фронта». Но все-таки из всех перечисленных преимуществ его карьере в Третьем рейхе способствовало прежде всего то, что он был чистокровным немцем, то есть «арийцем на все 100%».

Власти никогда не забывали об «услужливости» Пауля Линке. Об этом свидетельствуют хотя бы торжества, посвященные его 70-летию юбилею. Они проходили 7 ноября 1936 года в помещении «Товарищества немецких деятелей искусства». Их организатором был вице-президент Имперской палаты культуры и статс-секретарь Имперского министерства народного просвещения и пропаганды Вальтер Функе. Не присутствовавшие на данном мероприятии Гитлер и Геббельс прислали свои сердечные поздравления, к которым прилагались их портреты (в Третьем рейхе это считалось одной из высших форм благоволения со стороны нацистских бонз). На самом чествовании юбиляра присутствовали такие «культурные» величины Третьего рейха, как Пауль Гренер, Бенно фон Арент, Ганс Хинкель, Лео Риттер, Карл Штиц и пр. Вечером того же дня Пауль Линке давал концерт в театре, который располагался в так называемом Адмиральском дворце. Когда он взмахнул дирижерской палочкой, чтобы оркестр начал исполнение увертюры из «Фрау Луны», музыке внимали рейхсмаршал Герман Геринг и возглавивший после казни Эрнста Рема штаб штурмовых отрядов Виктор Лютце.

Для празднований, которые должны были проходить 1 мая 1936 года, руководство Третьего рейха дало задание сочинить специальный марш, приуроченный к данному событию. Как ни покажется странным, но выполнение данного поручения было доверено отнюдь не какому-нибудь «старому члену» нацистской партии, и даже не одному из авторитетных

композиторов, как, например, Линке или Лехар. Написание марша было поручено специалисту по рекламе Гансу Францу Бекману и Петеру Кройдеру, композитору, известному своими популярными песнями. Некоторые немецкие исследователи полагали, что подобное сотрудничество национал-социалистических властей с представителями легкой музыки было скорее «исключением из правил». Оно могло быть объяснено только «пристрастием Гитлера к творениям Кройдера». Подобные утверждения свидетельствовали о явной недооценке рядом исследователей и искусствоведов эстетической приемлемости нацистскими бонзами легкой музыки, равно и готовности целого ряда эстрадных композиторов пойти на культурный компромисс с руководством рейха. Петер Кройдер проявил себя в качестве национал-социалистического композитора еще в 1935 году, когда проходили съемки посвященного вермахту фильма «День свободы». Ему удалось справиться, казалось бы, с невыполнимой задачей, — он вписал свои музыкальные мелодии в шум гусениц техники и гром орудий. Сделано это было при помощи очень искусного звукомонтажа. Петер Кройдер, который после войны в своих мемуарах утверждал, что никогда не сочувствовал нацистам и не был активным членом Имперской палаты культуры, а на время войны даже эмигрировал в Швецию, в 1938 году отличился созданием песни «75 миллионов». Она была посвящена аншлюсу Австрии, бескровному захвату территории этой европейской страны германскими войсками. Сами немцы любили называть её «цветочной войной», так как население Австрии встречало захватчиков букетами цветов. Собственно название песни Кройдера отражало количество населения «Великогерманского рейха» после аншлюса Австрии.

Но не меньшей ошибкой было бы утверждать, что Кройдер был ярким националистом. Еще до прихода к власти нацистов он активно сотрудничал с Фридрихом Холлендером, Йозефом фон Штернбергом и Марлен Дитрих. С ними он встретился на съемочной площадке культовой киноленты «Голубой ангел». Кроме этого он сочинял песни и мелодии для Миши Шполянского, Рудольфа Нельсона и Труды Хештерберг. Но все-таки Петер Кройдер был конформистом. Он очень быстро приспособился к требованиям национал-социалистического режима. К тому же, заручившись поддержкой нацистов, он мог рассчитывать на успех. Выполнение культурно-политических заказов могло открыть перед музыкантом большие перспективы. Подобная позиция нашла наглядное выражение в строках одной из песен, сочиненных Кройдером:

Нужно брать от жизни все,  
Даже если в ней нельзя ничего понять.  
Лучше всего оставаться оптимистом  
И смотреть на мир через розовые очки,  
Что бы ни произошло, попытайся подстроиться,  
И наблюдать, что ты не являешься глупцом.  
Это очень разумно!  
Если ты хочешь достигнуть чего-то в этой жизни,  
То бери от неё все, что можешь.

Самым известным шлягером Кройдера была песенка «Я хотел бы быть курицей», которая звучала в фильме 1936 года «Счастливики» («Счастливые дети»). Песни Кройдера ценятся любителями музыки до сих пор. Большинство из них (песен) сложно заподозрить в том, что они возникли во времена Третьего рейха, — они являются слишком ироничными и остроумными. Впрочем, это обстоятельство отнюдь не позволяет приписывать Петеру Кройдеру некий «дух Сопротивления». С одной стороны, его песни получали весьма нелестные отзывы в ведомственном журнале СС «Черный корпус» («Нельзя сказать, что подобные шлягеры являются остроумными»). Но с другой стороны, Франц Йозеф Адльдингер, который предпочитал скрываться за псевдонимом Ардизио, перевозносил песни Кройдера. «Веселый фильм студии УФА только выиграл от музыки Петера Кройдера, а фокстрот «Я хотел бы быть курицей» не, только оригинален, но и весьма эффектен». Надо сразу же оговориться, что в судьбе фильма «Счастливики» и звучавших в нем музыки и песен немаловажную роль сыграл положительный отзыв Йозефа Геббельса. Но при этом сам фильм и его музыкальные темы явно выбивались из ряда кинолент, созданных в Третьем рейхе. «Счастливики» были комедией, которая была порождением кризиса, охватившего кинематограф в начале 30-х годов. Успех демонстрируемых в Германии американских фильмов подсказал Геббельсу, что не стоило полностью дистанцироваться от голливудских приемов и образцов. Он задался целью доказать, что немецкая киноиндустрия без еврейских актеров, режиссеров и музыкантов могла конкурировать с американскими фильмами. Появление «Счастливики» в кинотеатрах Германии было как раз следствием подобных установок. Это не было закономерным результатом типичной национал-социалистической политики в сфере культуры, а неким отражением реверансов Геббельса в сторону популярной культуры. Как

отмечал в своей книге «Министерство иллюзии» американский исследователь Эрик Ренчлер: «Подражая Голливуду, Геббельс надеялся, что способствуя развитию немецкого популярного кино, он сможет заgrimировать облик власти».

Возрождение в культурной жизни Германии «достойного уважения» к шлягеру, который должен был быть частью народной музыки, стало одной из важнейших задач эстрадных музыкантов Третьего рейха. Возвышение шлягера от уровня «глупости» и «виршей» до уровня искусства приобретало политическое звучание. Об этом говорит хотя бы тот факт, что Фриц Штеге пытался дать историческое обоснование культуре шлягера. Сразу же отметим, что исторические обоснования в Третьем рейхе делались только для исключительно важных вещей. В феврале 1937 года «Популярная музыка» опубликовала статью, в которой сама культура шлягеров выводилась из глубокого прошлого: шуточных немецких песен XVII века, борьбы церкви против народной музыки, вокальных номеров XVIII века. При этом подчеркивалось, что шлягер в его ранних проявлениях всегда был тесно связан с народными обычаями и национальной культурой. «Грехопадение» шлягера произошло уже после Первой мировой войны. Буквально за несколько лет шлягер как разновидность «народной музыки» оказался лишен «душевного отношения». Именно это «душевное отношение» и надлежало восстановить эстрадным музыкантам Третьего рейха.

С начала 1937 года в культурной жизни Третьего рейха начался процесс, который можно было бы назвать «апологетикой шлягера». Еще несколько лет назад наиболее догматичные национал-социалисты нападали на шлягер как на «сладкий яд и возбудитель эротизма», то уже в первые месяцы 1937 года люди, высказавшие подобные идеи, могли подвергнуться критике как «субъекты с морализаторством вместо морали». Главным идеологом идей реабилитации шлягера как отдельного направления в эстрадной музыке, естественно, являлся Фриц Штеге. Уже не скрываясь за псевдонимом, он открыто призывал читателей со страниц журнала «Популярная музыка» видеть различия «между здоровой и нездоровой чувственностью». По его мысли, последней можно было легко избежать, если бы шлягер вновь стал ориентироваться на народную музыку и национальные танцы.

В самом деле, в ходе «художественного совершенствования» шлягеры Третьего рейха весьма приблизились по своей форме и стилю к народным песням. При этом «современная шлягерная поэзия» более не ограничивалась только темой любви, она касалась «всевозможных

вопросов каждодневной жизни». При этом Штеге не без юмора отмечал, что «некоторые тексты песен так и не утратили свой сомнительный смысл».

Поскольку музыкальная жизнь в Германии оказалась под контролем массы разнообразных партийных и государственных структур, то многие предполагали, что «в ближайшее» время на музыкальной сцене должны были зазвучать «молодые» немецкие шлягеры, которые были бы свободны от «гнетущих заблуждений бесславного прошлого». Так, например, «Рейнская земельная газета» писала по этому поводу в первых числах мая 1937 года: «Грядет немецкий шлягер. Молодое поколение музыки, которое не будет отягчено воспоминаниями прошлого и не будет предлагать нашему слуху бездарные асфальтовые мелодии ноябрьской республики. Они начнут все с нуля». При этом новый (читай — национал-социалистический) шлягер не должен был быть адресован только жителям больших городов. Он должен был предназначаться для всего «народного сообщества». Хотя бы в силу подобной установки «новая» эстрадная музыка должна была опираться на «народную душу». Стало быть, нет ничего удивительного в том, что по своей стилистике шлягеры Третьего рейха постепенно приближались к народным песням. Видя этот процесс, у немецких шлягеров находилось все больше и больше защитников, пытавшихся оградить их от упреков и обвинений в «прегрешениях ушедшего прошлого».

В ноябре 1937 года в одном из выпусков «Популярной музыки» Фриц Штеге опубликовал материал, который можно было бы назвать поэмой в честь шлягера. В его кабинете якобы появилось «олицетворение шлягера» в виде облаченной в красное платье юной девушки, которая «с небрежной грацией курила своими вишневыми губами тонкую сигарету и бросала из-под густо накрашенных ресниц своими большими томными глазами насмешливые взгляды». Штеге был околдован «молодой», «прекрасной», «желанной» девушкой-мечтой, порождавшей кучу эмоций. Именно так для Штеге выглядел «успешный шлягер сезона»: привлекательный, вызывающий, проклинаемый, еще не до конца избавившийся от ауры «раннего упадка». Пожалуй, этот образ никак не вписывался в официальное национал-социалистическое искусство. Но все же Штеге призывал доверить свой внутренний мир этой «ночной посетительнице». Статья фрица Штеге «Ночная фантазия у письменного стола» стала едва ли не манифестом немецкого шлягера.

Между тем в Германии стала звучать песенка «Есть в Мюнхене пивная "Хофбройхаус"». Это была попытка объединить слова песни Вига Габриэля

(автора марша «Силы через радость» — «После рабочей недели придет воскресенье») с музыкой, которая должна была отвечать, по мнению эстрадных композиторов, требованиям, предъявляемым к «современному немецкому шлягеру». «Берлинская утренняя газета» писала по поводу «Хофбройхауса» (именно так стали именовать эту песню), что «она разорвалась подобно бомбе». Ее отличал «размах», «характер мелодии, напоминающий народную песню», «сердечный юмор» (вместо «дешевых шуток»). Штеге полагал, что она выражала собой «веселье», которое могло изменить мнение международного сообщества, которое «настороженно относилось к Германии». Словно оправдывая данное «веселье», он задавался ироничным вопросом: «Не сделались ли мы слишком серьезными? Не забыли ли мы истинное значение, которое вкладывается в слово "юмор"»? Сам он полагал, что «серьезные чувства» были уместны отнюдь не везде, а потому «немцам надо было вновь учиться улыбаться в концертных залах». Однако не все разделяли подобные воззрения. В предыдущих главах мы уже рассказывали о скандальной речи Пауля Гренера, которую он произнес на неделе культуры гау Дюссельдорф. По большей части она свелась к нападкам на песню «Хофбройхаус» и ее автора. Сам «серьезный» композитор считал эту песню «позорным пятном, которое надлежало выжечь каленым железом». Его тирады, направленные против шлягеров как «совершенно ненемецкого явления» и «дегенеративной публики», которая данные шлягеры слушала, перемежались призывами к «крестовому походу» против «небрежной музыки».

Отдельное возмущение консервативных музыкантов вызывали «современные аранжировки» классических произведений. Собственно сами «серьезные» музыканты говорили об «извращении классики». Поводом для подобных обвинений стали вариации на тему «Травиаты» Джузеппе Верди, которые были объединены в шлягере «Виолетта». Скандал разразился зимой 1937/38 года. Некоторые из немецких газет назвали подобные переделки «безвкусной халтурой». Масла в огонь подлила появившаяся «танцевальная версия» хора пилигримов из «Тангейзера» Рихарда Вагнера. Сама классическая композиция была переделана под нечто среднее между фокстротом и чарльстоном. Она достаточно часто исполнялась на танцевальных площадках, что вызывало немалый гнев «консерваторов». Некоторые немецкие газеты даже стали предсказывать «новое грехопадение шлягера».

Как видим, авторы шлягеров в Третьем рейхе должны были очень осторожно обходиться с музыкальными темами «старых мастеров». То же

самое относилось и к военной тематике. Многие из национал-социалистов полагали, что появившемуся в Германии отдельному направлению эстрадной музыки — «солдатскому шлягеру» — явно не хватало «уважения» к только что «возникшему вермахту» (вермахт возник как организация в 1935 году на базе реорганизованного рейхсвера). Звучали даже голоса, что вермахт «являлся творением самого фюрера», а потому к нему надо было относиться с особым почтением. Так, например, «Песня барабанщика», написанная Георгом Германом, пользовалась исключительной популярностью у немецких женщин, но не находила понимания у самих служащих вермахта. Но в любом случае армия и шлягер были не так уж далеки друг от друга, особенно в условиях приближавшейся Второй мировой войны.

В 1938 году не проходило и недели, чтобы в музыкальной прессе Третьего рейха не обсуждались проблемы «немецких танцевальных песен». Аргументы противников «немецкого шлягера» были в большинстве случаев почти идентичными, что не позволяло определить, в чей адрес выдвигались обвинения: в адрес ли шлягера, современного танца, джаза, свинга или хот-музыки. Перелом в данной «дискуссии» произошел только тогда, когда изменился официальный курс партийных и государственных органов. Скрипя зубами, даже национал-социалистические догматики были вынуждены признать, что шлягер являлся органичной частью популярной культуры. Это означало, что шлягер был одним из проявлений немецкой народной музыки. На идеологическом уровне делались построения относительного того, чтобы популярная музыка была по меньшей мере «полезным дополнением» «высокой культуры». Кроме этого нельзя было забывать о том, что поп-культура с точки зрения социологии всегда являлась визуальным выражением массового общества.

С этой точки зрения первые немецкие шлягеры эпохи Второй мировой войны выступили в роли некоего эмоционального фактора который способствовал мнимому единению политиков, музыкантов и потребителей, в роли которых выступало большинство немцев. Кроме этого, к 1939 году немецкая пресса стала значительно лучше относиться к шлягерам как музыкальному явлению. Впрочем, связано это было в первую очередь с тем, что сами музыканты пытались обходить стороной в своем творчестве так называемый «национальный кич», а кроме этого, «избавлялись от пережитков прошлого». Это позволило Фрицу Штеге в конце 1939 года заявить: «Шлягер перенес целебное очищение. Он избавился от непристойности и подчеркнутой пошлости».

Сам Фриц Штеге в некой шутливой манере связал тексты популярных

немецких шлягеров с официальной политикой. Он обратил внимание на то, что действие песен «теперь» происходило в первую очередь в «Великой Германии» или странах, которые можно было назвать «сателлитами» рейха. «Пожалуй, в песнях еще звучат изредка мечты о Гавайях и Ла-Плата, но местами, с которыми чаще всего связаны сюжеты песен, являются германские города. Вена, Венгрия, Испания и Италия». Даже имена действующих в песнях героев стали приобретать более национальное звучание: «Девушки из песен еще иногда называются "Верой из Мадейры" или "донной Сесиль из Севильи", но в большинстве случаев их имена звучат вполне прозаично, например, Эрика, которая, как нам известно, звучит на тысячи голосов, или Урсула, Мария, Эльза, Хельга». К моменту, когда Фриц Штеге писал этот материал, немецкая песенка «Эрика» была на устах почти всей Германии — она пользовалась невероятной популярностью. Впрочем, с началом войны, ее слава пошла на убыль.

Казалось, что к началу 1939 года в Третьем рейхе была решена проблема шлягера. В национал-социалистическом понимании это значило, что песни смогли избавиться от «неполноценных глупостей» и «еврейской болезни». Известная немецкая пианистка Элли Ней говорила в связи с этим об «опустошительном воздействии дурных шлягеров», для создания которых не требовалось особых сил и талантов. Она требовала, чтобы «даже в музыке шлягеров чувствовалось стремление пробудить национальное самосознание». Судя по всему, немецкая пианистка была довольна идущими в Германии процессами. В любом случае она не без гордости цитировала одно из официальных сообщений «Штагма», в котором говорилось, что, скорее всего, иностранные шлягеры оказались выжитыми из Германии. Лишь единицы музыкантов, балансируя между политическими требованиями и успехом публики, могли обращаться к иностранным композициям. К таковым можно отнести песню Зары Леандер «Йес, сэр!» или песню Тео Макебена «Бель ами». По этому поводу приходилось давать некие комментарии. Так, например, Фриц Штеге писал: «У нас в Германии есть столь блистательные эстрадные композиторы, что мы можем в некоторых случаях не распространять на них наши требования ограничивать использование иностранной продукции».

К 1939 году шлягер уже больше не подвергался общественному осуждению, отношение к нему со стороны официальных структур сложно было назвать предубежденным или высокомерным. Даже «серьезные» музыкальные критики, например Фридрих Херцфельд, позволяли себе склоняться в пользу шлягера: «Невозможно серьезно обсуждать эту проблему, если в каждой строке предвзятой критики говорится о

"сорняках" и "бациллах"».

Даже некоторые партийные функционеры понимали, что пресловутое «хирургическое вмешательство» (то есть исключительно репрессивные меры) не было в состоянии решить проблему популярной музыки. В министерстве Геббельса полагали, что ее надо было решать «творчески и продуктивно», то есть разбираться, почему тексты и музыка многих шлягеров были пошлыми и заурядными. Почувствовав подобные настроения (возможно, и с ведома Геббельса), в августе 1939 года «Эссенская национальная газета» опубликовала фельетон, который по своей форме был протоколом суда над шлягером. Обвиняемый «шлягер» должен был защищаться от обвинений «хорошего вкуса», который инкриминировал ему искажение классической поэзии, например стихов Шиллера и Гёте. В ответ звучало, что подобные черты обнаруживались во всех народных немецких песнях. Буквально неделю спустя Фриц Штеге со страниц «Популярной музыки» удовлетворенно возвещал о том, что каждая подобная дискуссия в будущем должна будет способствовать «повышению уровня шлягеров».

Имея за своими плечами поддержку Геббельса, Фриц Штеге в своей «апологетике шлягера» осмелел настолько, что летом 1939 года стал позволять себе критические выпады даже в сторону отдельных официальных национал-социалистических структур. В частности, он подверг острой критике газету «СА-манн» («Штурмовик» — не путать со «Штюрмер», изданием Юлиуса Штрайхера), которая была известна своей «недоброжелательной» позицией в отношении эстрадной музыки. В августе 1939 года «СА-манн» на своих страницах опубликовала статью, автор которой не только возмущался «триумфальным шествием массовой культуры», но и неслыханной и «возмутительной» поддержкой песни «Бельями». Обвинения сопровождались целым рядом идеологических требований: «Мы хотим героического искусства, предназначенного для настоящих парней, а не какую-то приторную безвкусицу!» В ответ Фриц Штеге иронично отвечал: «Героизм пользуется заслуженной честью. Никто и не думает оспаривать героический характер нашего времени. Однако оперетта и киношлягеры не предназначены для описания нашей героической сущности... Мужественные образы должны демонстрироваться только там, где это будет целесообразным». Неизвестно, чем бы закончилась эта заочная перепалка, если бы не началась Вторая мировая война, которая смешала все карты эстрадным музыкантам и теоретикам легкой музыки.

## ГЛАВА 6. СОЛДАТСКАЯ ПЕСНЯ ИЛИ ВОЕННЫЙ ШЛЯГЕР?

Упоминавшаяся выше песня «Эрика» была первым немецким шлягером, которому, по словам Фрица Штеге, досталась «невообразимая честь звучать в радиопередачах наряду с армейскими маршами». Автором песни являлся командир музыкального взвода Имперской трудовой службы Гермс Ниль (настоящее имя Герман Нилебок). Он начал создавать прототипы «народных шлягеров» еще в 1938 году. Данные песни пользовались определенным успехом. Музыканта и композитора заметили, в том же самом 1938 году фон Гицюки назвал Ниля «прусским солдатом нашей музыки» и «композитором духа Потсдама». К тому моменту, когда на свет появилась «Эрика», Ниль уже имел за плечами несколько солдатских песен: «Как прекрасно быть солдатом», «Прощай, милая Аннемария» («Любимая, пока!»), «Выдох — вдох» и многие другие, которые характеризовались критиком как «исконно немецкие мелодии». Начавшаяся Вторая мировая война, которая сопровождалась повышенным спросом на военную музыку, позволила сделать Гермсу Нилю блестящую карьеру. Сам композитор не преминул воспользоваться возможностями, которые ему давало интервью, опубликованное в «Народном обозревателе». В этом материале он фактически прорекламирал свои музыкальные произведения: песни «Привал», «Письмо, пришедшее по полевой почте», «Марш трудовой службы». В данном случае популярность была тесно увязана с чисто экономическими выгодами. В одном из номеров «Популярной музыки» ему была выделена фактически целая полоса под рекламу старых и новых песен. А кроме этого его изображение появилось на обложке журнала. Аналогичным образом поступил и журнал «Немецкий подиум» — он тоже дал рекламу произведений Ниля.

В кратчайшие сроки «Эрика» стала синонимом солдатской эстрады. Собственно, это название песне в январе 1940 года дала «Веселая газета для фронта и для Родины» (было и такое издание), которая должна была поддерживать боевой дух немецких солдат при помощи «картинок, загадок, шарад и юморесок».

Песня оказалась настолько популярной, что по ее образцу стали создаваться другие. Один из журналов в те дни писал: «После "Эрики" появилась "Урсула" — походная песня Гарри Блюма». Подобные тенденции

вызывали тревогу у некоторых немецких композиторов. Ганс Брюкнер писал по этому поводу: «Они идут в ногу со временем. Когда к композитору приходит успех, они быстро сочиняют похожую песенку, после чего провозглашают: после "Эрики" — "Урсула"! Черт знает что — суета с мятными лепешками».

Впрочем, своей популярностью в Третьем рейхе Герме Ниль был обязан отнюдь не «Эрике». Одним из ведущих «солдатских композиторов» его сделали переложённые на музыку стихи «Тогда мы выступаем против Англии». Эта «современная походная песня», которая возникла, по словам национал-социалистической прессы, «по велению сердца народа», была исполнена для вермахта впервые 15 октября 1939 года. Её премьера состоялась в рамках «концерта по заявкам для солдат вермахта» (более подробно об этой передаче мы поговорим позже). Если «Эрика» по своему стилю была в большей степени маршем, нежели шлягером, то «английская песня» могла считаться настоящей боевой мелодией, даже если в ней сохранялись черты традиционного немецкого шлягера. В основу «английской песни» были положены матросские стихи Германа Лёнса. Причем это было отнюдь не инициативой самого Гермса Нилья. «Английская песня» стала своего рода заказом со стороны Генриха Гласмайера, в прошлом директора радиостанции Кёльна, который по партийной линии попал в руководство имперского радио. Хотя бы по этой причине популярность этой песни не была чудом — она активно поддерживалась и рекламировалась всеми консервативными и националистическими кругами Германии. Кроме того, издатель слов и нот песни Карл Вильке смог выполнить заказ в рекордно короткие сроки. В итоге в условиях националистической истерии от начавшейся мировой войны данное издание разлетелось фактически моментально. В данном случае можно говорить, что Ниль учел политическую конъюнктуру. Итогом подобной расторопности стало то, что мелодия «английской песни» Нилья сопровождала все сводки Верховного командования вермахта, в которых сообщалось о боевых действиях против британских войск. В условиях войны она стала одним из националистических символов Третьего рейха. После этого по радио уже всюду зазвучали песни Нилья: «Как прекрасно быть солдатом», «Лизелотта», «Письмо». Но Ниль решил не успокаиваться, он лихорадочно работал. Принимая во внимание особенности войны, он сочинял «Песню о подводной лодке». Когда в мае 1940 года под стремительным натиском немецких дивизий капитулировала Бельгия, то в эфире почти постоянно крутилась «Французская песня» Нилья. Она как бы указывала, куда будет нанесен следующий удар — на запад, по Франции.

Когда в 1940 году немецкие летчики вели бои над Великобританией, Ниль совместно с Генрихом Анакером, считавшимся одним из официальных поэтов «национал-социалистического движения», сочинил для люфтваффе два марша. Карьера Нила достигла своего пика, когда он по приказу Гитлера был назначен профессором Берлинской консерватории. В этой ситуации удивительным было то, что Ниль был в первую очередь не композитором, а аранжировщиком. По словам Норберта Шульце, он едва ли знал ноты и с трудом играл на фортепиано. В какой мере язвительный упрек Норберта Шульце соответствовал действительности, сейчас сказать очень сложно. По словам самого Нила, он получил музыкальное образование у капельмейстера из города Гентин, а свою музыкальную карьеру начал в качестве гобоиста и тромбониста в гвардейском полку Потсдама. Уже в это время он интересовался «песенной поэзией и композициями». Впрочем, Ниль ни разу не упоминал, что где-то получал навыки композиторского искусства. Неудивительно, что в 1937 году Пауль Гренер метал громы и молнии в «этого псевдокомпозитора», который «едва ли мог перенести на бумагу свои собственные мелодии, не мог выстроить гармонию и даже сделать оркестровку».

Стараниями Нила часть музыкального сообщества в первые месяцы Второй мировой войны оседлала «милитаристского конька». На это указывает огромное количество военных песен, которые появились именно в это период времени. Чего стоили одни названия этих композиций. «Марш немцев в Польше! Висла и Варта», «Солдатам-товарищам». Популярностью пользовалось новое творение Роберта — марш люфтваффе «Летчик — это победитель». Его успеху содействовало появление музыки в киноленте о немецких летчиках, снятой студией «Тобис», которая называлась «DIII-88». Впрочем, отнюдь не все издания относились с пониманием к этой военной истерии, царившей в немецкой музыке. Так, например, «Немецкий подиум» считал, что ориентация на солдатские песни была надуманной, а на самом деле Германия нуждалась в «танцевальной музыке и шлягерах».

В любом случае история стремительной карьеры Нила воспринималась фрицем Штеге в качестве победы эстрадной музыки, которая оказалась востребованной немецким обществом и, самое главное, — была оценена властями. Он писал в ноябрьском выпуске 1939 года журнала «Популярная музыка»: «В нынешних условиях вдвойне приятно, что новые песни становятся воистину народными, что они с быстротой молнии передаются из уст в уста, что их постоянно напевают. Мы знаем из истории, что для повсеместного распространения той или иной народной

песни иногда требовались века! Сегодня мы имеем в своем распоряжении радио — песню могут слышать одновременно миллионы людей. Она западает им в душу и далее распространяется. Выражаю надежду, что Гермс Ниль подарит нам еще много подобных песен, которые являются самым лучшим психологическим оружием». Еще недавно критикуемая и откровенно презираемая консерваторами от музыки массовая культура, с ее незатейливыми механизмами создания и распространения эстрадных песен, в одночасье стала мощным инструментом в руках нацистских властителей. Эстрадная музыка, подобно многим немцам, также была поставлена «под ружье». Фриц Штеге, не скрывая своего восхищения, писал: «Неимоверная популярность новых солдатских песен усиливается день ото дня. В этом ей помогают радио и кинофильмы. Наконец-то эстрада стала культурным явлением, которое приковало к себе внимание всей страны. "Эрика" и "Мы выступаем против Англии" сегодня известны, пожалуй, каждому немцу. Наверное, текст этих песен наизусть знают все... Кинематограф также способствует распространению солдатской песни. А с другой стороны, он сам порождает новые солдатские песни».

Со временем успех «Эрики» «переплюнула» другая песня, которую исполнили три человека, профессии которых не имели никакого отношения к войне: композитор, специалист по рекламе и пародист. Три актера с совершенно разными талантами исполнили песню, которая в прошлые годы могла бы сразу попасть под запрет. Дело в том, что один из трех исполнителей был поляком по национальному происхождению, а другой — гомосексуалистом. Но песня «Это не может смутить моряка» буквально в мгновение ока завоевала сердца немцев. По большому счету именно «Моряк» (так стали называть не только песню, но и трио, ее исполнившее) стал прототипом так называемого оптимистичного немецкого шлягера. Трио, состоявшее из Хайнца Рюманна, Йозефа Зибера и Ганса Браузеветтера, впервые исполнило «Моряка» в кинокомедии «Рай для холостяков». Поначалу на нее, кроме собственно моряков, никто не обратил внимания. Да и большого ажиотажа вокруг дисков с записями не наблюдалось. Впрочем, признание немецких моряков тоже стоило немало. Дело в том, что эта социальная группа была крайне консервативной по своим культурным предпочтениям и редко воспринимала песни даже если они были посвящены морской тематике. Впрочем, «Моряк» в данном случае был тем редким исключением, которое позже поменяло все правила.

Однако «Моряк» никогда бы не стал популярным, если бы не стечение обстоятельств, которые оказались подготовлены начавшейся Второй

мировой войной. Дело в том, что запись «Моряка» была единственной пластинкой на борту корабля, которым командовал капитан третьего ранга Гюнтер Прин. После того как в октябре 1939 года Прин и его команда, пустив на дно британский линкор «Роял Оук», стали «героями Скапа Флоу», вся Германия услышала о «Моряке». Эта песня про непоколебимого моряка звучала во время морского боя и стала чем-то вроде неофициального «боевого гимна». Принимая во внимание задорную мелодию песни и ее жестковатый текст, нет ничего удивительного в том, что она стала выражением настроений, царивших на тот момент в Германии. «Кинокурьер» писал в одном из своих выпусков: «Михаэль Яри и студия "Терра" сейчас пожимают плоды популярности своей песни "Это не может смутить моряка" звучит ежедневно по радио и ей подпевают миллионы голосов». Штеге был несказанно доволен этим примером «настоящего юмора, который вызывает веселье без каких-либо задних мыслей». По его мнению «Моряк» стал долгожданным немецким шлягером, который был одновременно противопоставлен и «сентиментальному кичу англоязычных стран» и «уродливым наростам эпохи Веймарской системы». Учитывая тот факт, что песня сначала прозвучала в кинофильме (да еще и кинокомедии), Штеге заранее отводил возможные упреки: «Эта мелодия появилась в великолепном фильме, на котором не взрывался заразительным смехом только человек, насквозь проникнутый мизантропией и унынием. Это — юмор, в котором мы сейчас так нуждаемся, который стремится к нашим сердцам». И далее, объясняя тот факт, что киношлягер стал культурным символом воюющей нации, Штеге заявлял: «Если мы склоняемся в сторону танцевальной музыки, то данное обстоятельство вовсе не умаляет значения крупных мастеров». А между тем из множества партийных и государственных структур по поводу «Моряка» раздавалось: «остроумно», «содержательно», «основательно». Именно с этого момента можно было вести речь о том, что эстрадный шлягер стал частью официальной национал-социалистической политики.

С началом Второй мировой войны в немецкой эстраде фактически стерлась грань между киношлягерами, танцевальной музыкой, солдатскими песнями, походными маршами и народными песнями. В ноябре 1939 года «Франкфуртская газета» писала о бурных последствиях повального увлечения немецких солдат танцевальной музыкой. Кроме этого газета отмечала, что мелодии оперетт, музыкальных ревью, киношлягеров звучали в воинских частях наряду с народными и солдатскими песнями. Если бы подобное явление наблюдалось за несколько лет до Второй мировой войны, то партийные и государственные органы всю трубили бы о падении

культурного уровня немецких военнослужащих. Однако в конце 1939 года никто и не думал считать подобное негативным явлением. Та же самая «Франкфуртская газета» писала: «Шлягеры или народные песни солдаты поют не в силу присущего им музыкального потенциала, а желая выразить свои чувства. Они изыскивают музыкальные формы, наиболее подходящие каждому из них. Сегодня мелодии современных звуковых фильмов играют для многих из них ту же самую роль, что и солдатские песни». Формальным же поводом для публикации данной статьи стало официальное использование в вермахте песни Ниля «Аннемария», которая изначально была написана для исполнения в музыкальном ревю берлинского театра «Метрополь».

Использование эстрадной музыки почти всех направлений (за исключением «самых дурных шлягеров») если не приветствовалось, то, по меньшей мере, допускалось и уж никак не запрещалось в вермахте. «Специалист» по солдатской песне Герхард Палльман в 1939 году потребовал, чтобы «офицеры сказали свое решающее слово в борьбе против шлягера». Палльман считал недопустимым прослушивание в рядах вооруженных сил песен типа «Лора». Но его требования были полностью проигнорированы. Об этом говорит хотя бы тот факт, что на новый, 1940-год солдатские радиостанции вермахта передавали не только «Лору», но также «Эрику», «Роземарию» и «Аннемарию».

Процесс проникновения эстрадных песен в военную сферу не был односторонним. Он имел некую обратную сторону, когда сугубо военные марши и песни (точнее их обработки) стали использоваться в эстрадных и развлекательных целях. Если солдаты, поющие или слушающие танцевальные песни, не вызывали у национал-социалистических властей возражений, то «культурная девальвация» маршей считалась едва ли не «кошунством». Как у каждой истории, у событий, связанных с «осквернением военных песен», была своя предыстория. 16 ноября «Брауншвейгская ежедневная газета» сообщила о том, что некие музыканты переделали «английскую песню» Ниля в фокстрот. Журналист, судя по всему, не являлся догматичным национал-социалистом, а потому отметил, что «песня Ниля, конечно, не была национальной святыней от музыки, но переделка оказалась совершенно бездарной». «Звучная боевая песня, немецких матросов оказалась окончательно испорчена». — приходил к выводу автор статьи. Эта тема могла бы заглохнуть сама собой, если бы эта заметка не попала на глаза Фрицу Штеге. Тот в своих формулировках был более радикальным. «Если под песню про непоколебимого моряка можно танцевать, то "английская песня" оказалась

изуродована звуками саксофона, скрипкой, заходящейся в ритме танго, и шарканьем ног танцующих». Штеге, считавшийся среди партийных функционеров ярким защитником танцевальной музыки и эстрады, на этот раз повел себя как консервативный догматик. Он призвал партийные органы Брауншвейга «положить конец глумлению над боевой песней». Чтобы впредь подобные инциденты не повторялись, Штеге вдобавок ко всему предложил придать песне Ниля «Мы выступаем против Англии» статус некоего неприкосновенного музыкального произведения.

«Песня "Мы выступаем против Англии" стала символом нашей борьбы против нашего самого главного противника. Она была написана во время потрясений, в годы [Первой] мировой войны известным поэтом Генрихом Лёнсом и недавно была положена на музыку, которая заставляет сердца нашего народа биться сильнее. Это — песня наших героев-подводников и нашей военной авиации. Недопустимо, чтобы эта песня стала объектом унижительных для неё развлечений».

Голос фрица Штеге был услышан. В январе 1940 года Геббельс по согласованию с министерством внутренних дел издал предписание для полиции, которое касалось «защиты национальных символов и песен». Кроме национального гимна Германии («Германия превыше всего») и партийного гимна «Хорст Вессель», с данного момента в увеселительных заведениях и гостиницах более не могли исполняться «отечественные» и «боевые национал-социалистические песни». Кроме этого на танцевальных вечеринках запрещалось исполнение сугубо военных маршей. В апреле 1940 года журнал «Популярная музыка» опубликовал указание Имперского министерства народного просвещения и пропаганды, из которого следовало, что песня «Мы выступаем против Англии» была признана «национальным символом», а стало быть, её исполнение регламентировалось упомянутым выше предписанием Геббельса. Чтобы смягчить впечатление от подобных запретов, журнал заявлял, что немцы гордятся «расцветающим жанром солдатской песни» и песнями, которые появились одновременно с «Мы выступаем против Англии». Подчеркивалось, что немецкие солдатские песни не только не имели ничего общего с «аритмичной еврейской халтурой», которая исполнялась в британских войсках, но были полной ее противоположностью.

В то время у британских войск были свои шлягеры. Самым популярным из них была песенка «Упс а Дейзи!». По утверждению нацистских пропагандистов, она уходила своими корнями в «американский ниггер-свинг». Отдельной критики со стороны немцев заслужила песня «Мы собираемся вывесить белье на Линии Зигфрида» («We're going to hang

out the washing on the Siegfried Line»). Может быть, ей и не стоило уделять внимания, если бы не несколько моментов. Как оказалось, «этот нелепый шлягер, наполненный пищащими и воющими звуками», был весьма популярен среди немецких военных журналистов. В итоге они переделали его на немецкий манер, превратив во что-то вроде неофициального гимна. На это можно было бы закрыть глаза, если бы многочисленные слушатели радио, не подозревая о существовании британского оригинала, не обращались с просьбой поставить эту песню в эфир. В итоге в августе 1942 года данная песня значилась в «списке нежелательных для трансляции музыкальных произведений» под номером 4. Но на этом история не закончилась.

В середине 1944 года руководство Имперского радио подвергло острой критике так называемые солдатские песни, которые «по содержанию и мелодии отличались от старых песен этой войны, но по своей сути приближались к английским шлягерам типа "Линии Зигфрида" или американским песням». В первую очередь эти высказывания относились к «Песне помощников люфтваффе» и «Песне Фау-1». Именно они попали под перекрестный огонь партийной критики. Поводом для беспокойства нацистских пропагандистов стало опять же то обстоятельство, что эти песни часто заказывали для исполнения в «немецком народном концерте». Если верить Хинкелю, то «Песня помощников люфтваффе» возникла в Мюнхенской дивизии зенитной артиллерии. Забавность ситуации состояла в том, что песня была одобрена местным гауляйтером и только после этого стала популярной в среде молодежи (помощники люфтваффе в основном состояли из подростков). Текст и музыка этой песни действительно очень сильно отличались от творений Гермса Ниля — песня более походила на музыкальные композиции эпохи Веймарской республики. Имперское руководство молодежи во главе с Артуром Аксманом хотя и не нашло эту песню предосудительной, но в эфир ее выпускать все-таки не решалось. Аналогичным образом из репертуара радиопрограмм оказалась изъята «Песня Фау-1» («Песня орудия возмездия»). В министерстве пропаганды нашли ее «не слишком подходящей для настоящего момента, а также имеющей неоднозначное политическое толкование».

Кроме Гермса Ниля, который придерживался «народного» стиля в солдатских песнях, законодателем мод в военной эстраде являлся Норберт Шульце, создававший кроме популярных мелодий музыку к походным маршам. Используя «военную поэзию», он создавал композиции, которые, несмотря на талант музыканта, выглядели несколько пошловатыми. Шульце, бывший автором очень успешной детской оперы «Черный Петр»

(«выражение здоровых чувств, которое прокладывает мостик между искусством и популярностью»), очень быстро приобрел расположение Геббельса. В основном это было результатом создания двух военных маршей. Первый марш был посвящен люфтваффе и назывался «Бомбы на Англию». По мнению некоторых немецких критиков, это была «одна из лучших с точки зрения текста и музыки песен, которые были созданы во время войны». Вторым произведением стала песня «Танки едут по Африке», которая была посвящена Африканскому корпусу Роммеля. В министерстве Геббельса ее оценили очень высоко: «В ней увязано воедино богатство национал-социалистических идей и простая мелодия». В своей биографии «бомба-Шульце» (именно так прозвали композитора) характеризовал тогдашнюю песню про Англию как «нечто среднее между маршем и фокстротом». Шульце не устраивал медленный темп традиционных прусских маршей — офицеры люфтваффе, по-светски изящные, должны были, по его мнению, жить в другом ритме. Песня «Бомбы на Англию» впервые прозвучала в фильме 1940 года «Боевое крещение» («Крещение огнем»). За короткое время «английская песня» Шульце быстро затмила «английскую песню» Ниля. Творчество Шульце было провозглашено образцом для маршей, которые в своих основных чертах походили на шлягеры. «Без влияния шлягера и оперетты, вероятно, наша маршевая музыка скатилась бы до уровня ритмично штампованных песен». Как ни странно, но основные музыкальные идеи «модернизации» немецкой маршевой музыки возникали не в казармах и не на полигонах, а в кафе и в ресторанах. Именно там возникли новые маршевые ритмы. Примечательно, что в первые годы нацистской диктатуры немецкий марш в традиционном ритме четыре четверти считался чем-то вроде «священной коровы»: «В немецком марше ритм и темп должны всегда оставаться неизменными».

Поворотным пунктом в истории возникновения немецкой маршевой музыки могут считаться события гражданской войны в Испании. Именно тогда был создан «Марш бомбардировщика Легиона Кондор». Его сочинили Христиан Яриг и Ганс Тайхман. Именно они впервые привнесли в немецкую маршевую музыку динамику, переменный темп и так называемый скорый шаг, что являлось давней традицией испанских военных оркестров. Однако эти новые тенденции не сразу прижились в Германии. Легкий ритм музыки, романские элементы даже в 1940 году подвергались критике консервативных деятелей культуры, например Августа Шольтиса, который стремился сохранить традицию прусских военных маршей в ее «первозданном» виде. Выступая за немецкие марши,

ясные, «как фанфары прусской идеи», Шольтис пытался противиться «ненемецкому влиянию», которое, по его мнению, чувствовалось в новых «гражданских» маршевых песнях: «Музыка янычаров отличается от прусского стиля столь же сильно, как романский темп музыки от французского. Романский ритм может вызвать у европейца лишь снисходительную улыбку. Романы столь же нервны в маршевой музыке, как и в самих маршевых шествиях».

Но вернемся к Норберту Шульце. Небывалый успех «Бомб на Англию» принес множество заказов на новые музыкальные произведения военного характера. В этом не было ничего странного, ведь Норберт Шульце попал в так называемый «список фюрера», который фактически гарантировал ему относительную свободу действий. Первым важным военным заказом стала музыкальная поддержка Африканского корпуса Роммеля. В данном случае песня «Танки едут по Африке» была заказана Великогерманским радио. Однако это не было самым важным политическим заказом. Он прибыл несколько позже с самого верха. По инициативе Геббельса Норберт Шульце и Гермс Ниль устроили своего рода соревнование, итогом которого должна была стать песня, посвященная агрессии против СССР («русскому походу», как предпочитали выражаться в рейхе). Поражает та поспешность, с которой нацистское руководство стремилось создать эту песню. Утром 22 июня 1941 года директор имперского радио Гласмайер пригласил обоих композиторов, дабы те начали писать «песню нации». От Геббельса было передано три текста, один из которых, по выбору, композиторам надо было положить на музыку. Геббельс отдал предпочтение песне Шульце, которая транслировалась по радио под названием «Вперед, на Восток». Она стала одним из символов захватнической войны. Ее мелодия использовалась для музыкального оформления информации от Верховного командования вермахта. Позже в обработке Франца Штольценвальда она была возведена едва ли не в ранг «национальных символов» — только так можно объяснить факт ее использования на официальных торжественных мероприятиях.

Если отвлечься от политики и сосредоточиться исключительно на музыке, то можно сказать, что успех Норберта Шульце стал успехом всего жанра солдатского шлягера. К 1941 году каждый из родов войск вермахта хотел иметь «собственную песню». В большинстве случаев все хотели, чтобы ее сочинил Шульце. Это поле деятельности казалось безграничным: пикирующие бомбардировщики, подводные лодки, штурмовые орудия, велосипедисты, танки. В 1942 году один из немецких музыкальных критиков написал такие слова: «Война стала выступать в роли матери всех

вещей. Она подарила различным воинским подразделениям боевые песни, в которых они уже давно нуждались». Новые солдатские песни появлялись буквально со скоростью коммерческих шлягеров. Между тем к Шульце пришел новый заказ. По просьбе Верховного командования вермахта он должен был сочинить для Африканского корпуса новую песню, которая должна была называться «Вперед, с нашим Роммелем». Она была написана весной 1942 года. Впрочем, как утверждал Шульце, «Нашего Роммеля» никогда не передавали по радио.

Постепенно в Германии становились популярными солдатские песни «итальянских братьев по оружию». В 1941 году между странами даже начата специальная программа обмена радиопрограммами. Напомним, что Италия вступила во Вторую мировую войну в середине июня 1940 года, буквально за четыре дня до занятия Парижа немецкими войсками. Разумеется, Муссолини не предполагал, что его войскам придется участвовать в каких-то наступательных операциях. Собственно, вступление Италии во Вторую мировую войну было лишено (с военной точки зрения) какого-либо смысла. Объявлять войну за 48 часов до намеченного перемирия, когда части вермахта отделяло от французской столицы буквально несколько километров, было выражением преданности Германии и Гитлеру. На волне немецкого ликования, итальянцы решили извлечь из войны хоть какую-то пользу, начав экспорт собственной «легкой музыки». Одной из «первых ласточек» должна была стать песня Нино Ивиля «Немка» («La Tedeschina»), которая в Германии была названа «Поедем со мной в Италию».

Но в обмене песнями между Германией и Италией не всегда все обстояло гладко. С самых первых месяцев Вторая мировая война приобрела множество культурных аспектов. С одной стороны, Франция и Великобритания пытались в пропагандистских целях «ниспровергнуть» немецкое искусство. С другой стороны, Третий рейх много агрессивнее, чем раньше, пытался утвердить с теми же самыми целями величие немецкого искусства. В «борьбу культур» были включены все немецкие деятели искусства прошлого: от Баха до Брамса, от Гёте до Шлегеля. В новых внешнеполитических условиях в рейхе не могли не учитывать того факта, что на протяжении многих десятилетий Англия была главным экспортером легкой музыки. В этой связи Фриц Штеге предостерегал немецких читателей: «Нельзя недооценивать боевые средства культурной войны. С каждым экзотическим шлягером, с каждой мелодией в стиле хот-музыки, которые Англия поставляла нам, в тело нашего народа поступала капелька яда, того самого яда, которому сейчас как никогда сильно должны

противиться наши национальные чувства». Даже партийный орган НСДАП, газета «Народный обозреватель», сочла нужным высказаться против «какофонии английских и еврейских нотных пачкунов», решительно требуя «освободить немецкие чувства от их анальной культуры».

Показательно, что, говоря о «национальных чувствах», национал-социалистические пропагандисты подразумевали отнюдь не немецкую классическую музыку. «Неполноценной» английской танцевальной музыке противопоставлялся отнюдь не Бетховен или Вагнер, а новая культурная святыня, в ранг которой были возведены немецкие солдатские песни. От прошлой изысканности Фрица Штеге фактически не осталось ничего, когда он писал: «В то время, когда самые мужественные немецкие мужчины бьются, пробивая брешь за брешью в обороне заблокированного противника, мы должны избавиться от всех английских танцевальных дисков, от всех английских джазовых мелодий».

2 сентября 1939 года, когда Великобритания объявила войну Германии, Геббельс, как министр пропаганды, издал указ «Об оформлении немецких музыкальных программ в условиях войны», которым было запрещено исполнение музыкальных произведений, «оскорбляющих национальные чувства», равно как и исполнение любых песен на английском языке. Даже самые незначительные музыкальные заимствования из английской музыки в начале Второй мировой войны действовали на руководство Имперской палаты культуры, как красная тряпка на быка. Как следствие, зимой 1939/40 года Президент Имперской палаты культуры издал указ, который был направлен против «обезображивания немецкого языка в текстах шлягеров». «Преступным» считалось использование в текстах танцевальных песен иностранных слов. Причем это относилось не только к английским и французским, но даже итальянским и испанским словам. Подобная политика могла поставить крест на исполнении таких известных немецких шлягеров, как «Бель ами» и «Гуд-бай, Джонни». Возникал вопрос: относились ли директивные указания только к новым музыкальным произведениям или же ко всему эстраднему наследию? Чтобы избежать неприятностей, поспешно стали «приводить в порядок» творчество Петера Кройдера, устраняя из его песен все иностранные слова. Сия поспешность, равно как и результат данной суетливой деятельности, вызвали ощущение некоего недоразумения. Щекотливость и глупость ситуации со временем стала очевидна даже функционерам от культуры. В итоге в апреле 1940 года Имперская палата культуры выпустила разъяснительное письмо, в котором говорилось, что данные ограничения

относились «в первую очередь к новым музыкальным произведениям».

В итоге песню «Гуд-бай, Джонни» пришлось все-таки переделывать на немецкий манер. Песня «Бель ами» осталась в своем первоначальном варианте. Возможно, это было связано с тем, что в противном случае пришлось бы переделывать название достаточно популярного немецкого фильма, которое повторяло название романа Мопассана («Милый друг»). Хотя не исключено, что это было связано с победой Германии над Францией, после чего в немецких министерствах стали терпимее относиться к французским словам. После того как во Вторую мировую войну на стороне Германии вступила Италия, в Имперской палате культуры предпочли «забыть», что когда-то хотели поставить под запрет итальянские слова в тексте песен.

К 1942 году шлягер как направление в музыке доказал свою «политическую состоятельность», а потому обвинения в его адрес раздавались все реже и реже. Зимой 1941/42 года, ввиду того, что положение на фронтах оказалось более чем серьезным, в министерстве пропаганды был дан старт проекту по созданию «оптимистических шлягеров». Однако его реализация началась с некоторым запозданием — лишь в конце 1942 года. Неофициально он был инициирован лично Геббельсом. Официально «Конкурс по созданию оптимистического шлягера» курировался Хинкелем и Имперским киноинтендантом Фрицем Хипплером. В научной литературе этот эпизод упоминается как некий исторический анекдот, с намеком на то, что он мог являться исторической байкой. Точные сведения об этом событии содержатся лишь в книге Ганса-Йорга Коха, которая посвящена «Концерту по заявкам». Опираясь на свои собственные воспоминания, он утверждал, что 4 ноября 1942 года Хипплер по приказу Геббельса собрал в Берлинском «Товариществе немецких деятелей искусства» наиболее заметных немецких эстрадных композиторов: Яри, Гроте, Макебена, Кройдера, Дёлле, Боргмана, Виндта, Будера, Кюннеке, Бёмельта, Кремера, Швенна, Демеля и Пинелли. Об этом эпизоде вспоминал также Норберт Шульце, который оказался обиженным, что не был приглашен на эту встречу. Но, несмотря на свое уязвленное самолюбие, Шульце достаточно четко указал причину данного собрания. Среди собравшихся должен был быть проведен конкурс, итогом которого предполагался «музыкальный хит со стопроцентной оптимистической установкой». Национал-социалистическое государство фактически давало социальный заказ эстрадным композиторам сочинить песню, которая бы, подобно «непоколебимому моряку», могла содействовать подъему боевого духа у немцев и их сплочению на время войны. В условиях, когда Германия

проиграла в Северной Африке битву Эль-Аламейн, а впереди уже вырисовывались контуры «Сталинградского кошмара», ориентация на песни, которые были сочинены в 1939-1940 годах, могла показаться неким «пропагандистским анахронизмом». Да и едва ли в этих условиях боевой дух можно было поднять песней. Пресловутый национальный оптимизм уступал место совсем неоптимистичной реальности. Впрочем, есть некоторые сведения о том, что датировка начала «конкурса по созданию оптимистического шлягера» могла быть ошибочной. В своих воспоминаниях Михаэль Яри (композитор «Моряка») указывал, что действительно в 1942 году он получил заказ на написание «оптимистического шлягера». Но эпизод с конкурсом он датировал не концом 1942 года, а февралем того же года. В данном случае создание «оптимистических шлягеров» было еще уместным. Сам Яри вспоминал, что целевая установка создания песен звучала следующим образом: «Это должен быть музыкальный подарок нашим героическим солдатам, чтобы они могли лучше перенести зиму на фронте». Яри подтверждал, что в министерстве пропаганды нуждались в чем-то среднем между песней о «непоколебимом моряке» и маршем, призывавшим «народных товарищей держать голову выше». Приблизительно в это время Михаэль Яри создает песню «От этого мир не погибнет», которая настолько понравилась Геббельсу, что министр пропаганды решил непременно ее использовать в каком-нибудь из кинофильмов (этим фильмом стала кинолента «Большая любовь»). Условным победителем в конкурсе, организованном Хипплером, стал Фолькер Кюн (Франц) Гроте с песней «Мы должны правильно укачивать ребенка». Показательно, что в феврале 1942 года эта песня уже транслировалась на немецком радио, что говорит в пользу датировки событий, которая была предложена в мемуарах Михаэля Яри. Сам же Хипплер вспоминал, что данный конкурс был во многом неофициальным, то есть без правил, без жюри, без оценок, без официальных победителей. Это мероприятие было в большей степени призывом к эстрадным композиторам создавать «оптимистические шлягеры», нежели реальным соревнованием между ними. В любом случае, сейчас нет уже никакой разницы, был ли этот конкурс официальным или неофициальным. Нас в первую очередь должно интересовать то обстоятельство, что Геббельс, Хинкель и Хипплер решили использовать музыкальный шлягер в своих собственных целях. Требование «оптимизма» тоже было вполне объяснимым, он, в отличие от сентиментальности и бегства от реальности, мог более успешно использоваться в национал-социалистической пропаганде.

Впрочем, до 1943 года шлягеры, появившиеся в Германии, предлагали слушателю и «хорошее настроение», и «сентиментальные мечты». Если говорить о сентиментальных песнях, которые пользовались у публики наибольшей популярностью, то можно выделить несколько: «Пой, соловушка, пой»<sup>[10]</sup> (1941), «О чем все-таки может мечтать солдат?» (1942), «Все это проходит» (1942), а также «Родина, твои звезды» (1942). Но среди популярных шлягеров нередко мелькали и «оптимистические» песни, которые по своему духу мало уступали «Моряку»: «Как прекрасно сегодня, пусть все так и останется» (1941), «Спой песню, если ты запечалился» (1941), «Тебе не хватает лишь капельки хорошего настроения» (1941), «Когда они светят снова» (1942), «Мы должны правильно укачивать ребенка» (1942), «Когда в нашем. Берлине затемняют окна» (1942), «С музыкой все будет лучше» (1943).

## ГЛАВА 7. ГАМБУРГСКИЕ СТИЛЯГИ

Когда мы говорим о стилягах Третьего рейха, то надо подразумевать, что это не совсем научное понятие. Им в первую очередь характеризуются так называемые шлурфы — праздничношатающаяся молодежь, которая в своей одежде пыталась подражать английским и американским образцам<sup>[11]</sup>, а также участники групп «свинг-югенда», которые могут рассматриваться как частный случай гамбургских шлурфов, отличительной чертой которых была увлеченность музыкой в стиле свинг. Появление «свинг-югенда» именно в Гамбурге во многом не было случайным. Это был крупнейший немецкий портовый город, который, подобно любому портовому городу, отличался широтой интересов его населения и более свободными нравами. Кроме этого в силу существовавших на протяжении десятилетий, если не веков, торговых связей в Гамбурге среди населения были очень сильны англофильские настроения. Кроме того, немецкий историк Михаэль Катер отмечал, что появление «свинг-югенда» именно в Гамбурге было непосредственной реакцией на определенные культурные ограничения, которые в 1930-е годы существовали здесь в танцевальной жизни.

Еще со времен Веймарской республики в Германии существовало огромное количество консервативно настроенных учителей танцев. Их консерватизм если и не касался политических воззрений, то в полной мере отражался на преподавании самих танцев. У них обучались выходцы из «лучших» семей, при этом само обучение длилось от нескольких месяцев до нескольких лет, совпадая по времени с обучением в гимназиях. Хотя бы по этой причине многие учителя танцев после прихода к власти национал-социалистов полагали, что они должны были выполнять «высшую воспитательную функцию» в традиционном для кайзеровской Германии духе. Осознание некоего «внутреннего аристократизма» стало приходиться ко многим из них уже во времена «Веймарской распущенности». Один из учителей танцев произнес в конце 20-х годов: «Нынешнее общественное устройство как никогда ранее требует владения собой, что должно быть выражением внутренней сдержанности». По их мнению, обученный танцам молодой человек должен был выглядеть как минимум эстетически приятным.

После того как по инициативе Геббельса была создана Имперская палата культуры, все (за исключением тех, кто не прошел по политическим и «расовым» причинам) учителя танцев оказались зачисленными в состав

Имперской театральной палаты, продолжая находиться под строгим надзором министра пропаганды. Подобно всем деятелям культуры, которые оказались унифицированными в системе имперских палат, учителям танцев было поставлено «важное политическое задание». На протяжении трех лет (с середины 1935 года по начало 1938 года) функционеры от бальных танцев занимались поиском альтернативы фокстроту и чарльстону, которые, по мнению нацистских идеологов, якобы были созданы неграми и евреями, а потому данные танцы считались проявлением половой распущенности и сексуальной невыдержанности. Данные попытки во многом совпадали с намерениями самых догматичных национал-социалистов искоренить джаз. По большому счету поиски новой легкой музыки и новых танцев были почти идентичными процессами.

Подтверждением этого являются Имперский конкурс на создание «немецкой джазовой музыки», проходивший в 1935-1936 годах, и танцевальный турнир 1938 года при радио Лейпцига. Каждое из этих мероприятий имело двоякую задачу: с одной стороны, найти новые танцевальные формы, с другой — подходящую для них музыку. Поскольку и имперский конкурс, и турнир закончились полным провалом, то учителя танцев оказались в подвешенном состоянии. Их явно не устраивали во многом завышенные требования национал-социалистических властей, которые наглядно показали, что немецкие танцоры были совершенно бессильны и не могли предложить сколько-нибудь свежую идею для массовых бальных танцев. В итоге большинство из них пошло на унижительный компромисс. Учителя танцев должны были приспособлять уже существующие бальные танцы, «извращению» которых они так противились в годы Веймарской республики, к новым условиям. В них стали вводить элементы марша, народных и групповых танцев. В танце приходилось жертвовать индивидуальностью во имя акцентирования превозносимого нацистской пропагандой «духа народной солидарности». К жизни были возвращены исторические танцы, например рейнлендер и полька. С идеологической точки зрения самым желаемым для властей Третьего рейха танцем был выхолощенный вальс. В соответствии с требованиями национал-социалистической идеологии хореографы вводили в канву танца настолько большое количество народных элементов, насколько это было вообще возможным. Переделке подверглись даже фокстрот и танго. Так на свет появился «маршевый фокстрот», поражающая своей убогостью германская стилизация танца, а изначально соблазнительное танго потеряло всякий эротизм.

Положение обострилось к 1938-1939 годам, когда в гитлерюгенде,

руководство которого несколько лет напрасно ожидало новых танцевальных формул, приняли решение и начали переделку народных танцев. В итоге к 1938 году многие немецкие юноши и девушки не нашли ничего лучшего, как осваивать новый «бальный танец», который получил название «свинг». То, что немцы назвали свингом являлось легкой переделкой американского танца линди-хоп, который возник в США в конце 20-х годов. Его движения были предельно свободными. Многим казалось, что в этом танце двигались все конечности. Поскольку линди-хоп танцевался парами, то некоторые называли его «распущенным фокстротом». Действительно, иногда партнеры танцевали очень медленно, прижавшись друг к другу щеками. Но все-таки этот танец было очень быстрым. Во время него партнеры то расходились, то стремительно сближались друг с другом настолько близко, что поначалу движения линди-хопа считались весьма неприличными. В Германии танец получил свое название за то, что обыкновенно линди-хоп исполнялся под свинговую музыку (обычно это были композиции Бенни Гудмана). Судя по всему, в Германию этот танец был завезен вместе с голливудскими фильмами «Бродвейская мелодия» (1929 год) и «Рожденные для танца» (1936).

Вопреки расхожему мнению, членство в гитлерюгенде в первые годы национал-социалистической диктатуры формально не было обязательным, хотя в истории, наверное, есть только несколько примеров, когда подростки отказывались вступать в эту национал-социалистическую молодежную организацию. Впрочем, «обязаловка» отнюдь не мешала Имперскому руководству молодежи осознавать тот факт, что для укрепления своих позиций в крупных городах надо было предлагать молодежи некую культурную программу, в том числе и танцы. Увлечение свингом идеально подходило для этого, если бы не одно «но»... Танец считался символом американского, «дегенеративного» образа жизни, к тому же он был связан с «наихудшими» проявлениями джазовой музыки. По этой причине предпринимались попытки использовать новые немецкие бальные танцы, исполнение которых сопровождалось игрой на мандолине, цитре, гармошке и блок-флейте. Устроители подобных танцевальных вечеров вряд ли могли предположить, что результаты будут совершенно иными, нежели изначально планировалось. Вместо того чтобы активно участвовать в мероприятиях гитлерюгенда, многие городские мальчишки и девчонки предпочитали проводить время в танцевальных залах, где изучали свинг. Последующее развитие событий и вовсе вышло из-под контроля руководства национал-социалистической молодежной организации.

Когда в 1938 году началась цепь событий, то никто не мог

предположить, чем она закончится. В Гамбурге складывается небольшая культурная община, в которой объединительным моментом становится изучение свинговых танцев. Впрочем, Гамбург был не единственным городом, где можно было наблюдать подобный процесс, нечто подобное было во многих крупных и средних городах Германии, но в Гамбурге этот культурный процесс был наиболее ярким и отчетливым. Истинные любители джазовой музыки весьма пренебрежительно относились к танцевальным вечеринкам «писнелькен», как пренебрежительно бургеры иногда называли молодежь, танцевавшую свинг. Многие полагали, что молодежь была увлечена джазом не как искусством, а лишь как возможностью праздного времяпровождения в танцах. Именно по этой причине со временем «свинг-югенд» стал восприниматься как некое политическое явление. Показательно, что название этой молодежной субкультуре было дано партийными органами. Именно они с некоторой тревогой в 1938 году стали обращать внимание на «свинг-хайнис», «свинг-дураков». Сами же молодые люди предпочитали называть себя на американский манер «свинг-боями» и «свинг-бэби». Поначалу их политическое значение ограничивалось тем, что они полностью игнорировали введенный с началом Второй мировой войны запрет на танцевальные вечеринки, где бы исполнялся свинг.

Подобные запреты на танцы налагались одновременно с существенными ограничениями на исполнение свинговой музыки. Обычно подобные запреты были инициативой местных властей, что находило поддержку в Берлине. Судя по всему, Геббельс не хотел связывать свое имя с подобными не самыми популярными мерами. Первое подобное распоряжение было издано Имперской театральной палатой для гау Эссен и властями Дюссельдорфа. Поводом для этого стала работа винного погребка «У Тони», где фактически постоянно играл джаз. В ноябре 1937 года было решено положить конец «этому безобразию». После данного случая с аналогичной инициативой выступил начальник полиции Фрайбурга. Поначалу запрет на свинговые танцы был временным — он должен был длиться всего полгода. Но затем партийные власти Бремена и гау Везер-Эмс наложили полный запрет на свинг как танец. В начале 1939 года запрет на свинговые танцы был введен в Оснабрюке и в Руре. К лету 1939 года подобные запреты действовали почти на всей территории рейха. Чтобы не попасть в щекотливое положение, партийные и государственные органы привлекали к мерам по осуществлению данного запрета части вермахта, СС, Немецкого трудового фронта, национал-социалистические студенческие организации. Дольше всего с принятием репрессивных мер

«тянуло» Имперское молодежное руководство. В первой половине 1939 года в гитлерюгенде все еще надеялись что удастся реализовать программу «новых немецких танцев». Но ожидания были тщетными. Пришлось признать что все усилия в данном направлении были тщетными, а потому надо было прибегать к запретам.

В Берлине первые вывески о том, что свинговые танцы были запрещены, появились в 1938 году на здании дворца танцев Эрхарда Баушке «Мока Эфти». Поначалу замечания танцующей публике должны были делать официанты. Но их вежливые замечания в большинстве своем не возымели никакого действия. Между тем в клубе «Император» все кресла были заполнены. Свинговый оркестр Корни без каких-либо оглядок открыто мог объявить следующий танцевальный номер: «Я танцую свинг с фройляйн Молли». Нередко объявлялись композиции на английском языке: «Ну, потанцуй же со мной свинг, любимая» («Come, Dance Swing Time With Me, My Darling»). Эта песня была впервые исполнена в августе 1937 года Билли Бартоломью в клубе «Одеон».

В данных условиях Геббельс осознавал все несовершенство политики запретов. Во-первых, они накладывались на свинговые танцы самыми различными политическими и государственными организациями, говорить о каких-то централизованных мерах не приходилось. Некоторые из органов, накладывавшие запрет, даже не считали нужным проконсультироваться с министерством пропаганды или с Имперской палатой культуры. Во-вторых, до начала Второй мировой войны нарушение данных запретов не приводило к сколько-либо серьезным последствиям. В этой связи Геббельс полагал, что лучше было бы вообще не накладывать запретов, если их нарушение никак не каралось. После того как в министерстве пропаганды оказалось огромное количество жалоб «от бдительных товарищей», которые «сигнализировали» о постоянном нарушении запрета на исполнение свинговых танцев в тех или иных клубах и ресторанах, Геббельс весной 1939 года поручил Петеру Раабе и Паулю Гренеру подготовить соответствующее распоряжение. Все танцевальные мероприятия должны были стать «благонадежными». Как можно было осуществить на практике подобный культурно-политический заказ, для нас до сих пор остается секретом.

Собственно в Гамбурге свинговые танцы были «осуждены» в январе 1938 года. Запрет на их исполнение был наложен местным функционером Имперской театральной палаты Францем Бюхлером, который заклеил свинг как «один из самых уродливых наростов на нашей культуре, который возник в эпоху негритянских танцев». Полтора года спустя, когда уже шла

Вторая мировая война, власти портового города издали специальный запрет, который накладывался на «визжащую ниггер-музыку из США». Этим распоряжением была подготовлена культурная база для одного из самых причудливых движений протеста, существовавших в Третьем рейхе.

Когда Вторая мировая война была в самом разгаре, руководство гитлерюгенда во всеуслышание заявило, что зимой 1937/38 года в Гамбурге сформировалась так называемая клика «Айсбан» («Ледяной каток»). По утверждению Имперского молодежного руководства, входившие в клику мальчики и девочки были выходцами из высших слоев общества и в большинстве своем были знакомы по учебе в гимназии, а также по занятиям в спортивных клубах. Главной их виной было то, что «они совместно посещали определенные кафе, выделялись по стилю одежды и были одержимы американской и английской музыкой». По большому счету это было достаточно точным описанием того, что происходило в предвоенные годы в некоторых молодежных кругах. Хотя клика «Айсбан» по большому счету ограничивалась юношами и девушками, которые катались на коньках в городском парке «Плантен унд Бломен», со временем эта организация серьезно разрослась. При этом никаких особых усилий, чтобы оформиться как организация они не предпринимали. «Под американской и английской музыкой» подразумевались гамбургские джазовые ансамбли, которые ориентировались на Берлин и исполняемую в столице свинговую музыку. Собственно гамбургских музыкальных джазовых коллективов было не очень много, но в этот крупный портовый город на гастроли постоянно приезжали оркестры со всего рейха, некоторые из них, надолго задерживались в городе. В качестве примера можно назвать оркестр Хайнца Венера, который приехал в Гамбург в мае 1934 года, а покинул его почти полтора года спустя. В основном этот музыкальный коллектив выступал в местном клубе «Фаун», который имел не самую лучшую репутацию. Считалось, что истинные ценители джаза собирались в кафе «Хайнц». Именно там в сентябре 1935 года давал концерт Билли Бартоломью и выступал с сатирическими номерами Эрхард Баушке. В январе 1937 года в ночном клубе «Тарантелла» выступал известный немецкий джазмен Макс Рампф.

Когда в сообщении руководства гитлерюгенда говорилось о происхождении юношей и девушек из «высших слоев», то это не было преувеличением. Гамбургские любители свинга были выходцами из весьма состоятельных семей. Именно это обстоятельство отличало гамбургских стилиг от любителей джаза из Берлина или завсегдаево «хот-клубов» в Лейпциге или Кенигсберге. В Гамбурге среди стилиг верховодили дети

богатых родителей. При этом их связь между собой базировалась не на увлечении джазовой музыкой, как это было в прочих городах, а на членстве в элитных спортивных клубах или учебе в респектабельных учебных заведениях. Общим с остальными поклонниками джаза был лишь весьма юный возраст. Если говорить о клике «Айсбан», то если родители входивших в нее подростков и не были поголовно банкирами, страховыми маклерами, торговцами недвижимостью, судовладельцами, коммерсантами, занимавшимися внешней торговлей, то они в любом случае были весьма состоятельными и образованными людьми, например преуспевающими врачами или адвокатами. При этом большинство родителей имели англофильские взгляды. Некоторые из детей были уже давно знакомы с английским и американским свингом, который они могли слышать во время совместных поездок за рубеж. При этом многие дети уже учились в школах, которые были ориентированы в своих образовательных установках на английские образцы (английские закрытые школы). Одним из таких учебных заведений была школа Мариенау, располагавшаяся в Люнебургской пустоши. До принятия Нюрнбергских расовых законов этой школой руководил известный гамбургский гуманист Макс Бонди, который был евреем по национальности. В годы Веймарской республики он пытался привить учащимся любовь к джазу и так называемой атональной музыке, а также искусству в стиле «баухаус» (в первую очередь это касалось внутреннего дизайна помещений). В итоге многие семьи учащихся Мариенау делали ставку на утонченные развлечения, дорогой отдых, отдавали предпочтение либеральной политике, — одним словом, исповедовали те ценности, которые были диаметрально противоположными национал-социалистическому миру воззрению. В этих семьях любили подчеркивать, что они являлись потомкам «гордых купцов», которые в XIII веке превратили Гамбург в один из столпов Ганзы. Важную роль в образе жизни этих кругов было членство в элитных спортивных клубах. В качестве таковых могли выступать Северогерманский регатный союз, Клуб водного спорта в Альстере, теннисные клубы, некоторые хоккейные команды, организации конькобежцев и фигуристов. В любом случае нельзя недооценивать вклад либерального воспитания «золотой молодежи» Гамбурга в процесс возникновения «свинг-югенда».

Здесь, в спортивных клубах, не только заводились новые знакомства, но и устанавливались некие «правила игры». Во время празднеств в домах родителей нередко звучала англо-американская музыка, что накладывало свой отпечаток и на детей. Можно говорить о том, что к началу Второй мировой войны в Гамбурге сформировалось некое закрытое сообщество, в

которое поначалу было очень сложно попасть выходцам из низших слоев. Но тем не менее в нем вращалось несколько иностранцев и тех, кого в соответствии с Нюрнбергскими расовыми законами было принято называть «неарийцами». Здесь же нередко можно было заметить представителей дипломатических кругов. Здесь мелькало несколько богатых греков и иранцев, которые вели в Гамбурге оптовую торговлю. Оказавшись принятыми в немецком обществе, они постепенно перевезли сюда и своих детей. Родившийся в Нидерландах сын греческого торговца табаком Андреас Панагопулос был привезен в Гамбург еще маленьким ребенком. Греческие корни были и Демитриуса Георгиадиса, по прозвищу Каки, который был рожден в браке немки и киприота, владевшего крупной табачной фабрикой «Леопольд-Энгельгард». При этом сам Каки родился в Бремене, но при этом у него было британское гражданство. В 1937 году его отец неожиданно скончался и 18-летний юноша стал наследником огромного богатства.

Поскольку Каки был несколько старше остальных членов клики «Айсбан» и обладал огромным состоянием, то он стал чем-то вроде посредника между молодежью, увлеченной английской культурой и прогулками на яхтах, и светским обществом, которое еще сохранилось в Гамбурге к концу 30-х годов. Если говорить о данном светском обществе, то надо назвать несколько фамилий. Здесь можно было заметить полуеврея Фрица Зимона, который считался одним из самых успешных парфюмеров Германии. Другим был Бобби Депендорф, которому принадлежала самая крупная химчистка в рейхе. В их компании мелькал промышленник Эрнст Картсен, подающий надежды певец Аксель Шпрингер, чей отец в свою бытность выпускал либеральную газету. Судовладелец Эрик Блюменфельд, подобно Зимону, был полуевреем. Все они водили дружбу с известным в то время в Германии джазменом Эрнстом (Тедди) Штауффером. Сам музыкант считался не только своего рода немецким денди, но и был известен своими многочисленными любовными приключениями. Шпрингер иногда выступал вместе с оркестром Тедди Штауффера. Сам Штауффер, с изрядной регулярностью приезжавший в Гамбург, стал своего рода символом западной культуры, которая в первую очередь ассоциировалась с джазом.

С 1937 года по начало Второй мировой войны, период, когда жизнь «золотой молодежи» претерпела очень сильные изменения, Каки считался некоронованным королем гамбургского «свинг-югенда». К началу 1939 года в этой молодежной группе было около ста человек. И если Каки знал не всех из этой «клики», то, вне всякого сомнения, он был знаком всем.

Этот элегантно одетый молодой джентльмен, с мягкими чертами лица, выделялся из окружающих не только своим стилем одежды, но и великолепным автомобилем-кабриолетом марки «Хорьх». Именно на нем он ездил по самым дорогим ресторанам Гамбурга и танцевальным шоу, в которых преобладала музыка американского образца. Он вызывал восхищение у многих подростков. Некоторые из них были сыновьями богатых торговцев и, подобно Каки, имели хорошие манеры и вкус.

Эта «золотая молодежь» любила джаз и свинговые танцы, подобно тому как сегодня обыкновенные подростки любят дискотеки и популярную музыку. При этом для гамбургских любителей свинга танцы значили много больше, нежели сама музыка. Хотя бы по причине этого их исторический и музыкальный интерес к джазу был во многом поверхностным. По большому счету это был способ выделиться. Их мало интересовал Армстронг или Хоукинс, предпочтение отдавалось свингу в стиле Бенни Гудмана (именно в этом стиле играл и Штауффер). При этом сами участники «свинг-югенда» всеми правдами и неправдами пытались заполучить в свое распоряжение иностранные музыкальные пластинки. Музыка стала неотъемлемой частью вечеринок, которые проходили в роскошных домах, нередко без надзора родителей. «Украшением» подобных мероприятий были две молодые девушки — сестры Мадлунг, дочери адвоката, имевшего еврейское происхождение. Девушки были очень музыкальными и могли весьма искусно подражать американскому музыкальному коллективу «Эндрю систерс» (аккомпанировал им младший брат). Затем в репертуаре появились песни «Бозвел Систерс». Инга и Юта Мадлунг были звездами каждой свинговой вечеринки. Это было predetermined не только их музыкальными способностями и шармом, который они изучали, но и не в последнюю очередь неразборчивостью в любовных связях.

Эти выросшие в более чем либеральных условиях юноши и девушки избегали попыток создавать устойчивые пары. В отличие от своих сверстников они были готовы на самые смелые сексуальные эксперименты. Кроме этого, они сразу же почувствовали эротизм джазовой музыки, что придавало их свинговым танцам изрядную непринужденность. Кроме вечеринок, которые проходили в домах родителей или спортивных клубах, местами подобных развлечений обычно становились кафе «Хайнц» или ночной клуб «Тарантелла». Здесь играл пианист Шредер, который предпочитал именовать себя Тедди Синклером. Он был очень популярен почти четыре года кряду. Но несомненной звездой был, конечно же, Тедди Штауффер, который поддерживал контакты со «свинг-югендом», особенно

его женской частью. Приведем историю одного из подобных романов. Когда в 1938 году восемнадцатилетняя Инга Мадлунг увидела на сцене и «Трокадеро» Тедди Штауффера, она безумно влюбилась в музыканта, который был значительно её старше. Чтобы покорить своего кумира или хотя бы привлечь к себе внимание, девушка убедила своего отца купить ей саксофон. Затем Инга и Тедди встречались на протяжении четырех лет, якобы для занятий по саксофону. Обворожительная Инга вспоминала о маэстро следующим образом: «Каждый раз, когда я прибывала к нему в гостиничный номер, он носил красный халат, который очень подходил к его белокурым волосам». Или другой отрывок: «Замечательный мужчина, всегда подтянутый, с белоснежными зубами, шикарный!» После войны девушка утверждала, что их встречи были совершенно невинными. Может быть, так оно и было.

В поиске чувственных и эстетических удовольствий представители гамбургского «свинг-югенда» постепенно стали выходить за рамки спортивных и музыкальных клубов. Они желали постоянно выделяться: в школе, дома, в спортивных организациях, даже просто шагая по улице. Подобное поведение не могло не быть замечено общественностью. Некоторые из подростков, очарованные богатством любителей свинга (на самом деле их родителей), стали пытаться подражать им в одежде и манерах поведения. Одежда играла в процессе подражания самую важную роль. Мальчишки, которые имели достаточное количество карманных денег, копили их на покупку сшитых по английским лекалам костюмов, ботинок с подошвой на микропористой резине, непромокаемых плащей и пальто с поясом, белых шелковых кашне. Чтобы еще больше походить на британцев, многие из них носили фетровые или так называемые хомбургские шляпы. При этом даже в самую солнечную погоду они появлялись на публике с закрытым зонтом. Пока не началась Вторая мировая война, особым шиком в Гамбурге считалось надеть на обратную сторону лацкана пиджака маленький значок в виде британского флага («Юнион Джек») или пройти со свежим номером «Таймс» в руках. Если юноши пытались во внешнем облике походить на джентльменов, то есть были подчеркнута строгими, то девушки, напротив, придавали себе «вольный вид»: они укорачивали юбки, носили шелковые чулки и «смелые» блузки. При этом волосы должны быть непременно распущенными и завитыми в локоны — ношение типичных немецких косичек считалось в среде любителей джаза предосудительным.

Не менее предосудительным считалось появиться на публике «не по форме». Любители свинга в предвечерние часы фланировали по

центральным улицам Гамбурга, главным образом перед роскошной гостиницей «Юнгфернштиг». Чтобы продемонстрировать принадлежность к некоей общности, они приветствовали друг друга насвистыванием свинговых мелодий и общались на некоем подобии английского языка. Юноши нередко приветствовали друг друга фразой «Hello, old Swing-Boy!» — Более богатые юноши во главе с «Каки» разъезжали по улицам на дорогих машинах, в которых по возможности должны было сидеть несколько красивых «свинг-бэби». Вечером вся эта публика направлялась в одно из заранее намеченных кафе, где слушала джаз и танцевала свинг. Иногда молодежь направлялась в кинотеатр «Ватерлоо», где смотрела фильм «Бродвейская мелодия». Домой они возвращались всегда очень поздно, даже невзирая на введенный в годы войны комендантский час. «Король» Каки считал, что он был выше этого.

Так был ли «свинг-югенд» политическим явлением? После войны почти все гамбургские любители свинга утверждали, что не имели никаких «подрывных» намерений, по крайней мере в предвоенные годы. Но при этом нельзя отрицать тот факт, что их подчеркнутое жеманство было вызовом тоталитарному режиму, который пытался культивировать коллективизм, а индивидуализм считал предосудительным и даже преступным явлением. Само собой разумеется, подавляющая часть простого населения Гамбурга едва ли могла относиться с пониманием к снобам с элитарными замашками. Многие осуждали «забавы» детей «богатеньких родителей». Но приход Гитлера к власти и укрепление национал-социалистической диктатуры вряд ли могли что-то поменять в этом процессе. Многие городские богатеи, например Карл Винсент Кругманн или импортер кофе К. Майер, «своевременно» вступили в нацистскую партию. Обеспокоенность гамбургские богатеи-космополиты стали проявлять только тогда, когда фюрер стал, что называется, «закручивать гайки». Под угрозой оказался их бизнес, который в большинстве своем был построен на связях с Англией и Америкой. Кроме этого «городские плутократы», открыто выражавшие симпатии еврейской деловитости, оказались возмущенными неуклонно нараставшей в рейхе антисемитской кампанией. В этих условиях их дети выражали свое презрение к существующему режиму, слушая и танцуя формально запрещенный свинг.

Гамбургский «свинг-югенд» состоял поначалу из молодежи, родившейся в период между 1920 и 1925 годами. К 1936 году они оказались в ситуации, когда свои тотальные претензии по контролю над молодежной жизнью Германии стал проявлять гитлерюгенд. 1 декабря 1936 года

Имперский руководитель молодежи Бальдур фон Ширах в своем распоряжении заявил о решимости влить всю немецкую молодежь в состав национал-социалистической организации. По мнению Михаэля Катера, именно эту дату можно рассматривать в качестве дня рождения «свинг-югенда». Повторимся, «свинг-югенд» был явлением, распространенным во многих немецких городах, но ярче всего оно проявилось именно в Гамбурге. Во многом этому способствовала озлобленность богатых родителей на политику Гитлера. Но не стоило полагать, что Гамбург был городом богатеев. Это был пролетарский город. Но пролетарская молодежь аналогичным образом не желала быть унифицированной в составе гитлерюгенда, хотя на это у нее были несколько иные причины, нежели у «золотой молодежи». События, которые происходили зимой 1936/37 года в молодежной среде Гамбурга, можно считать первым осознанным актом сопротивления национал-социалистическим властям. Именно так можно трактовать негласный призыв игнорировать призыв Бальдура фон Шираха вступать в ряды гитлерюгенда. Началась та самая цепь событий, повернуть вспять которые уже не представлялось возможным. В среде «золотой молодежи» даже появился своего рода лозунг: «Паруса важнее службы в гитлерюгенде» (подразумевалось увлечение яхтами). Гедонизм ранних гамбургских «стиляг», заикленность на моде, сексуальная свобода, которая более напоминала сексуальную распущенность, увлеченность джазом и свинговыми танцами были провокационными действиями, которые вольно или невольно были направлены против уравниловки в организации фон Шираха. Это сопротивление начало приобретать политический окрас, когда в марте 1939 года Имперское молодежное руководство официально провозгласило обязательную «службу» в гитлерюгенде. В Гамбурге данный приказ был многими проигнорирован. В этой опасной ситуации их поведение становилось весьма двусмысленным. Положение ухудшилось после того, как в июне 1939 года в Гамбурге были официально запрещены свинговые танцы.

Состав гамбургского «свинг-югенда», который отражал широту интересов торговых семей, стал для портового города отдельной проблемой. Принимая во внимание факт наличия среди гамбургских стильяг большого количества иностранцев и полуевреев, неудивительно, что нацисты стали трактовать это культурное явление и молодежную субкультуру исключительно с расовой точки зрения. Молодой Ганс Энгель, сын представителя Имперской железной дороги в Северной Америке, вернулся в Гамбург из Нью-Йорка в 1935 году. Его биографию «портило» то, что он не только посещал «еврейское учебное заведение» Марианау, но

имел несколько кузин и кузенов еврейского происхождения. Поскольку этот молодой человек знал американский жаргон лучше, чем немецкий язык, и мог похвастаться богатейшими познаниями в области американского джаза, он стал одним из «идолов» для гамбургских стилиг. В новой школе он нередко издевался над преподавателем, который был убежденным национал-социалистом, за что его чуть было не исключили из учебного заведения.

Аксель Шпрингер в 1938 году продолжил издательское дело своего отца. Именно в это время он помог укрыться Гансу Майеру, политическому редактору некогда издаваемой его отцом либеральной газеты. Журналист сбежал из концентрационного лагеря, и его разыскивало гестапо. Самого Майера в итоге поймали и казнили, а Аксель Шпрингер оказался в гестапо, где подвергся «интенсивным допросам». Андреас Панагопулос и Каки были подозрительными для национал-социалистов хотя бы в силу своего ненемецкого происхождения. После того как Андреас Панагопулос совершил (еще до войны) поездку в Англию, он попал под пристальное наблюдение гестапо.

Морис Томас был бельгийским гражданином, который открыто демонстрировал свое презрение к национал-социалистическим ритуалам и церемониям. Кроме этого он открыто водил дружбу с Гансом-Иоахимом Шеелем (Томми). Томми отличился тем, что на все школьные праздники, которые проводились по линии гитлерюгенда, выходил не в униформе, а в белой рубашке и в коротких брюках, то есть наряде, весьма напоминавшем одежду английских школьников.

Кроме этого «на четверть еврей» сестры Мадлунг и их младший брат, согласно Нюрнбергским расовым законам, в своих правах были ограничены до уровня иностранцев. Они могли быть «интегрированы» в общественную жизнь Третьего рейха только через некие наглядные действия, подтверждающие их лояльность гитлеровскому режиму. Как мы знаем, они не только не делали этого, но сознательно отказывались от подобных «жестов». После того как в ноябре 1938 года по Германии прокатилась так называемая «хрустальная ночь» (серия мощнейших еврейских погромов), быть евреем в рейхе стало опасно и без увлечения свингом.

Приблизительно в то же самое время будущей тещей Каки Фриц Симон оказался в концентрационном лагере по «расовой статье». Его чудом удалось вытащить из лагеря до начала Второй мировой войны и переправить через Гамбург в Лондон. Там он поселился у приятеля Каки, Хайо Хартвига, одного из первых гамбургских стилиг. Гестапо в свою

бытность обвинило его в гомосексуализме. Данные обвинения удалось опровергнуть, лишь прибегнув к показаниям некоторых «свинг-бэби». Но гестапо продолжало держать его под наблюдением. Хартвигу удалось уехать из Германии буквально за несколько дней до начала Второй мировой войны. Сам Хартвиг попал в поле зрения полиции после того, как на него донесли соседи, которые были недовольны часто раздававшейся из его квартиры джазовой музыкой (квартира Хартвига была одним из излюбленных мест для проведения вечеринок).

10 ноября 1938 года во время «хрустальной ночи» был арестован полуеврей Ганс Хиршфельд, семья которого владела в Гамбурге сетью магазинов, торговавших готовой одеждой. Если бы некоторые из гамбургских стилиг, знали, чем закончится для них увлечение свингом, они, наверное, эмигрировали бы из Германии по примеру своих некоторых товарищей.

По мере того как Вторая мировая война набирала обороты, положение гамбургского «свинг-югенда» неуклонно ухудшалось, что в свою очередь приводило к вынужденной политизации данной молодежной субкультуры. При этом совпало несколько культурно-политических процессов. С одной стороны, убежденные национал-социалисты даже к 1942 году не отказались от затеи все-таки разработать «новые немецкие танцы». Эти попытки сопровождались неуклонно усиливавшимися нападка на джаз (как музыку) и свинг (как танец). В большинстве своем все это оставалось просто словами. Как ни покажется странным, но неспособность «танцевальных реформаторов» из гитлерюгенда и Имперской палаты культуры найти новые танцевальные формы, с одной стороны, принесла «свинг-югенду» некую общегерманскую известность, но, с другой стороны, сама эта известность оказалась для гамбургских стилиг весьма чреватой. Связано это было в первую очередь с тем, что министерство пропаганды привлекло на свою сторону учителя танцев Макса Марца, который должен был совершить «турне» по рейху с циклом лекций, направленных против джаза и свинга. Лекции в первую очередь адресовались молодежной аудитории. Но нередко они прерывались язвительными репликами молодых людей.

Для «свинг-югенда» не могли быть положительным фактором ставшие повальными к сентябрю 1939 года разнообразные танцевальные запреты. Когда запреты стали повсеместными, любителям свинга требовалось соблюдать предельную осторожность при организации танцевальных вечеринок. Многие небезосновательно полагали, что времена, когда на нарушения запретов смотрели сквозь пальцы, прошли. В марте 1941 года

Геббельс решил исправить сложившуюся ситуацию. Он полагал, что «одичание нашей танцевальной музыки» было непростительным явлением, а потому в рейхе были разрешены танцевальные вечера, которые, впрочем, должны были проходить строго в три отведенные для этого дня недели. В тот момент Германия успешно развивала свою агрессию на Балканах, а потому казалось, что Вторая мировая война скоро закончится, а потому можно было сделать некоторые культурные послабления немецкому населению. Однако запрет со свинговых танцев так и не был снят. Танцевать разрешалось только привычные бальные танцы. В январе 1942 года появился приказ, который непосредственно затрагивал гамбургский «свинг-югенд». Речь шла о запрете на исполнение танцев в участвующих организациях, например в спортивных клубах. Ранее эти объединения никогда не попадали в поле зрения полиции в связи с запретом на танцы и свинг.

Именно танцы сделали представителей гамбургских стилист своего рода «борцами Сопротивления», в любом случае серьезной опасности подвергались и те и те. Проанглийские симпатии и предпочтение, отдаваемое ненемецким танцам, привлекли внимание гестапо к группам гамбургской молодежи. Первые реальные репрессивные меры в отношении «свинг-югенда» стали применяться в 1940 году. 6 февраля 1940 года в гестапо поступила информация о закрытой вечеринке, которая проходила в отеле «Кайзерхоф» в Гамбурге-Альтоне. Информатор сообщил в гестапо, что около 500 молодых людей провели в незаметном помещении близ основного зала отеля собственный праздник. Формальным, прикрытием для этой вечеринки было празднование, которое было организовано Спортивным почтовым союзом. Официально это было ежегодное собрание членов данной организации, которые собирались как раз в основном зале отеля. В информации, поступившей в гестапо, говорилось, что «в то время как наши солдаты сражаются против Англии, эти по обыкновению свингуют самым отвратительным образом, исполняют английскую музыку и поют английские песни». Очевидно, что речь шла не о первом мероприятии подобного рода

Приняв во внимание поступившую информацию, агенты гестапо взяли под контроль следующую массовую танцевальную вечеринку, которая проходила 2 марта 1942 года в арендованном крыле имения Курио, которое располагалось близ Ротенбаумхасзее. Агенты гестапо дали описание «диких сцен». Место проведения вечеринки было определить весьма нетрудно, так как музыка, исполняемая гамбургскими джазменами, грохотала на всю округу. При этом само мероприятие было подготовлено

очень тщательно. Попасть на него можно было только по пригласительному билету, который был подписан Альфредом Дрейером. При этом всех «дорогих друзей» предварительно регистрировали у организаторов вечеринки — явно, что на нее не должен был попасть никто лишний. Ровно в 23 часа, когда студенческий джаз-банд Хайнца Бекманна начал исполнение песни «Ты мне кажешься», агенты полиции начали облаву. Раздался пронзительный звук нескольких сирен, и десятки полицейских перекрыли все выходы и входы из здания. После этого были установлены длинные столы. Сидевшие за ними полицейские чины уже в свою очередь «регистрали» гостей праздника и снимали у них отпечатки пальцев. В некоторых случаях изымались некоторые личные вещи, которые могли быть «доказательством вины», например тубики с яркой губной помадой. Действо продолжалось до раннего утра. Всего было «зарегистрировано» 408 «свинг-боев» и «свинг-бэби». Вряд ли кому удалось незаметно ускользнуть от гестапо. Большая часть из них была освобождена из-под стражи на следующее утро. Но при этом арестованными остались несколько предполагаемых «зачинателей» вечеринки, в том числе 19-летний еврей по фамилии Вульф. Примечательно, что из нескольких сотен человек только семнадцати было больше 21 года. Во время обыска были найдены напечатанные приглашения на следующую танцевальную вечеринку, которая должна была состояться в той же самой усадьбе Курио 14 марта. По понятным причинам она не состоялась. Несмотря на то что гестапо удалось поставить крест на массовых свинг-мероприятиях, тайная полиция не могла контролировать и совсем препятствовать закрытым вечеринкам, на которых обычно собиралось не очень много молодежи. Некоторое время полиция не трогала и танцевальные кафе Гамбурга («Хайнц», «Трокадеро», «Фаун»), где традиционно исполнялась джазовая музыка. В них продолжали выступать иностранные музыканты, которые прибывали из нейтральных стран. В качестве таковых можно назвать шведа Арне Хюльпхерса или оркестр Карла Гогенбергера.

Места сбора «свинг-югенда» стали постепенно меняться. Молодежь со временем стала перемещаться в центр города, в так называемый Альстерский павильон. Это было окруженное стеклянной стеной «танцевальное казино», которое национал-социалисты еще до прихода к власти прозвали не иначе как «еврейский аквариум». В начале 1941 года здесь со своим оркестром выступал голландский джазмен Джон Кристель. Вскоре его выступления стали едва ли не самым главным событием в культурной жизни Гамбурга. На его сценическое шоу стремились многие, даже не любители джаза. На несколько недель Джон Кристель превратился

в «крысолова из Гамбурга». Его музыка манила почти всех недовольных режимом и желавших отдохнуть. Один из гамбургских стилист вспоминал о настроении, царившем в 1941 году в Альстерском павильоне: «Страсти накалялись. Люди самозабвенно отдыхали. Невероятно, что там происходило. Голландский оркестр Джона Кристеля имел в своем составе воистину безумного трубача. Когда тот поднимался, чтобы исполнить соло, все здание вздрагивало от оваций». Гестапо, не могло оставить без внимания подобные события, а потому 28 февраля 1941 года прервало вечернее представление. Кристель и его коллеги оказались запертыми в подвале. Всем собравшимся объявили, что оркестр должен был внезапно покинуть Гамбург. Но полиции не поверили, тем более что некоторые из любителей джаза встречали Кристеля и его музыкантов два дня спустя на улицах города. 33-летний амстердамский музыкант смог вернуться в Альстерский павильон лишь в августе, до этого момента он пребывал под арестом.

Между тем в Гамбург (равно как и в остальные города Германии) на побывку с Восточного Фронта стали возвращаться немецкие солдаты и офицеры. Они нуждались в отдыхе, по национал-социалистические власти могли разочарованно констатировать, что в их распоряжении было все меньше и меньше музыкантов. На этот раз Кристелю разрешили играть, предварительно предупредив по линии гестапо и Имперской палаты культуры, чтобы он «воздерживался» от исполнения свинговых мелодий. Как написала на фронт своему приятелю одна из «свинг-бэби», Ханналора Эверс «Исполняемые песни уже не были столь же замечательными, как ранее». Конец у этой истории наступил неожиданно — британская авиация во время одного из налетов на Гамбург разбомбила Альстерский павильон, чем оставила без работы Кристеля и значительно уменьшила «хлопоты» гестапо.

Другим местом сбора «свинг-югенда» было кафе «Конди», которое действовало при отеле «Четыре времени года». Именно в нем жил известный всем немецким любителям джаза Штауффер. Нередко он выступал в ресторане на корабле «Ахой» и баре «Мориц». Но осенью 1941 года гестапо («на всякий случай») закрыло оба эти увеселительных заведения. Другими местами сборов могли выступать запримеченные еще до начала войны кинотеатр «Ватерлоо» и привокзальная территория. В кинотеатре киномехаником работал Аксель Шпрингер, чьи дела с началом войны шли совсем плохо. От призыва в ряды вермахта его спасало только плохое здоровье. Перед тем как США объявили войну Германии (1941 год), в кинотеатре «Ватерлоо» очень часто показывали американские

музыкальные фильмы. Изредка здесь демонстрировались нейтральные немецкие ленты, например «Фрау Луна». Поскольку приятели Шпрингера по принципиальным соображениям не смотрели пропагандистские киножурналы, показом которых предварялись все киноленты, то он подавал им специальный знак. Только после этого любители свинга заходили в кинозал.

Осенью 1942 года нацистские власти пришли к заключению, что запрет крупных танцевальных вечеринок в стиле тех, которые в свое время проходили в имении Курио, вызвал рост мероприятий, которые проводились в узком кругу на дому. В принципе это было вполне логичным. Ввиду усиливавшегося преследования со стороны гестапо и гитлерюгенда любители свинга чувствовали себе гораздо увереннее и спокойнее в подвалах родительских особняков и залах фешенебельных гамбургских квартир. Это были помещения, в которые даже гестапо было проникнуть не так-то просто. Инга Мадлунг вспоминала, что некоторые подвалы специально оборудовались для танцевальных вечеринок. На пол ставились элегантные, ярко-красные кожаные пуфики, а кроме этого, стены подвалов отделялись специальными материалами, которые поглощали звук. Для этих целей нередко использовались ковры. Обстановку дополнял патефон с многочисленными джазовыми пластинками и несколько бутылок коньяка. В целом при оборудовании подобных подвалов «гамбургские стилиги» не забывали об «интимной атмосфере», которая должна была сопутствовать танцам, которые нередко заканчивались разнообразными сексуальными контактами. Уровень интимных отношений определялся в первую очередь одним обстоятельством — дома были родители или нет. Но чаще всего родители были дома, а потому вечеринки носили «платонический» характер. Впрочем, обстановка некоторых подвалов не оставляла сомнений относительно характера проходивших здесь вечеринок. В доме братьев Оромутхи (иранцы по национальности), которые проживали близ Альстера, в подвале были зеркальные потолки и ковры с весьма «вольными» сюжетами.

Последняя из подобных встреч, если верить Михаэлю Катеру, произошла в июне 1942 года в одном из поместий, которое располагалось к северу от Гамбурга. Здесь молодежь могла расслабиться, и свинг танцевали на открытых террасах, а в саду пили коктейли. С наступлением темноты молодежь перебиралась в дом, где после принятия очередной дозы спиртного устраивалось представление в стиле кабаре. Излюбленными номерами были пародии на выступления Гитлера и Геббельса. Ответственность за подобные развлечения была возложена на Каки

Георгиадиса. Через несколько дней после вечеринки он был выдан гестапо одним из осведомителей. Этот скандал положил конец его привольной жизни. Одновременно с этим «свинг-югенд» в гестапо стали рассматривать как потенциальных «противников режима». Трудности у гамбургских стилист стали прибывать после того, как в гитлерюгенде было принято решение, что свинг являлся одной из «национальных угроз». После этого гамбургское гестапо стало действовать рука об руку с региональным руководством гитлерюгенда. Поначалу сотрудничество ограничивалось совместными облавами на вечеринки, устроенные любителями свинга. Так было в имении Курио и в «Кайзерхофе». Но несколько позже наиболее рьяные члены гитлерюгенда стали играть роль провокаторов гестапо. Затерявшись в толпе одногодков, они оставались неприметными, по крайней мере до появления полицейских. Но нередко «дозорная служба» гитлерюгенда решалась на свой страх и риск осуществлять собственные облавы. Проводились специальные рейды, целью которых было выявление молодых людей, которые танцевали свинг или слушали свинговую музыку. Иногда между «свинг-югендом» и членами гитлерюгенда случались массовые драки. Нередко к этим побоищам подключалась пролетарская молодежь, которая выступала на стороне свингующих подростков. Если на улицах Гамбурга у гитлерюгенда не всегда был перевес, то руководители национал-социалистической молодежной организации полностью контролировали события в гимназиях. Именно во время учебного процесса пытались выявить «потенциальных мятежников».

В Гамбурге (равно как и в некоторых других немецких городах) у гитлерюгенда были веские причины опасаться за свой монопольный контроль над жизнью молодежи в возрасте до 18 лет. Ни для кого не было секретом, что многие из участников «свинг-югенда» при помощи различных уловок избегали членства в гитлерюгенде. Нередко была и обратная ситуация, когда свинговать начинали юноши и девушки, уже состоящие в гитлерюгенде. Эта тенденция наиболее ярко проявилась в начале Второй мировой войны. Так, например, во время облавы на имение Курио выяснилось, что из 408 задержанных молодых людей, почти половина числилась членами гитлерюгенда. Кроме этого, 50 из них по достижении 18-летнего рубежа покинули ряды гитлерюгенда, не присоединившись ни к одной из многочисленных национал-социалистических организаций. А ведь унификация всего взрослого населения считалась основной и отличительной чертой национал-социалистического строя.

С началом Второй мировой войны можно было выделить два уровня,

на которых действовали участники «свинг-югенда». Один из них был никак не связанным с политикой, другой все-таки имел политический окрас. На практике грань между ними было провести не так уж просто. Изначально увлечение свинговыми танцами было проявлением гедонизма и страсти к развлечениям, которое по своей сути не имело никакой политической мотивировки. Однако со временем свингующая молодежь политизировалась или в некоторых случаях криминализировалась, что не могло остаться незамеченным нацистским режимом.

Поначалу участники «свинг-югенда» сосредотачивали свое внимание на провокационной манере одеваться. Девушки предпочитали шить для себя по мужским образцам костюмы-тройки. Юноши могли облачаться в фетровые шляпы и черные рубашки. Пальто с поясом перебрасывалось через руку. Когда носить на обратной стороне лацкана пиджака британский «Юнион Джек» стало небезопасным занятием, его на некоторое время заменили значками с американским флагом. В данном случае акцент делался на вызывающем поведении. Нередко подростки слушали пластинки с джазом и свингом в самых неподходящих для этого местах, например в общественных бомбоубежищах. Выходцы из пролетарских слоев могли слушать подобную музыку во время ночных дежурств на оборонных предприятиях. Разумеется, танцы и активная сексуальная жизнь были теми «запретными плодами», которые манили многих. Те же, кто все-таки предпочитал в первую очередь музыку, занимались торговлей дисками, равно как и копировали их при помощи самодельных устройств (тем же самым занимались и отечественные стилисты — «музыка на костях»). Теоретически это могло попасть под статью о спекуляции. Более серьезный с точки зрения Уголовного кодекса проступок как-то совершил Андреас Панагопулос. В 1941 году на «черном рынке» он приобрел пистолет-пулемет. Опробовать его решил в своем имении — через окно он расстрелял воздушный шарик. Однако стрельбу услышали на соседнем земельном участке, и молодой человек был уличен в нелегальном приобретении оружия.

Иногда совершались и вовсе скандальные выходки. Например, группа свингующих подростков в полном облачении могла сесть в вагон первого класса поезда Гамбург-Харбург, чтобы выйти на главном вокзале Харбурга. Там их встречала аналогичным образом одетая толпа юношей и девушек, которые изображали из себя восторженных поклонников. Сверкали фотовспышки. А прибывших в Гамбург «путешественников» поджидала конная упряжка. Изумленным жителям Гамбурга, которые становились свидетелями этого действия, заявлялось, что речь шла об «акции борьбы за

мир» (с некоторыми оговорками эту акцию можно считать одним из первых флеш-мобов).

Иногда Ганс-Иоахим Шееле (Томми) вместе с приятелями переодевался грабителем, после чего изображал нападение на загородный дом одного из своих приятелей. При этом в какой-то момент они были «обращены в бегство», которое фотографировалось с поразительной тщательностью. Однажды в гестапо подобный розыгрыш приняли за «чистую монету»! С этого момента Томми числился в тайной полиции на «особом счету». Он же, оставаясь безнаказанным за свои выходки, все чаще и чаще обращался к политическим действиям. Так, например, он со своими приятелями мог прийти в кинотеатр «Ватерлоо» на «просмотр» пропагандистского киножурнала. Когда Шпрингер начинал показывать очередной выпуск «Дойче Вохеншау», пестрая компания поднимала шум. Молодые люди свистели, топали ногами, кричали до тех пор, пока показ киножурнала не прекращался, а их самих не выдворяли из зала билетеры. Нечто подобное участники «свинг-югенда» могли устроить и в кафе. Заметив поблизости агентов гестапо, они издавали громкие возмущенные крики, которые, впрочем, не носили однозначной политической направленности. Сам Томми Шееле вспоминал после войны: «Мы хотели показать этим тупым собакам, что мы просто другие — собственно и все». В любом случае эти молодые люди нарушали табу национал-социалистического общества, выходили далеко за рамки допустимых для этого общества «приличий». Если они не искали политику, то политика сама находила их. Пародии на Гитлера и Геббельса, с точки зрения национал-социалистического законодательства уже не были «невинными шутками». На этом поприще, кроме Каки Георгиадиса отличился молодой врач, которого звали Хайнц Лорд. Они оба были значительно старше Томми и его приятелей, а потому могли быть без проблем отданы под суд. Кроме этого, небезопасным в Третьем рейхе развлечением было завешивание куском ткани портрета Гитлера, который имелся (и не в единичном количестве) во всех учебных заведениях. Помимо этого, согласно национал-социалистической морали, было «постыдным» иметь любовные связи в «неарийцами», что весьма часто практиковалась в среде «свинг-югенда». И еще свингующая молодежь любила слушать радиопрограммы Би-би-си. Поначалу это касалось только музыки. Но затем подростки стали уделять внимание прослушиванию отрывков запрещенных в рейхе литературных произведений. Особым шиком считалось записать и размножить писателя Эриха Кестнера.

Облава, которая была проведена в начале марта 1940 года в имени

Курио, была первой решительной акцией, предпринятой гестапо, чтобы «искоренить угрозу свинга». Тогда было арестовано только несколько организаторов вечеринки. В заключении они пробыли достаточно недолго. Однако после этого тайная полиция Третьего рейха решила взять под контроль «свинг-югенд». Для того чтобы этот контроль был систематическим, гестапо требовалось создать собственную сеть информаторов, которых предполагалось набрать из среды свингующей молодежи. Методы при вербовке могли быть самыми разными: от убеждения до устрашения. 37-летний Ганс Рейнхардт как-то пришел к Ханнальоре Эверс, которая была среди задержанных во время облавы в имениннике Курио. Он стал участливо интересоваться, кто был музыкантами на этой вечеринке. Девушка почувствовав неладное, попыталась уклониться от вопросов. Она сослалась на то, что почти никого не знала и была новенькой. После этого мужчина стал делать Ханнальоре комплименты, недвусмысленно намекая на ее красоту. Девушка смутилась, подумав, что замужний мужчина соблазняет ее. На самом деле Ганс Рейнхардт был агентом гестапо. Еще в 1925 году, являясь учеником ювелира, он стал сотрудничать с местной гамбургской полицией. В 1935 году он стал агентом гестапо, однако в нацистскую партию вступил только два года спустя. На самом деле агент под кодовым именем Лис пытался не соблазнить девушку, а вызнать у нее подробности многочисленных сексуальных контактов гамбургских стилиг. Собственно это было направлением его деятельности в гестапо. Операцией по сбору «интимных подробностей» руководил немолодой полицейский чин Карл Хинце. Он был одним из «старых бойцов национал-социалистического движения» и смог дослужиться до штурмбаннфюрера СС. Оба они (Хинце и Рейнхардт) подчинялись Карлу-Хайнцу Кюглеру, бывшему банковскому служащему, который еще в 20-е годы вступил в НСДАП, а за пару лет до прихода Гитлера к власти присоединился к СС. Сразу же оговоримся, что агентам гестапо так и не удалось составить исчерпывающую картотеку сексуальной жизни свингующей молодежи.

После мартовской облавы 1940 года многие из любителей свинга решили, что их оставили в покое. Однако настоящие аресты начались только в октябре 1940 года. Одной из первых жертв гестапо стал Томми Шееле. Его вместе с другом, бельгийцем Морисом Томасом попытались арестовать в первый раз буквально после того, как они успели кинуть в огонь компрометирующие фотографии. Первый обыск закончился ничем. Однако несколько недель спустя агенты гестапо пришли снова. На этот раз друзей арестовали и направили в городскую ратушу, где располагалась

наводящее ужас на город местное гестапо. Во время допросов Томми Шееле был жестоко избит. Его принуждали выдать или оговорить своих друзей. Когда он отказался, его с приятелем посадили в длинный мрачный коридор и заставили смотреть на противоположную стену. Стоило кому-то из них отвести на секунду глаза от стены или наклонить голову, как находившийся рядом. «Долговязый Пауль» (один из помощников Рейнхардта) наносил удар в лицо, «возвращая» его в прежнее положение. В итоге у одного из молодых людей был сломан нос, другой получил сотрясение мозга. В гестапо 17-летнему Шееле было предъявлено обвинение в том, что он являлся одним из «предводителей бунтарского свинга», был участником беспорядков в имении Курио, а также являлся организатором непристойных праздников. В гестапо не упустили возможности припомнить «симуляцию» ограбления загородного дома. После безуспешных допросов Шееле перевели в гамбургскую тюрьму Фульсбюттель, которая более напоминала концентрационный лагерь, нежели обыкновенное место заключения. Отсюда его посылали на принудительные работы, которые велись в районе местного аэропорта. Здесь он обнаружил, что не был единственным арестантом из «свинг-югенда». Если кто-то из молодых людей пытался бежать, то его ловили и жестоко избивали прикладами винтовок.

Осенью 1940 года было арестовано всего 63 участника «свинг-югенда». Большую часть из них после допросов, длившихся около недели, отпустили на свободу. Но при этом сразу после освобождения 18 юношей были направлены на фронт. Следующая крупная волна арестов в среде свингующей молодежи произошла год спустя, осенью 1941 года. На этот раз целью Лиса был Каки Георгиадис, на которого гестаповец хотел нагнать ужас. В то же время был арестован Курт Рудольф Хоффман, который вначале содержался в одиночной камере, а затем был переведен в камеру, где уже содержался его приятель Эрнст Юргенсен. Самого Юргенсена вскоре выпустили и направили на Восточный фронт, где он погиб несколько недель спустя после освобождения из гестапо.

Несмотря на все усилия, «свинг-югенд» даже к концу 1941 года продолжал оставаться проблемой для гамбургского гестапо и партийных органов. Молодежная субкультура отнюдь не пошла на спад. В итоге гамбургские власти были вынуждены обратиться за помощью к министерству пропаганды. При этом они жаловались на «свинг-вечеринки англофильски настроенной молодежи Гамбурга». В то время Геббельс как раз планировал предоставить относительную свободу джазовым музыкантам, чтобы как-то успокоить солдат и гражданское население. Хотя

бы по этой причине он не спешил присоединиться к атаке на свинг, хотя сам по себе всегда презирал эту музыку.

В итоге гамбургские власти обратились к Рейнхарду Гейдриху. Полгода спустя фактически с аналогичной просьбой к рейхсфюреру СС Генриху Гиммлеру обратился новый Имперский руководитель молодежи Артур Аксманн, который сменил на посту главы гитлерюгенда Бальдура фон Шираха. В своем письме он просил Гиммлера применить самые жесткие средства в борьбе против «свинг-югенда». Гиммлер согласился, что в отношении самых «упрямых элементов» могла быть применена грубая сила. В итоге рейхсфюрер СС 26 января 1942 года направил Гейдриху письмо, в котором рекомендовал, «в случае если это зло не будет полностью искоренено, направлять смутьянов, вне зависимости являются они юношами или девушками, в концентрационные лагеря». Сам же Гейдрих, не раздумывая, решил использовать данный совет на практике. Для свингующей молодежи оказались «выделены» такие лагеря, как Моринген, Укермарк, Равенсбрюк и Нойенгамме. В лагеря участники «свинг-югенда» попадали по статье за «асоциальное поведение». В качестве наказания они должны были отбывать исправительные работы сроком от 2 до 3 лет, без права дальнейшего продолжения обучения. Но как показала практика, до мая 1945 года концентрационные лагеря покидали лишь единицы — остальные были освобождены либо Красной армией, либо войсками западных союзников.

## ГЛАВА 8. «КОНЦЕРТ ПО ЗАЯВКАМ ДЛЯ СОЛДАТ ВЕРМАХТА»

Учитывая необходимость делать программу радиопередач максимально привлекательной для немецкого населения, Йозеф Геббельс решил использовать даже в военное время наработки, которые были сделаны ранее. Он пытался предпринять все возможное, что бы немцы не заметили принципиальных различий между радиопередачами мирного времени и радиопрограммами, которые транслировались после начала Второй мировой войны. Чтобы усилить пропагандистское воздействие радиопередач, министр пропаганды решил не только не сокращать количество передаваемых песен, но и дать слушателям мнимое ощущение обратной связи, или, как сейчас говорят, интерактивности. Немцам предлагалось почувствовать, что их голос тоже что-то значит. В поисках средств, которые должны были вызвать у немецкого населения чувство народной солидарности, в мирное время Имперское министерство пропаганды активно сотрудничало с Национал-социалистическим народным вспомоществованием — организацией, которая выполняла в Третьем рейхе функции благотворительных структур. Можно констатировать, что данный проект (с точки зрения нацистской пропаганды) был вполне успешным. Уже в 1935 году по радио стали транслироваться «рождественские передачи», призывавшие слушателей присоединиться к акции сбора «зимней помощи», которая должна была пойти на поддержку малообеспеченных немцев. Сбор «зимней помощи» осуществлялся в двух формах: в виде сбора вещей либо в виде сбора денежных пожертвований, иногда покупки небольших сувениров, средства от реализации которых шли на заявленные цели. Кроме всего прочего, «народные товарищи», которые приняли участие в акции сбора "зимней помощи", получали право позвонить на радио и оставить свою музыкальную заявку. Фриц Штеге вспоминал о том, как подобная «бонусная программа» стала пользоваться в Германии невероятной популярностью. «На второе Рождество на радио позвонили из Веймара. Звонивший мужчина просил передать серенаду в исполнении капеллы Варнавы фон Гекцю. Он также призывал всех слушателей присоединиться к акции сбора "зимней помощи". Диктор, сидевший у микрофона, несколько занервничал. А в следующий момент на радио обрушился шквал

звонков. Люди с просьбами поставить определенную песню звонили из Карлсруэ, Базеля, Ганновера, Дессау. Именно так возникли концерты по заявкам слушателей». Версия Фрица Штеге, которая была изложена им в январе 1936 года на страницах «Артиста», кажется вполне правдоподобной. В любом случае она подтверждает мысль о том, что нацистская пропаганда была весьма мобильной, способной почти моментально использовать в своих целях все новинки и успешные медиальные наработки.

Однако нельзя полагать, что концерты по заявкам были полностью «изобретением» нацистской пропаганды. С 1924 года мнение слушателей учитывалось при составлении музыкальных передач на немецком радио, но это делалось в единичных случаях, да и подобная практика так и не превратилась в традицию. Возрождение концерта по заявкам как отдельного типа радиопередачи произошло именно зимой 1935/36 года. На этот раз это была уже не частная инициатива, а мера, активно поддерживаемая в рамках всего рейха национал-социалистическим правительством. Кроме всего прочего, данные передачи находились под контролем министерства пропаганды и выполняли не столько культурные, сколько социально-политические задачи. В данном случае они должны были способствовать успеху акции по сбору зимней помощи.

Если говорить о практике подобных концертов по заявкам, то они выглядели приблизительно следующим образом. Впервые само упоминание концерта по заявкам на немецком радио произошло 14 января 1936 года. Именно тогда диктор немецкого радио произнес в эфире: «С 20 часов 10 минут до 24 часов Вы высказываете пожелания, мы же передаем музыку, помогая многим! В четырехчасовом концерте по заявкам будут выступать пять капелл, которые присоединились к акции по сбору помощи». Передача имела невероятный успех у слушателей, за время концерта, который шел в прямом эфире, на радиостанцию поступило огромное количество звонков с заявками от слушателей. Инициаторы из Имперского министерств пропаганды поняли, что нашли новый способ социальной мобилизации немецкого населения. Поначалу планировалось, что концерт по заявкам будет разовой акцией. Однако уже 26 января 1936 года Геббельс распорядился, чтобы концерт по заявкам стал регулярной радиопередачей, которая должна была транслироваться в эфир четыре раза каждую зиму. Днем трансляции передачи было выбрано воскресенье.

Четвертый по счету «концерт по заявкам в поддержку сбора зимней помощи» (именно так некоторое время называлась радиопередача) состоялся 22 марта 1936 года. По времени он шел с 15 до 22 часов. В концерте принимало участие восемь музыкальных коллективов: оркестр и

хор «Лейбштандарта СС Адольф Гитлер», музыкальный оркестр и хор караульной части Берлина, капелла Отто Добриндта, капелла Ганса Иоахима Фрике и музыкальный ансамбль аккордеонистов «Юнгхеррс».

Популярность передачи росла буквально на глазах. Кроме всего прочего, ее появление существенно сказалось на объемах пожертвований, которые делались в рамках сбора помощи. Поначалу планировалось, что жертвователями должны были быть частные лица, а сами денежные суммы были бы не очень велики. Но именно благодаря концерту по заявкам в данной акции стали участвовать целые коллективы. Собрания, посвященные сбору пожертвований и вещей, проходили в трудовых коллективах и даже в отдельных городских округах.

Если говорить о музыкальном содержании концертов по заявкам, то в них на первое место выходили марши, далее следовали народные песни и выдержки из классических музыкальных произведений. Эстрадные шлягеры в силу их неоднозначности восприятия не транслировались. Наряду с денежными пожертвованиями собиралось немало вещей, о чем, опять же, рассказывалось по радио. Среди прочего упоминались «50 бутылок солодового пива», «кроватька для младенца», и даже «услуги дантиста на сумму в 150 рейхсмарок» (!). Версия о том, что концерты по заявкам выступали в роли объединяющей силы (для пропагандистов средство мобилизации масс) была впервые озвучена слушателем, который представился как «дядюшка Отто». Высказана эта идея была, когда упоминавшийся слушатель зимой 1938/39 года оставлял свою заявку на капеллу Отто Добриндта. После войны многие исследователи придерживались мнения, что концерт по заявкам отнюдь не был изобретением Йозефа Геббельса, что-де он как такой существовал еще во времена Веймарской республики. В любом случае данные утверждения не совсем соответствуют действительности. Именно Геббельс стал использовать концерты по заявкам не в единичных случаях, а постоянно. Именно он превратил их в мощное пропагандистское средство, которое сначала использовалось для «нацистской благотворительности», а затем в военных целях. Именно Геббельс, лично курировавший данный проект, в кратчайшие сроки создал модель радиопередачи, которая с небольшими изменениями используется на радиостанциях до сих пор.

За несколько лет концерт по заявкам превратился в своего рода пропагандистский механизм, который был признан выкачивать из населения пожертвования (эдакий прототип нынешних благотворительных концертов). Естественно, у подобного проекта были свои плюсы и минусы. Несмотря на техническое и идейное новаторство, концерт по заявкам как

новая форма радиопередачи служил в первую очередь агрессивным целям германского национал-социализма. С другой стороны, нельзя отрицать того, что он способствовал не только сбору денег, но и превратил радио Третьего рейха в «народное» средство массовой информации, когда в знак мнимой национальной солидарности каждый немец мог отдать свой голос, будучи уверенным, что он будет услышан.

Однако концерт по заявкам полностью раскрыл свой пропагандистский потенциал уже в годы Второй мировой войны. Именно он стал основой созданного Геббельсом мифа, который позволил использовать феномен массовой поп-культуры для военных, в первую очередь, захватнических целей. Идея перепрофилировать радиопередачу на потребности воюющих на фронте солдат во многом принадлежала ведущему и диктору Хайнцу Гёдеке. Не исключено, что эту идею он позаимствовал в одном из писем, пришедших с фронта. На это указывает минимальный разрыв между началом Второй мировой войны и стартом целого цикла новых концертов по заявкам. Сроки были слишком короткими даже для скорых на принятие решение функционеров министерства пропаганды. В любом случае в конце сентября 1939 года Альфред Ингмар Берндт, начальник управления по делам радио в Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды, провозгласил на всех немецких радиостанциях о начале «концертов по заявкам солдат вермахта».

Первый выпуск «концерта по заявкам для солдат вермахта», который вел уже упоминавшийся нами Гёдеке, вышел в эфир в 16 часов 1 октября 1939 года. До конца года эта передача выходила два раза в неделю: по средам и воскресеньям. Перерыв в вещании наступил лишь летом 1940 года. Транслировалась она на всех немецких радиостанциях. В своей ставшей знаменитой книге «Мы начинаем концерт по заявкам для солдат вермахта» (выпущена в 1940 году) Гёдеке не без гордости рассказывал об общественном резонансе, который вызвала первая передача. Только за первый день после ее выхода в эфир было прислано 23 117 писем и открыток. После того как к моменту выхода второго выпуска «концерта по заявкам солдат вермахта» пришло 28 811 писем и открыток, их количество стали измерять не в штуках, а в килограммах. Когда новогодним вечером 1939 года в эфир вышел «юбилейный» 25-й выпуск концерта, то это стало поводом для подведения первых итогов. В эфире были оглашены «рекорды», которые побилла передача. За первые три месяца ее трансляции в эфире было собрано пожертвований на общую сумму в 2 миллиона рейхсмарок. Во время выпусков было оглашено около 20 тысяч имен жертвователей. Судя по всему, данная цифра была многократно завышена. Даже путем

простых арифметических подсчетов не сложно прийти к выводу, что диктору пришлось бы зараз зачитывать не менее тысячи имен, что заняло бы слишком много времени, если не все время передачи. Нет ничего удивительного, что зачитывание (пусть и более скромных) списков «благотворителей» со временем стало раздражать слушателей, которые с нетерпением ожидали музыкальных номеров.

Если говорить о денежных пожертвованиях, то, судя по всему, в некоторых случаях они направлялись сразу же на счета вермахта, за исключением тех средств, которые направлялись на уже привычную для многих «зимнюю помощь». Все вещи поступали на специальные склады, откуда передавались нуждающимся в них немцам. Было бы неправильным замолчать тот факт, что в ходе этой показушной деятельности «народного сообщества» в первую очередь помощь оказывалась вдовам солдат и молодым матерям, чьи мужья оказались на фронте. Сам Гёдеке умел облечь информацию об этом направлении работы почти в поэтическую форму: «В эти недели наш народ продемонстрировал, что он является сообществом добрых друзей. После этого у некоторых вдов и матерей, оказавшихся на складах пожертвований, вырвался первый за долгое время вздох облегчения». Но вся эта активность породила множество проблем. Так, например, в сентябре 1940 года берлинский филиал Национал-социалистического народного вспомоществования ходатайствовал о том, чтобы расширить численность своих штатных сотрудников. Из новых работников планировалось создать специальный отдел, который занимался бы исключительно пожертвованиями, которые приходили по линии концерта по заявкам. Геббельс не задумываясь согласился финансировать расходы по созданию нового отдела (где-то 120 тысяч рейхсмарок в год) за счет бюджета Имперского министерства народного просвещения и пропаганды, так как он полагал, что «издержки составили бы только незначительную часть от общей суммы собранных пожертвований».

Отличительной чертой «концертов по заявкам для солдат вермахта» была напыщенная манера ведения передачи Гёдеке. Нередко он прибегал к стихотворным формам, которые для него заранее писал Вильгельм Круг (второй соавтор книжки «Мы начинаем концерт по заявкам...»). Вот как, например, объявлялась композиция в исполнении популярной актрисы и певицы Марики Рёкк: «Где все служит благой цели, там не может не присутствовать Марика Рёкк» (в немецком варианте фраза была составлена в рифму). Легкая ирония, с которой объявлялась та или иная песня, как оказалось, не была отнюдь сильной стороной передачи. Нередко ведущий попадал в неудобные ситуации. В одной из сводок СД (службы

безопасности СС), которая занималась изучением общественных настроений, царивших в Германии, сообщалось: «Зачитываемые между музыкальными произведениями стихотворения не всегда находят одобрение у народных товарищей. Нередко они являются попросту банальными». Собственно, самого Геббельса волновало, чтобы во время радиопередачи на первый план выдвигались сообщения об «исключительном героизме немецких солдат». В итоге слово предоставлялось то коллективу военного госпиталя, то команде отличившейся в морских походах немецкой подводной лодки. Появление в прямом эфире солдат должно было передавать их «боевой настрой» всем слушателям. В этой связи шутки и стихи, читаемые Гёдеке, выглядели и вовсе «неуместными». Весной 1942 года Хинкель в одном из своих служебных писем жаловался Геббельсу на слишком «легкое музыкальное сопровождение» присутствовавших в студии «народных товарищей». Поскольку гостями студии в основном являлись поправлявшиеся после ранения немецкие солдаты, работники и работницы оборонных предприятий, то их выступление должно было сопровождаться «подобающей музыкой». В итоге некоторое время написанием сценариев для каждой из передач концерта по заявкам занимался лично Геббельс. Он планировал все до мельчайших деталей. Он даже изучал приходившую в студию почту, чтобы определить, какая из популярных у немцев песен должна была исполняться в тот или иной момент. При этом сам Гёдеке считал, что передача должна была держаться на его импровизации, что ее успех зависел в первую очередь от желаний самих слушателей, «невидимой силы, прильнувшей к динамикам». В любом случае концерт по заявкам был средством манипулирования слушателями. Все заявки строго оценивались. Если песня исполнялась, то она должна была выполнять определенную пропагандистскую задачу. В данном случае можно говорить о нацистском «формате» и «неформате». Заранее написанный текст беседы с гостем студии давал слушателям иллюзию, будто бы тот (равно как и сам ведущий) был свободен в своих действиях. Как подчеркнул на одном из совещаний, проходивших в стенах министерства пропаганды, Геббельс: «Население должно полагать, что мы выполняем их заявки». Для сохранения данной иллюзии министр пропаганды распорядился изредка выпускать в эфир песни, которые «строго говоря, по своему уровню были безвкусыными». «Мы ведь должны принимать во внимание желания народа», — цинично пошутил он.

Иллюзия учета ведущими концерта по заявкам мнения немцев, равно как и видимость непринужденной беседы в студии, заставляли, немцев

становиться как активными (пишущими письма), так и пассивными (слушающими радио) участниками передачи. Лишь единицы из них осознавали, что посредством прослушивания концерта по заявкам они проходили идеологическую обработку.

Если говорить об управлении передачей, то организация концертов по заявкам в равной степени поручалась управлению пропаганды Верховного командования вермахта и министерству пропаганды. Наличие в проекте Геббельса военных специалистов было предопределено тем обстоятельством, что почти половина слушателей этой передачи (если не более) являлась служащими вермахта. Кроме этого, военные опасались, что гости студии в прямом эфире выдадут какую-нибудь из военных тайн, например вооружение конкретного батальона или его местоположение на фронте. Офицеры вермахта были вообще одержимы идеей соблюдения повышенной секретности вокруг всего, что находилось в их исключительной компетенции. В итоге при подготовке сценария программы постоянно присутствовал офицер из управления пропаганды ОКВ, который выступал в роли некоего «армейского цензора». Кроме этого, именно то же самое управление пропаганды ОКВ занималось подготовкой и выпуском 10-минутной радиопередачи «Голос солдата».

Министерство пропаганды в свою очередь отвечало за то, чтобы в случае непредвиденных обстоятельств срочно прервать эфир, сославшись на «технические неполадки». Чтобы избежать подобных накладок, Геббельс, который уже не писал сценарии для концерта по заявкам, поручил начальнику имперского вещания Ойгену Хадамовскому (с февраля по август 1940 года он руководил управлением по делам радио в министерстве пропаганды) каждую неделю по четвергам представлять на утверждение программу следующего концерта. При этом Геббельс дал указание, чтобы «по своей сути концерты были ясными, развлекательными и популярными». «Концерты по заявкам должны дарить радость миллионам людей, а не только нескольким знатокам», — любил повторять по этому поводу министр пропаганды. Эта программа пользовалась успехом даже у тех, кто не был сторонником продолжения войны. По крайней мере, так в своих воспоминаниях утверждал Гёдеке.

Об исключительной популярности концерта по заявкам говорила одна история, которая весьма порадовала и позабавила Геббельса. В октябре 1939 года на студию пришло письмо от французских военных (на тот момент Германия и Франция хотя и находились в состоянии войны, но боевых действий друг против друга не вели). Не исключено, что письмо было доставлено в Берлин через нейтральную Швейцарию. В любом

случае в данной истории важным являлось совсем не это. Французские солдаты, которые изнывали от скуки и безделья в своих блиндажах, просили (!) немцев исполнить в концерте по заявкам песню Люсьен Бойе «Говори мне о любви». Видимо, для пущей убедительности письмо было написано на двух языках. В данном случае в Геббельсе верх взяла гордость за «его» передачу, и он снял на время запрет на исполнение по радио иностранной музыки и песен. Впрочем, подобное послабление было весьма недолгим. В начале войны было достаточно даже намек на то, что немецкая песня «отдавала английским душком», чтобы она никогда не выпускалась в эфир. Так, например, произошло с весьма популярной до войны песней «Гуд-бай, Джонни», которую исполнял актер и певец Ганс Альберс. Немецкие солдаты попросили поставить эту песню в одном из выпусков концерта, но Гёдеке (а скорее всего цензоры из министерства пропаганды) отказался это сделать. Показательно, что об этом им же самим было объявлено в эфире. Зачитав письмо с просьбой, Гёдеке заявил слушателям: «Сейчас лучше не исполнять таких песен».

Подтверждение того, что передача «концерт по заявкам для солдат вермахта» получила определенный международный резонанс, окончательно убедила Геббельса в том, что объявление песен и музыкальных композиций надо было делать на нескольких языках. В марте 1940 года министр пропаганды отдал соответствующий приказ. С этого момента объявление песни делалось не только на немецком, но и испанском, итальянском, французском и английском языках. Насколько концерт по заявкам был популярен у солдат и гражданского населения прочих европейских стран, сейчас установить очень сложно. В любом случае Геббельс не упускал возможности, чтобы похвастаться, что на радио «приходили бесчисленные письма слушателей из всех уголков мира». Было это правдой или ложью — сказать сложно. Можно уверенно говорить лишь о том, что новый формат передачи (объявления на нескольких языках) внушал немецкой аудитории, что она пользовалась бешеной популярностью за пределами Германии.

Если говорить о первом этапе существования «концерта по заявкам для солдат вермахта», который приходился в основном на зиму 1939/40 года, то чувствовалось, что к передаче прилагал руку Геббельс. Чтобы воспрепятствовать скатыванию программы до исполнения «второразрядных и третьеразрядных певцов», после множества призывов, адресованных к сотрудникам министерства пропаганды, Геббельс издал специальный циркуляр. В нем он предлагал находить «действительно талантливых исполнителей», которым надлежало предложить

неоплачиваемое участие в концерте по заявкам.

Геббельсу сложно отказать в знании своего дела. Концерт по заявкам становился популярнее день ото дня. В апреле 1940 года СД в одном из отчетов об общественных настроениях в Германии отмечала, что концерт по заявкам «по-прежнему относился к числу любимейших передач большинства немцев». Это касалось не только солдат, но и гражданского населения. Многих слушателей в данной передаче привлекала «неожиданность и разнообразие новых концертных номеров», что не позволяло самому концерту становиться скучным. Большинство гражданских лиц из числа радиослушателей при этом хотели почерпнуть из концерта веселье и хорошее настроение, а потому полагали, что кроме известных певцов и музыкантов в концерте должны были принимать участие «хорошие комики».

Как уже говорилось выше, летом 1940 года в трансляции концерта по заявкам наступил временный перерыв. В первую очередь это было связано с началом боевых действий на Западном фронте, которые закончились захватом Бельгии и капитуляцией Франции. Вновь в эфир концерт по заявкам вышел 20 октября 1940 года, то есть почти год спустя после выхода первого выпуска передачи. Новой в данном случае оказалась сетка вещания. Концерт пускали и эфир по воскресеньям с 15 часов 30 минут до 18 часов. Кроме этого, «по многочисленным просьбам радиослушателей» в перерывах между музыкальными номерами более не зачитывались длинные списки «жертвователей» и «благотворителей». Как правило, дело ограничивалось упоминанием имени руководителя структуры или предприятия, на котором собиралась финансовая помощь. Тем временем СД докладывало, что в немецком обществе активно распространялись слухи о скорейшем окончании войны (Англия продолжала оказывать военное сопротивление Германии). Но эти радужные надежды не могли смягчить общественного недовольства плохим снабжением гражданского населения товарами и предметами первой необходимости в «первую военную зиму». В этой связи концерт по заявкам как бы отвлекал общественность от насущных проблем. В отчете СД об этом говорилось: «Объявление о возобновлении выхода в эфире концертов по заявкам рассматривалось как признак того, что война будет продолжаться еще какое-то время и что не исключено, что придется пережить еще одну военную зиму» (первый период выхода в эфир «концерта по заявкам для солдат вермахта пришелся как раз на первую военную зиму, о чем мы уже говорили выше).

Несмотря на опасения Геббельса, немецкое население в целом весьма

положительно встретило «обновленный» концерт по заявкам. В сводке СД от 31 октября 1940 года внимание как раз акцентировалось на этом моменте. Кроме этого, сотрудники СД докладывали о неоднократно высказываемом пожелании немцев, чтобы «живое сопровождение концерта по заявкам для солдат вермахта стало применяться во всех радиопередачах».

Осенью 1940 года концерты по заявкам стали выходить еженедельно, что позволяло говорить о них как об одной из самых «рейтинговых» (если не самой популярной) радиопередач Третьего рейха. Геббельс в свою очередь постоянно ужесточал требования, которые он предъявлял к качеству концертов. Министр пропаганды приложил максимум усилий, чтобы 50-й, юбилейный, выпуск концерта по заявкам был безупречным с точки зрения национал-социалистической пропаганды и привлекательности для простого населения. В программе этого выпуска кроме речи самого Геббельса значились «беседы» со множеством известных людей Третьего рейха: генералом-фельдмаршалом Вальтером фон Браухичем, генералом горнострелковых войск Эдуардом Дитлем, которого в Германии именовали не иначе как «героем Нарвика». Кроме этого, в студию были приглашены звезды немецкой эстрады: актриса и певица Зара Леандер, Маририка Рёкк, итальянская оперная певица Тати даль Монте (Антонiette Менегель), актриса Розита Серрано, эстрадный композитор Гермс Ниль, дирижер Герберт фон Караян. Геббельс был убежден в феноменальном успехе данного выпуска концерта по заявкам. Он записал в своем дневнике: «50-й концерт по заявкам. Очень значимое событие. Я говорю коротко. Выражаю благодарность. Все благодаря радио и его сотрудникам. Говорит генерал Дитль. Очень эффектно, почти по-народному. Запускаем деятелей искусства: Леандер, Серрано, Караян и многие другие. Я очень доволен исключительной продуктивностью, фюрер вручает Гёдеке военный крест "За заслуги"».

Впрочем, СД дало иные сведения. Население оказалось несколько разочарованным юбилейным выпуском концерта. У многих не нашел понимания шансон в исполнении Розиты Серрано («How do you do»). Многие немцы полагали, что исполнение подобных песен было явно не к месту. Многих откровенно смутило большое количество иностранцев, участвовавших в программе. Впрочем, в официальных изданиях, равно как и в любых газетах и журналах, не было даже намека на критику. Журнал «Кинокурьер», кроме положительного отзыва о радиопередаче, именно в те дни стал давать рекламу фильма «Концерт по заявкам», который был снят по заказу Геббельса, чтобы «отвлечь население от будней и

неприятностей». Министр пропаганды решил использовать кинематограф для раскрытия потенциала популярной радиопередачи. К осени 1940 года словосочетание «концерт по заявкам» в Третьем рейхе стало чем-то вроде синонима успеха. Неудивительно, что оно все чаще и чаще стало употребляться в рекламных объявлениях. Многочисленные музыкальные издательства предлагали песенники и партитуры композиций, которые звучали в программе. На данных изданиях, естественно, значилось словосочетание «концерт по заявкам». Эта тенденция была воспринята и многочисленными ресторанными ансамблями, которые также стали давать «концерты по заявкам» (формально они как бы собирали «зимнюю помощь»). По сути, Геббельс достиг своей цели. Он смог создать эффективное средство, которое позволяло создать ощущение связи между фронтом и тылом, что в свою очередь служило общественной мобилизации гражданского населения Третьего рейха. Фильм был лишь дополнением к осуществляемому министерством пропаганды комплексу мер. Накануне нового, 1941-го, года состоялась премьера киноленты «Концерт по заявкам».

Фильм «Концерт по заявкам» интересен нынешним историкам и искусствоведам хотя бы по двум причинам. Во-первых, в немецких архивах не существует ни одной полной аудиозаписи радиопрограммы концерта по заявкам. Однако в фильме оказалось смонтировано два полных выпуска концерта. Сама же кинолента по своему замыслу должна была показать зрителю идеальный концерт по заявкам, то есть то, каким он должен был бы быть в представлении национал-социалистических пропагандистов. Кроме всего прочего, фильм примечателен хотя бы тем, что до него не было ни одной киноленты, в создании которой принимал бы столь деятельное участие лично Йозеф Геббельс. Министр пропаганды не только «родил» идею данного фильма, но и присутствовал на его съемках, что было очень большой редкостью. Имперский киноинтендант Фриц Хипплер в своих мемуарах вспоминал: «Этот фильм был любимым детищем Геббельса; он принимал участие в создании сценария, сам писал диалоги, назначал на те или иные роли певцов и певиц, определял время, когда они должны были появиться в кадре». Не стоит забывать, что фильм снимался во время, когда Третий рейх находился едва ли не на вершине своего континентального могущества. Надежды «маленького доктора» (так в партии за глаза звали Геббельса, который один из немногих нацистских бонз имел университетское образование) оказались полностью оправданными. Фильм сразу же стал пользоваться кассовым успехом. За несколько лет его посмотрело около 26.4 миллиона человек. В истории Третьего рейха он

стал по успешности вторым фильмом — первым фильмом стала «Большая любовь», которую просмотрело 27.4 миллиона зрителей. Хотя бы это обстоятельство делает музыкальную киноленту «Концерт по заявкам» достойной самого пристального изучения.

Пресса Третьего рейха стала давать рекламу фильма за полгода до его премьеры. В газетах без устали превозносилась «актуальность» киноленты, что позволяло перекинуть мостик от кинематографа к музыке и звездам концерта по заявкам. Подобные рекламные акции укрепляли миф о радиопередаче, которая временно прекратила свой выход в эфир. В первом более-менее подробном описании сюжета фильма, который давался на страницах «Кинокурьера», в патетической манере читателям сообщалось: «Перед зрителем фильма пройдет не просто богатство судеб людей нашего времени, а нечто большее — общая судьба нашего сообщества, поклявшегося в верности Германии, того самого сообщества, к которому принадлежим мы все». «Вряд ли в Германии есть что-то популярнее, — говорилось далее, — нежели концерты по заявкам».

Музыкальные предпочтения немецкой аудитории учитывались не только при составлении репертуара радиопередач, они оказались положенными в основу одноименной с ними киноленты. Развивая данную тему, «Кинокурьер» посвятил огромную статью успешному эстраднему композитору Вернеру Бохманну, который написал для фильма основные музыкальные темы, а позже стал считаться «первооткрывателем» таланта актрисы Ильзы Вернер. Данная статья должна была разжечь в немецкой публике любопытство, обещая «массу композиций, которые стали нам очень дороги». При этом в рамках фильма песни-шлягеры выступали отнюдь не в качестве самоцели, как иногда заявляли «консервативные критики» эстрадной музыки, а как музыкальное оформление основного действия, то есть дополнение к сюжету.

Звучавшая в фильме музыка была самой разной: марши, солдатские песни, народные песни, шлягеры, эстрадные обработки классической музыки. В одном интервью Бохманн заявил, что при создании киноленты были использованы все жанры, популярные в 1940 году у населения рейха. Но все-таки чувствовалось, что при выборе музыкальных композиций учитывались предпочтения Геббельса. Только этим можно объяснить, что музыкальные предпочтения немцев оказались почти полностью идентичными представлениям о «хорошей музыке», которые культивировались в министерстве пропаганды. Геббельс, как всегда, хотел одним выстрелом убить двух зайцев: дать немцам любимые ими песни и провести подспудную пропагандистскую работу.

С политической точки зрения фильм «Концерт по заявкам» являлся «одой» сплоченному «народному сообществу». В нем не было места индивидуалистам. На фоне подобной политической установки сама радиопередача являлась «мостом», перекинутым между солдатами на фронте и их страной. Почти все эпизоды фильма были созданы на основе книги Гёдеке «Мы начинаем концерт по заявкам...», которая по своему содержанию являлась сборником анекдотов и забавных ситуаций, которые возникали во время подготовки того или иного выпуска концерта. Взяв за основу реальную историю, сценаристы несколько трансформировали ее, придавали ей драматичность.

В центре сюжета фильма лежит любовная история офицера-летчика Герберта Коха (Карл Раддац) и Инги Вагнер (Ильза Вернер), которые знакомятся на проходивших в 1936 году в Берлине Олимпийских играх. Через несколько дней их любовной страсти молодые люди принимают решение — непременно пожениться. Но тут в их счастье вмешивается профессия, которую избрал Кох. Его направляют выполнять секретную миссию в Испанию (подразумевается Легион «Кондор», который воевал на стороне франкистов). Летчик даже не имеет возможности сообщить своей невесте о том, куда и зачем его направляют. Несколькими годами позже капитан люфтваффе Герберт Кох, воюющий на Западном фронте, пытается установить контакт с Ингой через радиопередачу «концерт по заявкам для солдат вермахта». Но опять в любовную историю вмешивается случай. В звене Коха служит лейтенант Гельмут Винклер, друг юности Инги, который, на свое несчастье, влюбляется в нее. Он рассказывает своему командиру об Инге как своей невесте, после чего Кох решает не мешать их «счастью». После множества недоразумений, характерных для жанра музыкальной комедии, Инга и Герберт все-таки встречаются. Их встреча происходит у больничной койки, на которой оказался Гельмут Винклер. «Хеппи-энд» сопровождается музыкой, которая передается по радиоприемнику для немецких летчиков, которые бомбят Англию.

Любовная история Герберта и Инги является хотя и основной, но отнюдь не единственной сюжетной линией фильма. Большинство из них связаны с концертом по заявкам, который слушают жители Дорфштрассе. Они как бы являются социальным срезом пресловутого «народного сообщества». Зрителю предлагаются образцовые судьбы отдельных людей, которые они должны были проецировать на собственную жизнь, соотносить со своими буднями. Учителя Ганса Петера Фридриха призывают в армию. Старый деревенский врач обещает, что будет следить за порядком в его доме. Одновременно с этим показывается, что в школе

появляются учителя-женщины. Призванные на фронт, со своими супругами прощаются веселый мясник Макс Крамер и глуповатый булочник Генрих Хаммер. Теперь их дело должны продолжать женщины. Крамер и Хаммер захватывают в ходе боевых действий на Западном фронте пять французских свиней, которых они решают передать в качестве пожертвования концерту по заявкам. Отдельная роль отведена Шварцкопфу, студенту консерватории, который живет со своей матерью, рядом с учителем Фридрихом. Прибегнув к искусству, он жертвует собой. Он подает заблудившейся в тумане немецкой части ориентиры, играя на органе, чем вызывает на себе огонь французской артиллерии. Любовь и лишения, смерть и рождение, военный юмор и благоговейное молчание создатели фильма «Концерт по заявкам» предлагали зрителю массу самых различных эмоций. Они сводят влюбленных, а затем жертвуют их близостью, передают веселые послания по радио, а затем утешения для родственников погибших во время «французской кампании» солдат. Радио перестает быть чем-то абстрактным и отвлеченным, в киноленте показано, как оно становится медиальным выражением «народного сообщества» (об усилиях министерства пропаганды, естественно, не говорится ни слова). Радио способно миновать границы и моментально покрыть огромные пространства.

Не стоит полагать, что фильм «Концерт по заявкам» был безвкусной поделкой нацистской пропаганды. В нем были умело использованы элементы так называемого повторного узнавания. Для этого в киноленте использовались «цитаты» из средств массовой информации Третьего рейха. Например, это относилось к освещению Олимпийских игр 1936 года в Берлине. Зрители, которым были еще памятливы эти события, должны были воспроизвести их внутри себя. В министерстве пропаганды полагали, что подобный прием должен был вызвать у зрителей реакцию сопричастности действию: «как это было прекрасно» или же «действительно, все было именно так». Кроме этого, в фильме создаются сложные конструкции, которые должны были соотноситься с такими идеологизированными темами, как «народное сообщество», «война», «смерть» и т. д. Большинство немецких зрителей к 1940 году уже соприкоснулось с ними в реальности, а потому национал-социалистические пропагандисты рассчитывали на некоторое их индивидуальное восприятие, что позволяло замаскировать меры по общественной мобилизации. Каждый зритель должен был быть уверен, что его эмоции были именно его личными эмоциями, а не результатом заранее спланированной пропагандистской акции. Идея «народного сообщества» преподносилась в данном случае в «упаковке»

«народной солидарности», когда немцы помогали друг другу и существовали друг для друга. Идеализированные «народные товарищи» были готовы пойти на уступки и даже жертвы во имя общего блага. При этом в фильме отдельные действующие лица не теряют своего характера, они не выглядят безликими. Напротив, в «сообществе» они выделяются некоторыми индивидуальными чертами — фильм «Концерт по заявкам» не предлагал зрителю образ серой, единообразной массы. В этом случае «народное сообщество» становится суммой чувственных переживаний, в некоторых моментах даже сентиментальных чувств. В случае с концертом по заявкам (и как фильмом, и как радиопередачей) функцию катализатора данных чувств выполняла музыка. Музыка была прекрасным воспоминанием, мостом, связующим прошлое и настоящее. Музыка могла быть веселой и даже ироничной. Но та же самая музыка являлась символом расставания и внутренней мобилизации.

Если говорить об актерском составе фильма «Концерт по заявкам», то надо отметить, что сценаристы применили для тех времен весьма оригинальный ход. Звезды Третьего рейха оказались на вторых ролях, в то время как главные роли исполняли не самые известные (на тот момент) артисты. В фильме мелькают Марика Рёкк, Пауль Гёрбигер, Вильгельм Штринц, Вайс-Фердль и, конечно же, неизбежное во всех эстрадных концертах трио «Моряк» (Рюманн, Зибер, Браузеветтер). Все звезды эстрады оказались поставленными на службу Германии. Но отнюдь не все из них делали это с охотой. В своих воспоминаниях Гёза фон Хиффра, постановщик комичных сцен и большой знаток анекдотов, вспоминал, что поначалу Хайнц Рюманн отказался сниматься в «Концерте по заявкам». Сам же Рюманн в своих мемуарах ни словом не обмолвился об этом фильме. Но его постоянные выступления на радио и достаточно вольготное положение в Третьем рейхе позволяют усомниться в решительности отказа от съемок. Даже если он и не был в восторге от данной затеи, то скорее всего согласился на участие в фильме в силу своего конформизма. Несколько иной случай являл собой Вайс-Фердль, который считался едва ли не любимцем фюрера. Для того чтобы доставить его в Берлин на съемки «Концерта по заявкам», пришлось прибегнуть к «услугам» гестапо. В «Кинокурьере» подробности этого случая решили опустить. В репортаже о съемках «Концерта по заявкам» писалось следующее: «Между тем украдкой за кулисами крадется мужчина, только что прибывший самолетом из Мюнхена это Вайс-Фердль».

В любом случае можно с уверенностью утверждать, что отнюдь не все артисты «с восторженным сердцем» поставили себя на службу Германии,

как это почти постоянно утверждалось во время радиоконцертов. В этой связи примечательно, что в кадрах «Концерта по заявкам» ни разу не мелькнул суперпопулярный во времена Третьего рейха актер Ганс Альберс. Геббельс не раз устраивал форменные скандалы по этому поводу, что было отражено даже в протоколах рабочих совещаний сотрудников министерства пропаганды. Так, например, в документе, датированном 1 марта 1940 года, было записано: «Господин Мюллер должен был созвониться с Гансом Альберсом и сообщить ему, что министру совершенно непонятно, почему у актера не находится времени для участия в съемках "Концерта по заявкам". Министр ожидает, что актер уже послезавтра начнет сниматься в фильме». Однако к требованиям Геббельса Ганс Альберс решил не прислушиваться — он так и не появился на съемочной площадке. Самое удивительное в данной ситуации, что Альберсу подобная вольность сошла с рук.

Но отнюдь не все звезды Третьего рейха могли позволить себе такое поведение. Многие были вынуждены подстраховаться и заявить о своей готовности «служить Родине». Так, например, актер и певец Вили Фрич заявил в эфире: «Для меня является огромной радостью, если я смогу сыграть или спеть для тебя, товарищ, находящийся в блиндаже и в окопе». Ильза Вернер, которая неоднократно принимала участие не только в кинематографическом, но и реальном концерте по заявкам позже вспоминала, что многие артисты и исполнители жаловались — «концерт по заявкам» прилип к ним как «каинова печать». При этом речь шла не столько о роли, отводимой им в Третьем рейхе, сколько о послевоенных телевизионных передачах развлекательного характера. Актриса писала: «В них было только развлечение, которое должно была, утешить, так как за ним стояли человеческие судьбы, стояла война, стояла смерть». Немецкий исследователь Аксель Йоквер отмечал в своем исследовании, что «Ильза Вернер была совершенно права, когда проводила параллели с современной телевизионной культурой, в рамках которой ей была отведена вполне конкретная роль». Она оказалась в сложной ситуации, осознавая, что «является привлекательной деталью политического механизма», она не могла отказаться от участия в концертах. После войны она утверждала, что ей было тяжело это сделать хотя бы в силу того, что к ней с фронта приходили мешки солдатских писем. Процитируем одно из них: «Нам сложно поймать какую-то конкретную волну, но всегда рады хорошей танцевальной музыке. Все же очень хорошо, что изредка мы можем услышать Ваш голос... тогда в большинстве случаев мы замираем и думаем о Родине и всем, что с ней связано».

«Концерт по заявкам для солдат вермахта» как радиопередача являлся

не только инструментом национал-социалистической пропаганды, но и важным историческим источником. Именно благодаря концертам можно судить о музыкальных предпочтениях немецкой аудитории в первые годы Второй мировой войны. С некоторой натяжкой их можно даже назвать «барометром культурных предпочтений». Как уже говорилось выше, в настоящий момент не сохранилось полного архива радиопередач. О некоторых из них можно судить лишь по киноленте и книге Гёдеке. Уже из них следует, что большинство солдат вермахта хотели услышать нечто иное, нежели марши, которыми после начала Второй мировой войны оказался «пресыщен» немецкий радиоэфир. В книге Гёдеке некий «солдат Майер» достаточно иронично описывал данный вид музыки как «чинг-бум». «Наш патефон захворал. В поисках музыки мы облазили всю программу передач, но динамик радио неизменно выдавал "чинг-бум"».

Из этого пассажа следует, что вместо постоянных армейских маршей немецкие солдаты на фронте хотели слышать «танцевальную музыку или хорошие народные песни». Другим отрывком из книги Гёдеке, подтверждающим данную мысль, является история про солдата, который умел играть на аккордеоне. Находясь на фронте, он в перерывах между боями устраивал для своих сослуживцев собственный «концерт по заявкам». «Слушатели собрались вокруг него и наперебой выкрикивали названия. Кто крикнул "Ла-Плата" и Варнава<sup>[12]</sup> наигрывал мелодию южноамериканского танца. Кто-то выкрикивал "Гренада", и Варнава выдавал ритмы андалузского фанданго». Несмотря на идеологические запреты, в Германии все-таки были весьма популярными ритмы южной музыки. Не исключено, что во время боев они наибольшим образом ассоциировались у немцев с пресловутым «танцем со смертью». Об этом говорит другая история, повествовавшая о пребывании в одном из блиндажей: «Тогда мы снова слушаем музыку. Неистовый ритм, кастаньеты, вихрь мелодий. Мы вздрагиваем всем телом и начинаем плясать вокруг блиндажа».

Впрочем, кому-то из немецких солдат требовались воспоминания о «прекрасном прошлом», которым соответствовали лирические мелодии. В книге Гёдеке есть и такой эпизод. В нем рассказывалось об «окопном Паганини», который пытался своей музыкой поддерживать сослуживцев: «Постепенно по этому поводу даже перестали шутить. Все нашли, что это было недостойным... Мы откидывались в окопе, слушали и были по-своему счастливы».

Музыка из фильма «Концерт по заявкам» являет собой несколько иную картину. Она является квинтэссенцией политически одобренного

музыкального репертуара и успешных «современных» музыкальных произведений. Она показывает, насколько легко эстрадная музыка могла соответствовать и политическим запросам министерства пропаганды, и предпочтениям простой аудитории.

Прежде чем фильм достиг своей высшей точки напряжения — трансляции 10-го выпуска «концерта по заявкам для солдат вермахта», который якобы передавался из «Берлинской студии», зрителям была предложена самая разнообразная музыка. От маршей и солдатских песен «веселых вояк» до виртуозной игры на органе «с немецким заключительным аккордом до мажор», когда Шварцкопф жертвует собой во имя боевых товарищей. В данном случае музыка должна была многократно усиливать эмоциональное впечатление от каждого киноэпизода. В фильме «немецкая культурная миссия» пересекается с немецким юмором. В итоге классическая музыка перемежается маршами, а шлягеры — народными песнями и юмористическими куплетами. В фильме не давалось предпочтение одному жанру — он должен был походить на тот репертуар, который предлагался по вечерам большинству немецких радиослушателей.

Если проследить музыкальные темы на протяжении всего фильма, то кинолента начинается с маршевых ритмов. Мелькают документальные кадры открытия Олимпийских игр, когда Гитлер въезжает на стадион под звуки марша «Баденвейлер», который, как известно, был любимым маршем фюрера. Эти звуки должны были однозначно ассоциироваться с официальной политикой Третьего рейха. По этой причине создатели фильма приложили максимум усилий, чтобы к моменту звучания «Баденвейлера» зрители приобрели серьезное настроение и сосредоточились. Не стоило забывать, что существовало предписание Гитлера, которое ограничивало случаи, когда должен был исполняться этот марш. Исполнение «Баденвейлера» по «неподобающим поводам» и в «неподобающих ситуациях» считалось его «оскорблением».

Марши будут звучать по ходу фильма не раз. Эпизоды, в которых показывалась «командировка» главного героя фильма в Испанию, сопровождалась звуками марша Легиона «Кондор». В фильме не делалось никакой тайны из того, что немецкие летчики в Испании проходили «боевое крещение», когда люфтваффе пробовало свои силы, готовясь к «собственной» войне. Несколько позже эти же летные подразделения в кадрах фильма будут бомбить Польшу — в данном случае музыку заменят вой самолетов и разрыв бомб. В сценах, когда будет показано отбытие жителей Дорфштрассе на фронт, будут звучать популярные солдатские песни: «Как прекрасно быть солдатом» («Роземария») и «Любимая, пока!»

(«Аннемария»). Сцене, когда следующая через Ла-Манш немецкая подводная лодка подбирает подбитых в воздушном бою Коха и Винклера, предшествует морская песенка «Мы достигли Мадагаскара».

Музыкальную основу фильма составили 8-й и 10-й выпуски концерта по заявкам, каждый из которых начинался с исполнения марша. Исполнение «Кавалерийского марша великого курфюрста» должно было подчеркнуть связь вермахта с прусскими армейскими традициями. Впрочем, при этом создатели фильма не упустили случая для иронии в адрес поборников данных традиций. Один из членов экипажа самолета Герберта Коха шутливо отмечает: «Нам больше не требуется кавалерия».

Марш, которым открывался 10-й выпуск концерта по заявкам должен был символизировать собой пресловутое «народное сообщество». Его исполнение сопровождалось кадрами, которые должны были стать визуальным воплощением мнимого «национального единства», главным символом которого стал радиоприемник. Фольксдойче ловят радиопрограмму на самодельном коротковолновом приемнике. Радио слушает окруженная многочисленными детьми шьющая для них одежду женщина. Звукам музыки внимают находящиеся на марше немецкие солдаты. Молодая девушка, прильнув к радиоприемнику, читает письмо от своего жениха, который оказался на фронте. Немолодые мужчины на некоторое время замирают при звуках радио за верстаками.

Показательно, что фильм «Концерт по заявкам» также заканчивается маршем. В данном случае речь идет о марше Гермса Ниля «Тогда мы выступаем против Англии». В последних кадрах фильма мелькает имперский военный флаг, появление которого сопровождается звуками марша «Гордо веет черно-бело-красное знамя». В версии фильма, которая демонстрировалась в Германии уже после войны, этот эпизод оказался вырезанным.

В фильме «Концерт по заявкам» большая роль была отведена и классической музыке. Когда студент консерватории Шварцкопф, уже призванный на фронт и облаченный в униформу, садится за фортепиано и начинает исполнять концерт Бетховена, то как по команде замолкают даже «культурные мещане» («Тсс... Бетховен!»). Эта сцена навязывала зрителю мнение, что даже в военной униформе немцы продолжали осознавать свое «культурное предназначение». Неудивительно, что через открытое окно комнаты, в которой играет Шварцкопф, сквозь звуки музыки Бетховена доносится пение марширующих колонн. В подкованных железом сапогах немцы направились «защищать» свою самобытность.

Увертюра Моцарта к «Женитьбе Фигаро», которая была исполнена

берлинским филармоническим оркестром под руководством «государственного капельмейстера» Ойгена Йохума, должна была придать праздничность отдельным сценам фильма. Колыбельная «Спи, мой маленький принц, усни» (отечественному читателю она известна в варианте «Спи, моя радость, усни») должна была обрамлять сюжет, когда по радио солдатам на фронте передается о рождении у них детей. Немецкие brave вояки не могут противостоять сентиментальному колдовству детского хора, ворча, они замолкают в окопах. Одновременно с этим камера показывает зрителю пожилых немецких женщин, которые играют роль бабушек. Показательно, что эта колыбельная, считавшаяся немецкой народной песней, сохранила свою популярность не только в послевоенной Германии, но и в СССР. Впрочем, примеров подобной непрерывности музыкальных предпочтений, которые не зависели от политического режима и времени, можно привести огромное множество. Хотя некоторые «копирки» наводят на интересные мысли. Так, например, популярная среди берлинских штурмовиков песня «Братья по цехам и шахтам» странным образом напоминала и по размеру, и ритму, и по мелодии (отчасти даже содержанию) русскую революционную песню «Смело, товарищи, в ногу» (1898), которую написал профессиональный революционер, химик и поэт Леонид Петрович Радин (1860-1900) в одиночной камере московской Таганской тюрьмы.

Но в фильме сцена с рождением не имеет сентиментального окраса. Она в национал-социалистическом духе подана как часть непрерывного жизненного процесса. Рождение является оборотной стороной смерти. Эта мысль подчеркивается цитируемым по радио Гёдеке письмом одной немецкой женщины, у которой погиб единственный сын. Она просит исполнить песню «Спокойной ночи, мама» в исполнении Вильгельма Штринца. Впрочем, даже в данном трагическом по своей сути эпизоде национал-социалистическая пропаганда умудрилась лицемерно придать смерти патетические черты героического поступка.

Композитор Вернер Бохманн написал песню «Спокойной ночи, мама» еще в 1938 году. Однако популярность она обрела уже годы Второй мировой войны и, опять же, только благодаря фильму «Концерт по заявкам». В принципе это было легко объяснимо с психологической точки зрения. Многие женщины нуждались в утешении. Интересен тот факт, что в фильме Вильгельм Штринц исполняет песню совершенно на иной мотив, нежели он делал до войны со своим оркестром. «Золотая семерка», именно так назывался этот музыкальный коллектив, исполняла песню как фокстрот. В фильме она, напротив, была положена на лиричную, почти

классическую мелодию. Данное изменение было продиктовано не только психологическими, но и политическими соображениями. Напомним, что после начала Второй мировой войны Имперская музыкальная палата на время запретила в Германии танцы.

Принимая во внимание тот факт, что публика ожидала от музыкальной киноленты все-таки отдыха и развлечения, в ней имелось немало эстрадных и комических номеров, шлягеров. Мюнхенский певец Вайс-Фердль исполнил короткую шутивную песенку «Как я рад, что я не интеллеktуал», в которой позволил себе иронию по поводу традиционного для Третьего рейха культурного соперничества между Мюнхеном и Берлином. Пауль Гёрбигер исполнил «Венские куплеты», а актер кабаре Альберт Брой продемонстрировал виртуозное обращение со «смеющимся кларнетом». Интересно, что исполняемая им музыка, равно как «фокусы», которые он вытворял с музыкальным инструментом, некоторые критики восприняли как «совершенно ненемецкие».

Но главным эстрадным номером «Концерта по заявкам» стало исполнение Марикой Рёкк песни «Однажды майской ночью», которая подобно прототипу «немецкого оптимистического шлягера» песне «Это не может смутить моряка» («Моряк») должна была вызвать подпевание публики в кинозалах (еще один из приемов демонстрации публике «национального единения»). Гёдеке возвестил в фильме появление исполнявших «Моряка» Хайнца Рюманна, Йозефа Зибера и Ганса Браузветтера очередным четверостишьем: «Каждый знает любого из этой троицы. Здесь они опять сделают несколько выпадов в адрес моряка, которого, как известно, ничто не смутит». На протяжении почти полугода это трио завершало своим выступление радиоконцерты, так что их песня была почти у всех на устах. О ее популярности говорит хотя бы тот факт, что в начале войны появилось несколько пародий: «Песня, которая должна потрясти первого лорда» и «Это не может поколебать немецкий флаг».

Фильм «Концерт по заявкам», который имел невероятный кассовый успех, можно было бы назвать шедевром (позволим себе в данном случае не закавычивать слово) политической пропаганды. В этой связи возникает вопрос: были ли настроения немецкой публики приспособлены к политическим установкам нацистского режима, или же геббельсовская пропаганда сама решила «опуститься» до уровня музыкальных предпочтений публики? Пожалуй, Геббельс все-таки смог свести свою работу к тому, чтобы формировать запросы публики, а не заниматься их политической и идеологической оценкой. В действительности, реальные заявки радиослушателей принимались во внимание крайне редко.

Министерство пропаганды предпочло решать проблему на самом высшем уровне, формируя в общегосударственном масштабе угодную ему культуру.

В то время как кинофильм «Концерт по заявкам» бил все мыслимые рекорды по посещаемости зрителями, создавая некий «культурный миф» вокруг радиопередачи, популярность реального радиопродукта постепенно шла на убыль. Оптимизм и непосредственность, которые отличали первые радиоконцерты и принесли им популярность у немецкой аудитории, медленно, но неуклонно уступали место «занудному официозу». Кроме этого, у создателей концертов по заявкам явно не хватало сил и времени, чтобы формировать из каждой передачи законченное «произведение искусства». А также для создания передач явно недоставало именитых музыкантов и певцов. А Геббельс продолжал требовать, чтобы в эфире появлялись только звезды. В итоге в сводке СД от 9 января 1941 года говорилось что «концерты по заявкам уже не пользуются прошлой популярностью». В том же самом отчете говорилось, что слушатели, хотевшие юмористических и комических номеров, находили концерты «угрожающе скучными».

Случилось удивительное, если вначале успех одноименной киноленте принесла именно радиопередача, то уже по прошествии нескольких месяцев передача продолжала выходить в эфир лишь по причине того, что фильм пользовался у немецких зрителей бешеной популярностью. В итоге транслируемые по радио концерты оказались сосредоточенными по большей части на кино. Большую часть репертуара составляли киношлягеры.

Кроме всего прочего в сложившейся ситуации был виноват летний перерыв в вещании 1940 года. За это время в эфир оказался запущенным новый проект, который назывался «Немецкий народный концерт». К слову сказать, он почти сразу же занял нишу «пропавших» из эфира концертов по заявкам. «Немецкий народный концерт», который иногда еще называли «Приветом фронту», состоял в основном из народных и солдатских песен. Эта программа не только стала конкурентом концерта по заявкам, но очень быстро обошла его по популярности. В сообщении СД, датированном февралем 1941 года, приводились слова одного немца, который сказал: «Из музыкальных передач мне нравится "Народный концерт", который я слушаю все чаще и чаще. Я отдаю предпочтение этой передаче, а не "концерту по заявкам для солдат вермахта"».

25 мая 1941 года концерт по заявкам праздновал свой очередной юбилей — выход в эфир 75-го выпуска. Гёдеке рассказал слушателям о

проделанной за прошедшие месяцы работе. В гостях у передачи на этот раз был Фриц Штеге. Среди выступающих были: Марика Рёкк, Варнава фон Гецкю, хор немецкого оперного театра, эстрадная капелла Вильфрида Крюгера и многие другие. Фриц Штеге высказал надежду встретиться со слушателями в сентябре 1941 года, пожелав передаче долгих лет жизни. По иронии судьбы эти слова были произнесены во время последнего выпуска «концерта по заявкам для солдат вермахта». Формально передача ушла на традиционный летний перерыв, но более так и не вышла в немецкий эфир. Формально она не была закрыта. Геббельс даже в 1942 году планировал возобновить ее выход, но положение на Восточном фронте заставило его заниматься «более важными вещами». Далее в жизнь воплотилась шутка Гёдеке, когда он произнес: «Хочу, чтобы Родина чувствовала близость фронта». Сам ведущий подразумевал тесную взаимосвязь войск и тыла, но со временем эти слова приобрели совершенно иное звучание.

Нельзя сказать, что концерт по заявкам совершенно пропал из эфира. На немецком радио выходило множество передач, которые по своей форме и содержанию весьма напоминали первые выпуски концертов: уже упоминавшийся выше «Немецкий народный концерт», «Веселый динамик», «Прекрасная Родина — прекрасные песни», «Старые знакомые». Но в любом случае они почти не оставили своего следа в истории, в то время как концерт по заявкам до сих пор остается «культурным мифом».

## ГЛАВА 9. КИНОМУЗЫКА ЭПОХИ ВОЙНЫ

Одним из крупнейших музыкальных развлекательных проектов, который в основе своей имел военные предпосылки, объединив пропагандистское требование внушать населению социальный оптимизм и насущное для самого населения желание получить некоторую порцию сентиментальных грез, стал кинофильм «Большая любовь». Его премьера состоялась в 1942 году. Эта мелодрама со звездным составом артистов стала самым кассовым фильмом за всю историю Третьего рейха. За кратчайшие сроки его посетило 27,8 миллиона зрителей. Приспособление эстрады для военных целей, казалось бы, должно было поставить крест на критике шлягеров. Но даже в 1940 году «Кинокурьер» относился к шлягерам весьма настороженно. На его страницах появилась такая фраза: «Эпидемия шлягеров в силу обстоятельств, связанных с ведением войны и увеличением количества политических материалов, за прошлый год пошла на убыль, но не была полностью искоренена». Но, как показали события 1941 года, ни о каком искоренении шлягеров не могло быть и речи. Ситуация развивалась в полностью обратном направлении Музыкальные фильмы с большим количеством шлягеров получали политическую поддержку и протезировались министерством пропаганды, что привело к концу войны к форменному «буму» мелодрам.

22 июня 1941 года (!) Геббельс записал в своем дневнике: «Вкратце обсуждал с госпожой Леандер новый фильм о войне, в котором бы она приняла участие». Удивительно, что в день начала военной агрессии против СССР Геббельс продолжал думать о каких-то фильмах. Никогда музыкальная эстрада и военная пропаганда не находили столь наглядную и показательную функциональную взаимосвязь. Геббельс решил использовать для своих планов звезду киностудии УФА, которая в конце 30-х годов не могла найти более-менее крупной роли, ограничиваясь образами певиц-шансонеток, которые вводились в фильм только для того, чтобы исполнить несколько зажигательных шлягеров. Предложение сыграть певицу, современницу своего времени, вызвало у Зары Леандер воодушевленное согласие. Она уже давно хотела освободиться от «пафоса экзотических жестов и от напыщенных костюмов прошлых столетий». Именно благодаря предложенному фильму Зара Леандер достигла пика

своей популярности. Успех талантливой шведки, которая отнюдь не вписывалась в нордический идеал красоты национал-социалистической Германии, объяснить не так уж просто. Во многом сказалось то обстоятельство, что Леандер начала свою кинокарьеру в 1936 году именно на студии УФА, крупнейшем на тот момент кинопредприятии Германии. Во многом она должна была стать некой германской Гретой Гарбо. Эта роль была уготована Марлен Дитрих, но та, несмотря на все старания и ухищрения Геббельса, покинула Германию, в итоге оказавшись в США. Зара Леандер никогда не была низкооплачиваемой актрисой. Ее годовой заработок в начале карьеры составлял 200 тысяч рейхсмарок (половина суммы выплачивалась в шведских кронах). Немецкие кинематографисты сразу же решили сделать из рыжей, не склонной к излишней стройности шведки новую звезду немецкого кино. Ей были уготованы роли таинственных женщин и волнующих своей загадочностью иностранок.

Титулы, ордена, высокие гонорары, праздничные концерты и визиты к фюреру, подарки: кинозвезды, выращенные Геббельсом в Бабельсберге, были обительницами «Олимпа Третьего рейха». Складыванию культа звезд кино не могла помешать ни критика со стороны национального (за индивидуализм), ни нападки со стороны консервативного (за подверженность «низкопробным» ценностям популярной культуры) крыла артистов. Кинозвезды, с одной стороны, являлись поводом для сенсаций, которые как магнитом притягивали зрителей и читателей журналов о кино, с другой стороны, находясь под покровительством Геббельса, они должны были выполнять в немецком обществе определенные «воспитательные» функции.

Но вернемся к фильму «Большая любовь». Как следует уже из названия, в основу его сюжета была положена любовная история. Офицер люфтваффе Пауль Венедланд (Виктор Штааль) весной 1941 года получает краткосрочный отпуск, который он проводит в Берлине. Во время пребывания в столице рейха он знакомится с датской певицей Ханной Холльберг (Зара Леандер), которая выступает в музыкальных ревю. Во время воздушной тревоги певица укрывается в бомбоубежище, где ее узнают назойливые почитатели. В итоге она со своим новым знакомым предпочитает укрыться у себя дома. Затем для нее начинаются мучительные недели ожидания, которые вознаграждаются несколькими часами счастья. Намечена свадьба. На вечеринке, которая предшествует ей, Пауль получает телеграмму, которой его срочно вызывают на фронт. Свадьба сорвана. Новая встреча двух влюбленных состоялась уже в Риме, где Ханна выступала с гастролями. Пауль неожиданно появляется на одном

из выступлений певицы. Вновь планируется свадьба. Но она вновь не состоялась. Пауль в преддверии нападения на СССР опять направляется в свою часть. Ханна озлоблена и опечалена. Пауль разочарован ее непониманием. Между влюбленными возникает конфликт. Когда почти весь экипаж Пауля гибнет в бою, он решает окончательно порвать с Ханной. Эту «новость» он излагает в своем письме. Он полагает, что воевать будет легче без любовных привязанностей. Сюжет приближается к своей развязке. Пауль получает ранение в воздушном бою, после чего попадает в госпиталь, куда тут же устремляется Ханна. Зритель облегченно вздыхает — наконец-то влюбленным даровано три недели счастья. Между тем в заключительной сцене фильма зритель видит фюрера, чей взгляд устремлен в небо, где немецкие летчики шли на очередной боевой вылет. Даже мелодрама должна была иметь военно-пропагандистский посыл.

Вплетение военной тематики в сугубо любовную историю было для национал-социалистического кинематографа скорее нетипичным, нежели распространенным явлением. Война в фильмах Третьего рейха чаще всего подавалась в историческом контексте. Исключение составлял, пожалуй, только «Концерт по заявкам», в котором, как мы уже говорили, сюжет вращался вокруг тесной связи фронта и тыла. При монтаже фильма «Большая любовь» в него оказались «врезаны» небольшие сцены боев, в том числе позаимствованные из фронтовых киножурналов. В основном это были сцены воздушных сражений. Несмотря на то, что в «Большой любви» война подана отнюдь не как приключенческая игра, не как некая увлекательная авантюра, в ней не чувствуется серьезности. Кажется, что она никак не связана со смертью и гибелью людей. Напротив, «Большая любовь» поражает то тут, то там проступающим сатирическим характером сцен, связанных с военными реалиями. Взять хотя бы сюжеты, связанные с воздушными налетами (сцена в бомбоубежище) и ухудшающимся день ото дня снабжением гражданского населения. В этих сценах фильм должен был вызвать однозначную реакцию зрителей: кивки согласия, капающие украдкой слезы или понятливую улыбку. Во многом они были адресованы актрисе Грете Вайзер, которая в «Большой любви» играла горничную Ханну. Имперский киноинтендант Фриц Хипплер говорил о потенциале данного фильма следующим образом: «По сравнению с другими видами искусства кино должно влиять в первую очередь на лирические и соответствующие чувства, оказывая не столько интеллектуальное, сколько массовое психологическое и продолжительное пропагандистское воздействие».

Съемки «Большой любви» начались в сентябре 1941 года. Спустя

много месяцев — 12 июня 1942 года состоялась премьера фильма. Прошел год с момента, как первое упоминание об этом фильме появилось в дневниках Геббельса. По обыкновению публичной премьере предшествовал предварительный показ киноленты, на котором присутствовал очень узкий круг людей. Представители Верховного командования вермахта после просмотра фильма потребовали его запретить. Они полагали, что образ офицера-летчика, который в первый же день знакомства оказывается в постели с новой подругой, дискредитирует боевые офицеров, в искаженном виде показывает их нравственный облик. В данном случае Геббельс смог заручиться поддержкой рейхсмаршала Германа Геринга, который считался самым известным летчиком Третьего рейха. Геринг встал на защиту фильма, не без юмора заявил: «Если лейтенант люфтваффе не воспользовался таким случаем, то ему не место в боевой авиации».

«Большая любовь» стала самым популярным фильмом Третьего рейха в том числе благодаря шлягерам, которые звучали в нем. «Кинокурьер» отмечал, что исключительная популярность фильма объяснялась не только «его основой, отвечающей духу времени», но и «приятными мелодиями», которыми была в буквальном смысле слова нашпигована кинолента. Композитор Михаэль Яри и специалист по рекламе Бруно Вольц были основными авторами музыкальных тем и песен для «Большой любви». Они написали для фильма четыре шлягера, как минимум два из которых можно было назвать эвергринс<sup>[13]</sup>. В немецком кино очень редко музыка столь удачно вплеталась в сценическое действие, как это было в «Большой любви». Новые музыкальные темы, мелодии, песни сопровождали каждый поворотный пункт в сюжете фильма, выстраивая свою собственную, музыкальную линию повествования.

В пышно обставленных сценах музыкального ревю (к слову, в них в качестве статистов использовались солдаты и офицеры «Лейбштандарта СС Адольф Гитлер»), с которых начинается фильм, звучит песня «Моя жизнь для любви». Здесь Ханна Хольберг (Зара Леандер) предстает в роли звезды, уверенной и чувственной дивы, которая всем своим существом, тянет к себе публику. Пораженный богатством реквизита и декораций, которые использовались во время съемок, журналист «Кинокурьера» еще в феврале 1942 года сообщал читателям о чем-то невообразимом, и импозантном. «По центру сцены находится звезда, которая окружена мужчинами. Шестьдесят из них, находящиеся на галереях, сбрасывают фраки и цилиндры, представая перед зрителями, подобно гладиаторам, с обнаженными торсами, а еще сорок танцоров продолжают кружиться,

облаченные во фраки». В другой сцене Ханна поет во время проб, когда проходит отбор актрис для турне по Италии. Она исполняет песню «Сегодня прибывают синие гусары». В песне явно читается военный, но неторопливый мотив. Однако певица в мыслях о своем возлюбленном летчике наращивает темп, чем приводит в бешенство своего аранжировщика и композитора Александра Рудницкого (Пауль Гёрбигер). Якобы эта сцена была снята по личному пожеланию Йозефа Геббельса, который хотел показать, как Зара Леандер участвует в помощи воинским частям. Подобные политические установки имела и песня «От этого мир не погибнет». Этот шлягер исполнялся в стиле «шункель», когда все слушатели поднимались и в обнимку раскачивались в такт песне. Но на этот раз в качестве слушателей выступали немецкие солдаты всех родов войск, в том числе служащие Ваффен-СС. Сцена была очевидным намеком на то, что актриса этой песней помогает не только своему жениху, но и всей Германии.

Песня «От этого мир не погибнет» в силу своего очевидного политического контекста была рекомендована министерством пропаганды для исполнения немецкими радиостанциями. Впрочем, подобные указания иногда давали полностью обратный эффект, нежели предполагали нацистские пропагандисты. Бесчисленные повторы песни по радио стали откровенно действовать слушателям на нервы. На радио стали приходиться многочисленные просьбы исполнять пенсии Зары Леандер не так часто. Аналогичную ситуацию рисовали в своих донесениях и сотрудники СД. Под огонь критики со стороны гражданского населения попали и другие песни-шлягеры. Немало упреков адресовалось «неоправданно веселым песням», часть из которых исполнялась именно Зарой Леандер.

Тот факт, что песня «От этого мир не погибнет» в начале 1942 года (то есть еще до выхода фильма) была «раскручена» на немецком радио, подтверждали многие печатные издания, в том числе «Кинокурьер». Однако в данном случае специалисты из министерства пропаганды, что называется, «перехитрили сами себя». Излишне частое появление песни в эфире вызвало эффект отторжения. Впрочем, это обстоятельство не помешало «Большой любви» стать самым кассовым фильмом Третьего рейха.

Если вернуться к сюжету фильма, то его финал сопровождался песней «Я знаю, что однажды произойдет чудо». Она должна была давать надежду немцам, что однажды война закончится. Однако тогда никто из них не предполагал, что она закончится сокрушительным поражением Германии. Героиня Зары Леандер в сияющем свете, напоминая чем-то ангела, стирает

слезы со своих щек. Музыка усиливается, и совершается чудо — Ханна получает известие: Пауль жив и находится в госпитале. Главная героиня устремляется к своему возлюбленному. Данная сцена и ее музыкальное сопровождение являются типичными образцами национал-социалистического военного шлягера. Геббельс предпочитал не делать шаблонных ходов, а потому в песне воспевалось не чудо «окончательной победы» и не «чудо-оружие», а чудо, дарованное немцам в их переживаниях и чувствах. Хотя политический подтекст в любом случае был очевиден — торжество любви, счастье влюбленных должны были вызвать ощущение успешного (для Германии) окончания войны. Но некоторые современные исследователи придерживаются иного мнения относительно смысла данной песни. Некоторые полагают, что в ней были зашифрованы едва ли не выпады в сторону национал-социалистической диктатуры. В данном случае она получала совершенно иное звучание — свершится чудо и нацистский режим падет. Аксель Йоквер в качестве обоснования подобной трактовки приводит сведения о том, что автор текста песни Балъц был гомосексуалистом. Текст песни он писал будучи только что выпущенным из гестапо. Мол, после этого вряд ли он захотел бы иметь что-то общее с «коричневыми». Аргумент не бесспорный.

То, что Геббельс активно участвовал в подготовке сценария фильма, в его съемках, в подборе музыки, подтверждает вывод о том, что министр воспринимал шлягеры и эстраду как эффективное средство пропаганды. Тем не менее подобные заключения опираются на присущее в то время министру пропаганды убеждение, что политическая эффективность шлягеров могла проявиться только в условиях лично им поставленных задач, которые данные песни и музыка должны были решить. Подобные установки могли иметь некие индивидуальные различия, то есть отдельные песни могли вызывать разные трактовки. При этом Геббельс был не настолько глуп, чтобы заказывать песни с очевидным политическим подтекстом, который бы воспринимался как самая примитивная агитация. Но при этом киношлягеры должны были четко соответствовать логике фильма. Песни должны нарисовать зрителю портрет Ханны Хольберг. Это актриса, которая, невзирая на свои личные проблемы, решила исполнить свой долг, проявила готовность к самопожертвованию, но при этом беззаветно любящая и верящая в чудо. Роскошно снятый развлекательный фильм «Большая любовь» имел очевидный «воспитательный» заказ. Режиссер Рольф Хансен в своем интервью «Кинокурьеру» выразил его следующими словами: «Понимание того, что сегодня трех недель достаточно для большого счастья, что эти три недели могут сделать счастье

исключительно сильным, как раз в силу существующих временных ограничений, является главным требованием нашего времени. В нашем фильме Ханна Хольберг постепенно одерживает победу, подобно тому, как однажды должны победить мы». Парадокс заключается в том, что роскошный фильм призывал немцев к дисциплине, аскезе и исполнению своего долга. Это был призыв забыть про все личные проблемы на время войны. И этот «воспитательный» посыл должен был ассоциироваться в первую очередь с главными героями фильма и миром их ценностей. «Я думал, ты понимала что значит быть женой офицера», — говорит Пауль Ханне, видя ее смятение. Он пытается скрыть свои чувства за пафосом воинского долга. И великая певица идет на жертву. Она страдает и отказывается от личного счастья. Именно подобная трактовка позволяет утверждать, что в основе фильма лежит не любовная история, а конфликт между личным счастьем и общественным долгом. К слову, ситуация, хорошо знакомая на тот момент многим кинозрителям, большую часть которых составляли женщины.

История о любви и разрыве отношений, о счастье и горе никак не нова, и уж вовсе не может являться специфическим сюжетом национал-социалистического кинематографа. История двух влюбленных, которые в силу неблагоприятных обстоятельств вновь и вновь вынуждены расставаться, стара как мир. Сюжет «Большой любви» стал актуальным для Третьего рейха в силу того, что в нем специфически показана война. В этом смысле «Большая любовь» стала «гимном» отказа от всего личного. Впрочем, сами зрители в большинстве своем этого не замечали. Завернутая в красивую обертку пропагандистская идея создавала иллюзию, что зрители переживали нечто напоминающее их собственную жизнь. Этот успешный с точки зрения кассовых сборов фильм является ключом к постижению сути национал-социалистического кинематографа. В Третьем рейхе фильм всегда был иллюзией, фикцией, но никогда правдивой иллюстрацией к действительности. Каждый из фильмов Третьего рейха создавал свою «собственную конструкцию мира» с присущими для этой конструкции представлениями об «истинных ценностях». Нацистское кино (за исключением самых бездарных агиток) как бы подводило зрителя к нужным для пропагандистов выводам, а не давало прямые ответы на вопросы.

Дискуссии о ритмах, современных мелодиях в танцевальной музыке нашли свое проявление в необычном для германского кинематографа фильме, который назывался «Мы играем музыку» (нередко он шел в

прокате с подзаголовком «Маленькая гармония»). Этот фильм вышел на экраны в октябре 1942 года, то есть фактически сразу после появления «Большой любви» и «Концерта по заявкам». Режиссер Гельмут Койтнер умудрился завершить съемки этой киноленты в рекордно короткие для того времени сроки — всего за два месяца. Это кинотворение создало множество проблем для современных немецких и западных историков, которые пытались трактовать эту наполненную язвительными диалогами, шутками и визуальными эффектами ленту исключительно как «фашистский пропагандистский фильм». Дело в том, что сама немецкая пресса в годы Третьего рейха предпочитала только вскользь упоминать этот фильм, который считался (равно как и сам режиссер) в подконтрольном министерству пропаганды кинематографе исключительным явлением.

В преддверии премьеры «Мы играем музыку» журнал «Подиум эстрадной музыки» сообщал своим читателям, что музыку к фильму делал «искусный аранжировщик» композитор Адольф Штаймель. Приблизительно в то же самое время «Кинокурьер» написал о начавшей сниматься киноленте «Наконец-то мы воспользовались возможностью создать современный немецкий музыкальный фильм». Этот проект кажется удачным не только для времен Третьего рейха — до сих пор «Мы играем музыку» считается одной из лучших музыкальных кинокомедий Германии. Быстро разворачивающееся, но не судорожно скомканное действие сопровождается во многих местах свинговыми композициями Петера Игельхофа, многие из которых до сих пор считаются эвергринс. Но главным преимуществом фильма был актерский ансамбль, задействованный в нем. Главные роли в «Мы играем музыку» исполняли Ильза Вернер и Виктор де Кова. Для оркестра Петера Игельхофа этот фильм стал поводом для официального признания, так как до 1942 года, по сообщениям СД, «сопротивлявшийся унификации оркестр пользовался популярностью лишь у несформировавшейся молодежи».

Фриц Штеге, напротив, еще в 1941 году весьма положительно отзывался о его танцевальных ритмах, представляя Игельхофа среди современных ему немецких эстрадных композиторов как «веселого и забавного автора», чьи произведения были богаты «музыкальным юмором». При этом отличительными чертами мелодий Игельхофа были «грациозная смелость и остроумность». Само собой разумеется, Штеге не мог не упомянуть «успешный фильм Ильзы Вернер» («Мы играем музыку»), который во многом ассоциировался с четырьмя танцевальными шлягерами, которые были созданы Игельхофом в сотрудничестве с Штаймелем. Кроме этого, Фриц Штеге в февральском выпуске «Подиума

эстрадной музыки» в рубрике, посвященной обзору музыкальных новинок и новых пластинок, более чем хвалебно отзывался об «учтивых мелодиях из звукового фильма Игельхофа "Мы играем музыку": «Творения Игельхофа можно узнать по оригинальному, камерному стилю танцевальной музыки». Для воплощения в жизнь творений Игельхофа к съемкам фильма был привлечен бельгийский джазовый музыкант Фуд Кандрих, который нередко попадал под огонь критики консервативных «хранителей музыкальных традиций». На момент начала съемок он как раз выступал в берлинских «Дельфах». В итоге фильм понравился даже самому Геббельсу, который после просмотра ленты написал в своем дневнике о ней как «задорно сделаной, с большим остроумием».

Каков же был сюжет «Мы играем музыку?». Анни Пихлер (Ильза Вернер) является студенткой консерватории, которая зарабатывает себе на жизнь, сочиняя музыку для студенческого ансамбля «Франц Шперлинг и его воробьи». Карл Циммерман (Виктор де Кова) — несколько глуповатый, но все-таки вызывающий симпатию доцент той же самой консерватории. Он презирает легкую музыку, но при этом пытается реализовать свои таланты в роли оперного композитора.

Во время одного из дополнительных занятий студентка приводит в порядок запущенную и захламленную квартиру своего молодого преподавателя. В итоге он просто обязан влюбиться в эту «смесь прозы и поэзии» (как сам Карл Циммерман отзывается о своей студентке). Один из «спонсоров» композитора питает, большие надежды на успех его оперы «Лукреция» (данный проект был сделан Штаймелем в духе Рихарда Штрауса). Однако проект заканчивается полным провалом, и постоянным посетителем квартиры Циммермана становится судебный исполнитель. Однако его молодая супруга верит в успех Карла как серьезного композитора. А пока молодой паре удается сводить концы с концами только благодаря заработкам Анни, которая сочиняет небольшие эстрадные композиции. В то время как «Воробьи» направляются в турне, где их ожидает огромный успех, дела Карла идут совсем плохо. Чтобы поддержать своего возлюбленного, Анни втайне от него предлагает подключить возлюбленного к подготовке большого музыкального ревью. Карл, не подозревая, что это затея Анни, соглашается на данный проект. Он становится аранжировщиком постановки.

В «Мы играем музыку» Ильза Вернер исполнила роль молодой современной девушки, а сама кинолента была весьма далека от военной тематики и не имела никакого идеологического балласта. При этом сам фильм был многократно веселее и задорнее «Концерта по заявкам», в

котором также играла Ильза Вернер. «Кинокурьер» в июне 1942 года писал по поводу игры Вернер: «Она поет совершенно как юная девчонка. Поет и насвистывает, чего раньше не было позволено делать молодым дамам». В вышедшем в 1943 году небольшом томике воспоминаний Ильзы Вернер, которые назывались «Я о себе», был небольшой отрывок, перепечатанный несколько позже «Подиумом эстрадной музыки». В нем певица и актриса рассуждала о музыке. В данном случае она выступала в роли «очаровательной посланницы» легкой, «но со вкусом сделанной» песни. При этом сама актриса положительно отзывалась об излюбленном ею «симфоническом джазе», который в Третьем рейхе ассоциировался с именами Хенцшеля, Штаймеля, Кройдера и Штеха.

Тот факт, что студия «Терра» после выпуска трех кинолент «национального значения» («Рембрандт», «Андреас Шлютер», «Фронтальной театр») вышла на новый уровень производства и стала выпускать фильмы в духе «музыкального оптимизма», позволяло журналу «Дер Фильм» заявить: «Терра играет музыку». По большому счету режиссер фильма «Мы играем музыку» Гельмут Койтнер начинал свою творческую карьеру в кабаре. Данный факт вряд ли был выгодным для последующей карьеры, но тем не менее журнал «Кинокурьер» в одном из материалов упомянул его. Странным образом даже оказалась упомянута труппа кабаре, в которой начинал свой путь Койтнер. Обучаясь в Мюнхене, он, еще будучи студентом, выступал в кабаре «Четыре связиста». Само кабаре было закрыто властями 1 октября 1935 года. В одном из интервью режиссер подчеркнул, что именно оттуда он почерпнул для себя «ощущение воистину комедиантского образа жизни», а также идеи многих музыкальных аранжировок — по большому счету фильм «Мы играем музыку» был воспоминанием о сценическом прошлом Койтнера. При просмотре фильма сразу же бросается в глаза во многом нетипичный сюжет, в рамках которого режиссер позволяет главному герою Циммерману вести непринужденную беседу со зрителем. «К сожалению, я не могу Вам представить мою жену...» и т. д. Все эти отступления, обычно иронические или вовсе юмористические, являлись киновариантом выступления комиков, которые в кабаре обращались непосредственно к зрителю. Сама же война проходит в фильме мельком, в некоторых моментах киноповествования упоминается комендантский час, а в заключительной сцене композитор вынужден делать затемнение в своей квартире. Но война не угрожает ему — он полностью погружен в музыку. Этот казалось бы, совершенно не затронутый войной мирок сопровождается подходящей для этого песней: «У меня есть ты, у тебя есть я, нужно ли нам еще что-то?» Зрителю было

предложено изображение личного, далекого от политики счастья в «только что оклеенных обоями четырех стенах». Наряду с музыкой, которая согласно «Кинокурьеру» во многом напоминала произведения Немецкого танцевального и эстрадного оркестра, фильм получился живым за счет своего сюжета, да и самой игры актеров. Один из журналов писал по этому поводу: «Фильм "Мы играем музыку" ворвался в нашу жизнь не только благодаря музыке Петера Игельхофа и Адольфа Штаймеля. Он сделал это благодаря музыкальной режиссуре Гельмута Койтнера. Тот, кто хочет учиться на музыкального режиссера, непременно должен посмотреть этот фильм, который является проявлением единства образа, музыки, диалогов и танцев».

На экране борьба между «серьезной» и эстрадной музыкой предстает по образцу американских «эксцентричных комедий» как борьба полов<sup>[14]</sup>. Кроме этого, съемка подвижной камерой отличает фильм «Мы играем музыку» от большинства немецких музыкальных фильмов того времени, в которых операторская работа была достаточно «жесткой». Если говорить о главных героях, то представления Карла о музыке, которые он излагает в аудиториях консерватории, базируются на убеждении, что музыка — это «изначальный порыв человеческой души», «мать всех искусств». Но при этом он не говорит об ответственности музыканта и не переоценивает «угрозу» для серьезного искусства, которая якобы исходит от легкой музыки. Свою «гармонию» (как раздел музыкальной науки) он строит на представлении о семи основных музыкальных тонах. «Конфликт» получает визуальное воплощение, когда вечером Карл заходит в бар «Риголетто», где выступают «Воробьи». Студенческий ансамбль исполняет песню, которая, собственно, и дала название фильму: «Мы играем музыку, снимите Вашу шляпу. Мы играем музыку, сбрейте Вашу бороду. Мы играем музыку, каждому припевая окрыленно: до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до!» Данная композиция вызвала немалое возмущение «старых шляп» и «опущенных бород», но молодежный ритм как бы ломал консервативный настрой. «Воробьи», которые, за исключением ударника, являются девушками (их можно было бы назвать одним из первых прототипов нынешних девичьих поп-групп), импровизируют с трубами и саксофонами. При помощи стеклянных инструментов они превращают свое выступление в форменное шоу. В знак протеста против подобной музыки, которая в первую очередь ассоциируется с Анни, Циммерман возмущенно покидает кафе. Несколько позже садится за орган и пытается показать девушке, что является «настоящей музыкой». Это одна из ключевых сцен фильма, в ней два студента пытаются шутливо дирижировать, негромко проигрывая запись

джазовой композиции. Карл в полном благоговении перед классиком произносит: «Иоганн Себастьян Бах. Это начало и конец всего. Когда звучит эта музыка, все уходит на второй план, становится мелким и жалким. Вы можете прочувствовать это?» Анни соглашается со своим молодым преподавателем, но отмечает, что должна быть не только «такая музыка»: «Конечно же, не каждый день является праздником. Но должна же существовать повседневная музыка. Нежная музыка, веселая музыка, музыка влюбленных (косой взгляд на дирижировавших студентов) или, как вы предпочитаете их называть, легкая музыка, шлягеры, хот-музыка, джаз. Это все ярлыки для неправильно понятых понятий». Теперь Анни ссылается даже на Баха, который наверняка писал для «своей любимой любовные песенки». После этого она поет песню «Хочешь ли ты подарить мне сердце...». Исполнение заканчивается поцелуем, и любовная связь, которая символизирует также связь жанров музыки, скрепляется своеобразной «печатью» — игрой в четыре руки на органе.

Несмотря на то, что фильм «Мы играем музыку» не имел никакого политического и идеологического подтекста, приведенный выше диалог во многом отражал суть шедших до 1942 года музыкально-политических споров. В данной ситуации режиссер выступил в роли защитника «качественной» легкой музыки, выступая одновременно против «дурных шлягеров» и против консервативной эксцентричности, которая не позволяла ценить ничего, кроме симфонической музыки. В этом контексте Бах, для немцев являвшийся олицетворением классической музыки, в фильме отнюдь не является иконой. Он скорее образец для подражания, в том числе в стиле легкой музыки. Реакция «консервативных музыкантов» на фильм не заставила себя долго ждать. Многие посчитали, что делать «легкие» аранжировки Баха было «преступлением». Кроме этого, даже указывалось на то, что «спетая Ильзой Вернер песня, согласно последним научным изысканиям, не имела никакого отношения к Баху».

От многих кино- и музыкальных обозревателей не укрылось, что фильм «Мы играем музыку» не просто пользовался популярностью публики, но и при помощи соответствующих аргументов продолжал шедшую не один год дискуссию о легкой музыке. Сразу же после премьеры киноленты журнал «Дер фильм» дал такие комментарии: «Нужно ли, собственно, продолжать ломать копыя в спорах о легкой музыке? Нужно ли доказывать ее необходимость и обосновывать право на существование? Тот, кто является директором радио, уже давно ответил на эти вопросы. Он с 6 утра до 2 часов ночи убеждается в том, что легкая музыка победила и уже давно подтвердила свое право на существование. Тот, кто читает известный

среди музыкантов специализированный журнал (подразумевался «Подиум эстрадной музыки»), должен несколько изменить свое мнение, так как с его страниц с внутренним содроганием вновь и вновь узнает, как так называемые серьезные музыканты отзываются о легком жанре... Фильм Гельмута Койтнера вновь затронул эту тему, но сделал это очень изящно и очаровательно, что не может не вызывать восхищения».

Покажется странным, но этот необычный для кинематографа Третьего рейха фильм получил положительные отзывы даже за рубежом (речь идет в первую очередь о нейтральных странах). Один из киножурналов, издаваемый в Люцерне (Швейцария), писал: «Мы в Европе давно уже забыли про подобные ритмы джазовой музыки. Их шарм позволяет нам забыть про американское кино. Ну, разве что за исключением финальных сцен, в которых показано музыкальное ревю. В целом фильм — это попытка защитить помолодежному шумную и подчеркнуто ритмичную джазовую музыку». Не менее дружелюбно фильм оказался принят и в Стокгольме. В отзывах шведской прессы даже писалось, что фильм «Мы играем музыку» был результатом усилий по выражению «здоровых жизненных потребностей молодежи», а это в свою очередь нашло свое продолжение в том, что данная кинолента якобы демонстрировалась немецким подросткам во время так называемых «молодежных часов гитлерюгенда. Впрочем, сведения о попытках использовать «Мы играем музыку» в пропагандистских и воспитательных целях кажутся более чем сомнительными. Более того, в немецкой историографии приводятся сведения о том, что в октябре 1942 года партийные органы Третьего рейха попытались наложить запрет на фильм для показа перед детской аудиторией. Впрочем, никаких упоминаний о подобных запретах в документах до сих пор не найдено.

Борьба между серьезной и легкой музыкой (в Германии они соответственно обозначались как Е-музыка и У-музыка) стала, по сути, центральной идеей фильма. В фильме она заканчивается триумфальным танцевальным ревю, которое отнюдь не значит примирения двух сторон, а символизирует победу динамики молодежи и присущей ей ритмичной музыки над профессорской закостенелостью и тяжело воспринимаемыми музыкальными творениями. Неудивительно, что после выхода фильма на экраны определенные музыкальные круги стали заявлять свои решительные протесты. Музыкальный критик Хайнц Мицнер назвал киноленту не иначе как «аляповатым преступлением». Поводом для подобных обвинений стало даже не то, что серьезная музыка проиграла легкой музыке (критик на словах был двумя руками за «хорошую

эстрадную музыку»), а то, что фильм пропагандировал в качестве культурного идеала танцевальную музыку, которая вызывала наибольшее количество порицаний со стороны «симфонистов». Критика во многом напоминала донос, так как Мицнер ставил под сомнение, что при создании фильма учитывались директивные указания Имперской музыкальной палаты. Впрочем, ожидать иной реакции не приходилось. В конце своей «разгромной» статьи он писал: «Quo vadis? Куда мы катимся?» В качестве примера того, как надо делать музыкальные фильмы, приводилась кинолента 1940 года «Идеальная музыка». Этот фильм имел не только определенный коммерческий успех, но и выполнял почти ничем не прикрытую «воспитательную функцию». В данном случае народу должен был прививаться вкус к серьезной музыке. Сразу же оговоримся, что «Идеальная музыка» отнюдь не ставила крест на эстрадном жанре. В фильме даже звучали композиции Петера Кройдера. Впрочем, «Дер фильм» из всего кинофильма сосредоточил внимание именно на этом моменте: «В парящем ритме ликует эстрадная музыка, ее джазовые мелодии летят над паркетными полами, сладко поют скрипки, заходятся в музыке трубы и саксофоны». Знаменательным является, что кинокритики в похвалах новому музыкальному стилю спокойно употребили слово «джаз». По большому счету это была смесь из элементов свинга и оперетты. Но использование синкопы и саксофона для 1940 года было очень смелым шагом.

Выпущенный на экраны в 1942 году фильм «Мы играем музыку» ушел очень далеко от «Идеальной музыки», которая была снята всего лишь два года назад. Несмотря на то, что фильм «Мы играем музыку» в основных своих чертах продолжал традиции фильмов студии УФА, в которых конфликты удачно разрешались (обычно в песне, музыке или танце), в данном случае кинолента была в большей степени ориентирована на молодежные потребности (совершенно аполитичные и неопасные для режима). В данном случае речь шла о нереализованном молодежном потенциале — весьма распространенном сюжете в западных музыкальных фильмах 50-60-х годов. Сам фильм «Мы играем музыку» во многом напоминал голливудские ленты, но при этом не являлся копиркой с них. Когда в 1942 году Йозефу Геббельсу показали снятый в 1939 году американский фильм «Свани Ривер» (в главной роли Аль Джольсон), тот, пребывая под впечатлением от этой киноленты, отдал приказ «срочно создать новый немецкий фильм с народными песнями». После этого он не раз возмущался медлительностью своих подчиненных, «Сегодня положение складывается таким образом, что американцы при самых

минимальных культурных запросах могут создавать весьма сносное кино... Мы же, напротив, перегружены традициями и уважением к ним. Мы боимся облачить наше культурное достояние в современные одежды. А потому они остаются историческими экспонатами в музее, которые воспринимаются в лучшем случае только несколькими партийными группами, гитлерюгендом и Имперской трудовой службой... У американцев есть только несколько негритянских песен, но они смогли использовать их так, что к настоящему моменту их культура захватила большую часть современного мира... У нас есть не в пример большее культурное достояние, но нам не хватает силы и умения модерировать его». Сила подобного обновления проявилась именно в фильме «Мы играем музыку», «модернизированный» Бах, новые ритмы молодежных танцев, доведенный почти до совершенства стиль музыки, которая игралась во время финального ревю.

## ГЛАВА 10. ВОЕННАЯ ДЖАЗ-АГИТАЦИЯ

Еще накануне начала Второй мировой войны Йозеф Геббельс открыл, что при использовании радио для пропаганды возникали некоторые проблемы. Самая главная проблема заключалась в том, что страны — противники Третьего рейха могли конкурировать с нацистским режимом в борьбе за радиослушателя. Эта проблема стала наиболее актуальной, когда началась Вторая мировая война. Геббельс должен был прекрасно понимать, что британцы как минимум по трем причинам имели сильные позиции, которые позволяли им оказывать посредством собственных радиопрограмм влияние на немецких слушателей. Во-первых, в 1940 году они были единственными из непобежденных на континенте противников Третьего рейха. К лету 1940 года нацисты уже контролировали радиовещание во Франции, Люксембурге, Нидерландах. Но радиовещание Великобритании было им неподконтрольным. Во-вторых, британские службы делали радиопередачи не только на немецком языке. Оппозиционно настроенные немцы получать по этому каналу невыгодную для национал-социалистического режима информацию. В-третьих, все информационные передачи, выпускаемые в эфир из Лондона, были приправлены эстрадными композициями, что опять могло заинтересовать немцев, уставших от однообразия национал-социалистической музыки. Британцы делали акцент прежде всего на тех жанрах музыки, которые либо были запрещены в рейхе, либо очень редко появлялись в радиоэфире. В первую очередь речь шла об англо-американских джазовых композициях.

Вообще, Лондон выдавал в эфир много того, что представляло опасность для национал-социалистического режима. Начиная с января 1940 года «Программа Британского экспедиционного корпуса» стала передавать на средних частотах джазовые композиции. Оговоримся, что эта музыка в первую очередь предназначалась для британских солдат, которые находились во Франции (Франция была разгромлена немцами только летом 1940 года). Впрочем, это не мешало немцам принимать данную передачу. О том, что эти информационно-музыкальные сообщения все-таки в некоторой степени были ориентированы на немцев, говорит тот факт, что 11 января 1940 года «вечерним гостем» Лондонской студии был Генри Холл, а сама эта программа дала начало циклу передач «Тень свастики».

После того, как Западная Европа почти полностью стала контролироваться рейхом и развернулась «битва за Британию», Лондонское

правительство создало несколько пропагандистских радиостанций, которые выходили в эфир, естественно, с территории Великобритании. Их главной целью была деморализация немецких солдат и гражданского населения. Самыми известными из них были станция Густава Зигфрида Айнса (начала вещание в мае 1941 года) и «Солдатская радиостанция Кале» (начала выходить в эфир осенью 1943 года). Кроме этого, сама Би-би-си с завидной регулярностью выдавала в эфир пеструю смесь из джазовых композиций и информационных сообщений. Впрочем, все они выходили исключительно на английском языке. Но это не мешало Би-би-си создать собственную немецкоязычную программу «Бош хаус», в ходе которой в прямом эфире передавалась музыка в стиле свинг, перемежавшаяся информационно-пропагандистскими сообщениями. Музыка играли в основном современные британские коллективы, например уважаемый англичанами оркестр Королевских BBC.

Понимая, какую угрозу таит в себе прослушивание «вражеских голосов», Геббельс 1 сентября 1939 года отдельным приказом запретил всем жителям рейха слушать какие-либо иностранные радиостанции. Несмотря на угрозу суровых наказаний, немцы постепенно стали нарушать данный запрет. С одной стороны, британские радиостанции и некоторые другие могли без проблем вещать на «немецких» частотах, так как сами германские станции во время воздушных налетов на время прекращали выход в эфир. В этой ситуации британские передачи можно было поймать даже на дешевых «народных радиоприемниках», которые были разработаны специально для того, чтобы привязать немецких слушателей к нескольким немецким станциям, выходившим в эфир на средних частотах.

С другой стороны, британские радиопрограммы были именно тем «запретным плодом», который манил многих немцев. Многие из них не прислушивались к политическим новостям, а внимали только музыке. Оригинальные англо-американские мелодии и джазовая музыка в буквальном смысле слова околдовали многих немецких солдат, находившихся на фронте. Они могли принимать их как на небольших приемниках «Филипс», так и при помощи более мощных радиоприемников. Геббельс выражал немалые опасения, что солдаты, слушая подобную музыку, будут подвергаться обработке «вражеской пропаганды». Даже среди гражданских лиц было огромное количество любителей джаза. Кроме этого, могла сложиться не менее опасная ситуация, что немцы, слушавшие только передачи Би-би-си, могли стать поклонниками джазовой музыки, равно как и всего того, что вместе с джазом приходило из Лондона.

Не стоило забывать, что голландские, бельгийские, французские, датские и норвежские радиостанции, даже после их оккупации немецкими войсками, продолжали передавать американскую джазовую музыку. Впрочем, эти передачи меньше всего волновали Геббельса, так как они не содержали в себе «антинемецких призывов и пропаганды». Соблюдая видимость патерналистской лояльности к покоренным народам Западной и Северной Европы, в Берлине было решено предоставить местным радиостанциям некоторую культурную автономию, при условии что местные власти сами будут осуществлять цензуру радиопередач. Но, как и стоило предполагать, данная самоцензура во многих случаях была достаточно условным явлением. Уровень передач голландской станции «Хильверсум» вряд ли можно было сравнить с программами Би-би-си, но тем не менее они пользовались большой популярностью у немецких любителей джаза, которые имелись как среди солдат вермахта, так и среди гражданского населения. Далее в «рейтинге популярности» шла радиостанция Копенгагена и несколько французских станций.

Проблемой являлся даже «успех», которого смог добиться Геббельс при помощи своих пропагандистских мероприятий. Он создал самую большую в Европе аудиторию радиослушателей. Если говорить об относительных (не абсолютных) показателях, то доля радиослушателей от общего населения была выше только в Швеции и Дании.

Ввиду исключительных возможностей такого средства массовой информации, как радио, Геббельс должен был соблюдать равновесие между политической пропагандой и просто развлекательными программами. Кроме этого, он должен был учитывать музыкальные пожелания как гражданского населения, так и оказавшихся на фронте немецких солдат. Отдать культурно-музыкальное предпочтение одной из этих социальных групп для умелого пропагандиста было бы политической ошибкой. Кроме этого, министр пропаганды должен был постоянно соотносить уровень немецких радиопередач с уровнем «вражеской пропаганды», прежде всего британскими программами. В целом это была не самая простая задача. Соответствие уровню «вражеского вещания» было заданием, актуальным для нацистского режима на протяжении всей Второй мировой войны. По большому счету его выполнение должно было способствовать «окончательной победе» Германии. В итоге вольно или невольно в рейхе стали делаться послабления для джазовой музыки. Напомним, что еще осенью 1935 года начальник имперского вещания Ойген Хадамовский отдал приказ, который запрещал передавать по немецкому радио американский «ниггер-джаз». В условиях ухудшавшейся международной

обстановки в 1937 году в «черный список» музыкальных стилей попали и другие направления. Очередные запреты были введены уже в первые дни начавшейся Второй мировой войны. Но Геббельс понимал, что немецкое радио должно было предлагать слушателям большой выбор жанров музыки. Во многом не разбиравшийся в современных направлениях музыки персонал немецких радиостанций всеми силами пытался выполнить требование министра пропаганды, но все было тщетным. Первым сигналом о том, что в музыкальном репертуаре надо было что-то менять, стали закрытые сведения, поступавшие Геббельсу из вермахта. В них говорилось о растущей популярности у немецких солдат британских радиостанций, которые передавали попеременно с музыкой в стиле свинг политические новости. Министр пропаганды стал выражать серьезные опасения по поводу успешности собственной пропаганды в немецких частях.

В итоге Геббельс отдал распоряжение, что к весне 1941 года в репертуаре немецких радиостанций надо было провести радикальные перемены, в том числе передавать «больше ритмичной танцевальной музыки». Впрочем, подобный приказ не мешал Геббельсу в частных беседах и на публике высказывать свое отвращение к «музыке с искаженным ритмом», равно как и к «музыке с аритмичной мелодией». Буквально за неделю до начала военной агрессии против СССР Геббельс в своей статье, опубликованной на первых страницах газеты-журнала «Рейх», открыто заявил, что вкусы солдат вермахта не должны иметь приоритета перед музыкальными пристрастиями гражданского населения. Одновременно с этим он заявлял: «Во время войны нам нужен народ, который сохраняет хорошее настроение». В тот момент Геббельс почти провидчески предполагал, что на немецком радио нельзя было оставлять старых сотрудников. Большинство из них было в свое время подобрано неотесанным Хадамовским и посредственным во всех отношениях директором Кёльнского радио Генрихом Гласмайером. Ни тот, ни другой не имели в своем багаже никаких свежих идей. Не рискуя поручать новое дело непрофессионалам, Геббельс решил привлечь на свою сторону молодых специалистов, которые разбирались в музыке, были готовы усердно работать, а самое главное (что на первый взгляд покажется странным), не были догматичными национал-социалистами. Более того, Геббельс высказал мнение что эти специалисты вообще могли не состоять в национал-социалистической партии или в одном из ее подразделений, при этом они никак не должны были быть связанными со «старыми борцами движения», которые привели Гитлера к власти.

В итоге в период с октября 1941 по февраль 1942 года Имперское радио превратилось фактически в принципиально новую организацию. Геббельс пристально наблюдал за процессом реорганизации. Он еженедельно требовал у Ганса Хинкеля отчеты. На имперском радио было создано десять «новаторских» групп, которые возглавлялись бесспорными специалистами в своей области. Дирижер Рудольф Шульц-Дорнбург был назначен начальником отдела классики. Журналист Хайнц Гёдеке начинавший когда-то свою карьеру спортивным обозревателем, главой «разговорной группы».

Пианисту Францу Гроте который в последние годы проявил себя как талантливый джазмен, доверили курировать сферу, которая требовала особой художественной взыскательности, — оперетту. Кроме этого, Гроте вместе с Петером Кройлером и Тео Макебенем, одним из ведущих эстрадных композиторов Третьего рейха, должны были заниматься вопросами создания музыки для немецких кинофильмов. Поскольку данное направление курировал лично Геббельс, эти музыканты постоянно встречались с ним. Франц Гроте позаботился о том, чтобы его старый приятель Георг Хенцшель, считавшийся знатоком немецкого джаза, был назначен руководителем группы «А» («Легкая танцевальная и эстрадная музыка»). Подробности данного назначения до сих пор не известны. Скорее всего Геббельс доверился мнению Гроте, который характеризовал Хенцшеля как хорошего профессионала. Не исключено, что министр пропаганды Третьего рейха пошел на это неохотно, ориентируясь на потребность немецкой публики в «ритмичной музыке». Несмотря на пресловутые музыкальные потребности в современных музыкальных композициях, в министерство пропаганды приходило большое количество жалоб (в основном от жителей небольших немецких городков), которые выражали недовольство «засильем» джаза на немецком радио. Чтобы без лишней необходимости не раздражать консервативных бюргеров, Хенцшель и его коллеги пытались не употреблять в радиоэфире слово «джаз».

Непосредственным результатом изменения репертуара немецкого радио стала растущая в начале 1942 года известность исполнявшего свинг биг-бенда Вили Штеха, одного из создателей легендарного немецкого музыкального коллектива «Золотая семерка». В марте 1942 года Геббельс, к немалому удивлению многих немцев, произнес по радио речь, в которой он положительно отозвался о джазе. Министр пропаганды сказал, что ритм является «основным элементом музыки», но тем не менее презрительно отозвался об «отвратительно звучащем инструментальном визге». В любом

случае было очевидно что Хенцшель смог добиться отсрочки для джаза, на популяризацию которого он потратил немало сил.

Геббельс не мог не понимать, что солдаты вермахта одобрительно встретили случившиеся перемены. После начала войны на совещаниях он постоянно напоминал об особых потребностях солдат в развлекательной музыке. Но в том, что касалось формирования программ для воюющих солдат, Геббельс не мог придумать ничего нового. С одной стороны, по его указанию для солдат вермахта передавались тысячи песен, что должно было сделать их жизнь более сносной, а вместе с тем более восприимчивой для нацистской пропаганды. С другой стороны, Геббельс никак не мог воспрепятствовать тому, что солдаты на оккупированных территориях Западной и Северной Европы слушали иностранные радиостанции. Чтобы решить эту проблему, Геббельс принял несколько мер, которые были ориентированы в первую очередь на солдат. Одной из таких мер стало создание «концерта по заявкам для солдат вермахта», о котором мы весьма подробно говорили в предыдущих главах. Чтобы не повторяться, укажем, что появление Хайнца Гёдеке в качестве ведущего концерта по заявкам было отнюдь не случайным событием. Хотя концерт по заявкам с исторической точки зрения просуществовал совсем недолго, но он стал образцом для подражания. Поскольку в «концерте по заявкам» вполне спокойно передавались джазовые композиции, то они стали транслироваться почти на всех солдатских радиостанциях, которые создавались не столько по инициативе министерства пропаганды, сколько по инициативе армейского командования. К зиме 1942 года, когда рейх находился на пике своего военно-политического могущества, сеть подобных радиостанций покрывала все оккупированные немцами территории: Норвегию, Польшу, Балканы, западные советские территории. Принимая во внимание тот факт, что до мобилизации более половины солдат слушали современную на тот момент танцевальную музыку, солдатские радиостанции решили пойти еще дальше, чем сам Геббельс. К великой радости любителей джаза, солдатские радиостанции стали передавать в эфир лучшие джазовые местные композиции, записи которых удавалось найти на захваченных территориях

Осень 1941 года для любителей джаза призванных в ряды вермахта была примечательна тем, что «Солдатское радио Висла» почти круглые сутки напролет крутила пластинки со свинговыми мелодиями. Наибольшей популярностью у немецких солдат на тот момент пользовались записи британского танцевального оркестра Гарри Роя. В эфире над оккупированной Норвегией «господствовал» биг-бенд Хайнца Венера.

Даже солдатская радиостанция вермахта, располагавшаяся в Минске, передавала в эфир свинг. Но имя на вещании танцевальной музыки сделала в первую очередь «Солдатское радио Белград», та самая, которая открыла немцам и всему миру «Лили Марлен» (о чем несколько позже). Она, к великой радости оставшихся в Германии любителей музыки, без проблем принималась в южных районах рейха. Подобное развитие событий никак не устраивало Геббельса. Он чувствовал, что теряет психологический контроль над армией, который ему удалось установить осенью 1941 года. К великому своему ужасу, министр пропаганды узнал, что наибольшей «психологической опасности» подвергались обожаемые им летчики люфтваффе. Хорошее знание английского языка, широта взглядов, легендарная склонность к джазовой музыке делали их во время боев над Ла-Маншем и в Северной Африке наиболее уязвимыми для британской пропаганды. Геббельс, еще со времен «эпохи борьбы», когда нацисты только рвались к власти, был очарован самолетами и летчиками. Во время первых воздушных боев «битвы за Британию» он восторгался боевыми успехами Адольфа Галланда, Ганса-Иоахима Марзейле. Но наибольшее восхищение у министра пропаганды вызвал Вернер Мёльдерс.

Поклонник творчества оркестра Гленна Миллера Вернер Мёльдерс в свои 27 лет стал одним из самых известных пилотов люфтваффе. Многие говорили, что ему никогда не хватало джаза и свинга. Нередко Мёльдерс со своими сослуживцами посещал заведение «Заварин», располагавшееся неподалеку от отеля «Эдем». Другим излюбленным местом летчиков были бары, находившиеся в западной части Берлина. Там они устраивали шумные вечеринки под звуки специально подобранных патефонных пластинок. Если Мёльдерс направлялся на опасную операцию, то он непременно слушал передаваемую британскими радиостанциями обожаемую им джазовую музыку. Острословы шутили, что летчики люфтваффе предпринимали налеты на Би-би-си, чтобы разнести ее в пух и прах, но сначала настраивались на ее волну. Дескать, так они могли определить, попали их бомбы в цель или нет.

Как бы то ни было, но одна из историй была полностью правдивой. Зимой 1940/41 года полковник Мёльдерс отдыхал в австрийских Альпах после утомительных боев. На комфортабельной лыжной базе, расположенной на озере Эйбзее, он случайно встретил Франца Гроте. Музыкант отдыхал вместе со своей женой, норвежской певицей и актрисой Кирстен Хайберг.

Мёльдерс с товарищами узнали музыканта. Они попросили его сыграть что-нибудь. Гроте сел за пианино и выдал несколько свинговых

мелодий в своей интерпретации. После этого воодушевленный Мёльдерс пожаловался музыканту, что немецким летчикам не рекомендуется слушать Би-би-си. Но, увы, сокрушался он, немецкие радиостанции не передавали «приличную музыку» американского образца. В ответ Гроте заявил, что это не является проблемой, так как в рейхе есть достаточное количество музыкантов, которые могли весьма недурно играть подобную музыку. За столом в кафе Мёльдерс и Гроте набросали план, который состоял в том, чтобы убедить Геббельса создать специальный немецкий биг-бэнд.

Детали дальнейшего развития событий не известны. Немецкий историк Михаэль Катер предполагает, что где-то весной 1941 года Мёльдерс встретился в Геббельсом. К тому моменту количество налетов на Великобританию сократилось, а сами силы люфтваффе стали концентрироваться на востоке. Но пилоты Геринга все равно продолжали принимать участие в боях, которые шли на Балканах и в Северной Африке. Кроме этого они регулярно совершали полеты над Северной Европой, где могли без проблем слушать британское радио. В ходе беседы Геббельс предостерег Мёльдерса от того, чтобы офицеры люфтваффе слушали «задорную музыку», передаваемую из Англии. Но всем было понятно, что в сложившейся ситуации одними запретами было не обойтись.

После заката «Золотой семерки» требовалось провести тщательное планирование, результатом которого должно было стать появление нового немецкого джазового ансамбля. Работы в данном направлении начались в сентябре 1941 года. Оно не стало неожиданностью радиистиков, так как Геббельс заранее привлек к выполнению данной задачи Гроте и его приятеля Георга Хенцшеля. Оба, известные в музыкальных кругах своей непоколебимой приверженностью джазу, должны создать *Немецкий танцевальный и эстрадный оркестр* (ДТУ). Не самое броское название было предложено Геббельсом, а потому не подлежало критике. В своей работе Гроте и Хенцшель могли прибегать к помощи Хинкеля, который считался весьма изобретательным человеком. Новый оркестр должен был быть укомплектован лучшими эстрадными и джазовыми музыкантами рейха. О важности данного задания говорит хотя бы тот факт, что в случае, если музыкант оказывался на фронте, то его «по просьбе» министерства пропаганды оттуда отзывали. Статус создаваемого оркестра был едва ли не привилегированным. Его можно было сравнить разве что с положением Берлинского филармонического оркестра, музыканты которого считались незаменимыми людьми. Министерство финансов должно было взять на себя все расходы оркестра, которые были запланированы Геббельсом воистину с царским размахом, — миллион рейхсмарок в год.

Предполагалось, что ДТУ с музыкальной точки зрения должен был быть настолько безупречным и великолепным, что военные летчики, равно как и все остальные рола войск, должны были почти моментально перестать слушать британское радио. Кроме всего прочего, ДТУ должен был удовлетворять вкусам оставшихся в немецком тылу поклонников джазовой музыки.

В первые месяцы 1942 года начался отбор в Немецкий танцевальный и эстрадный оркестр лучших немецких музыкантов. Он закончился только 1 апреля 1942 года. Именно в этот день он дал свое первое выступление в берлинском дворце «Дельфы». Позже один из участников оркестра вспоминал: «Я был готов пожертвовать всем в жизни, чтобы только попасть в него». Ему повезло — он стал в ДТУ вторым ударником. Поскольку большинство джазовых музыкантов испытывали едва ли не врожденную неприязнь к военной службе, то очень быстро Немецкий танцевальный и эстрадный оркестр стал рассматриваться как своего рода убежище джазменов от мобилизации.

Если говорить о разделении ролей при отборе в ДТУ, то Гроте и Хенцшель осуществляли предварительный подбор музыкантов, а Хинкель улаживал все процедурные и административные вопросы. А таковых, к слову, было немало. Заполучить лучших немецких музыкантов оказалось делом не таким уж простым. Некоторые из них, как, например, гитарист Ганс Корзек, были мобилизованы в ряды вермахта. Он погиб в бою прежде, чем его «вопрос» успели решить. Некоторые музыканты, несмотря на то, что имели бронь, могли попасть в ДТУ с большими проблемами. Давшие им бронь от призыва организации не всегда спешили расставаться с талантливыми сотрудниками. В некоторых случаях, как со скрипачом Гельмутом Захарией, вермахт отказывался «выдать» музыкантов. Нередко Хинкель ничего не мог поделать. В данных случаях приходилось подключать самого Геббельса. Летом 1942 года вся элита немецкого свинга, все еще сохранившаяся в рейхе, оказалась на одной сцене. При политической лояльности музыкантов ожидали милости Геббельса.

Список музыкантов, которые оказались в Немецком танцевальном и эстрадном оркестре, мог впечатлить даже искушенного специалиста. На ударных инструментах играли Ганс Клагеман и Вальди Луцковски, который был известен слушателям еще по «Золотой семерке». Пианистом в ДТУ был Франц Мюк. Бас-гитару доверили Руди Вегенеру. Другие известные имена были «позаимствованы» большей частью из оркестра берлинской «Скалы», киностудий и театров. Это были исполнители на деревянных духовых инструментах Герберт Мюллер и Детлеф Лайз,

тромбонисты Эргард Краузе, Вальтер Добшинский, Вили Беркинг. На трубе выступал Курт Гогенбергер. Был в оркестре и русский эмигрант — гитарист Сергей (Серж) Матель, чьей неистовой темпераментностью восхищалась даже немецкая публика. Аранжировщиками были, опять же, перешедший из «Скалы» Хорст Курдицки и Фридрих Майер. Этот 27-летний пианист, происходивший родом из Бремена, не попал в вермахт из-за того, что в свою бытность получил травму головы.

У администраторов ДТУ было четкое распределение ролей. Главный дирижер Гроте в силу своей предельной занятости являлся чем-то вроде «вывески» оркестра, в то время как повседневные заботы дирижера были переложены на плечи Хенцшеля. Уже после войны Хенцшель и Клагеман едва ли не хором заявляли, что они никогда (равно как и другие участники оркестра) не испытывали на себе политического давления. Оба они прилагали максимум усилий, чтобы ДТУ был полностью деполитизированным оркестром, который бы занимался исключительно искусством. Тем не менее, по мнению немецкого историка Михаэля Катера, подобные утверждения не совсем соответствовали действительности. Дело в том, что два участника оркестра были членами национал-социалистической партии, более того, не исключалась вероятность того, что один из них был «заслан» Геббельсом в оркестр в качестве собственного осведомителя. Если басист Руди Вегенер был, что называется, «безобидным» национал-социалистом — он вступил в партию летом 1933 года по инерции (так тогда поступали многие немцы), то альтист Герман Дойбнер имел более богатое политическое прошлое. Выходец из Австрии, он был немцем судетского происхождения. Являясь по своей сути антисемитом и ненавистником чехов, Дойбнер присоединился в Австрии к нелегальной национал-социалистической организации. После аншлюса этой европейской страны в 1938 году он добровольно вступил в ряды СА. Как вспоминал Клагеман, Дойбнер был самым слабым музыкантом из всего оркестра, что наводило на определенные мысли.

Участники Немецкого танцевального и эстрадного оркестра получали фантастические зарплаты — 1110 рейхсмарок в месяц. Подобные заработки имели только эстрадные звезды Третьего рейха. Уже одно это обстоятельство показывает, насколько ДТУ был важен для министерства пропаганды. Заработная плата Георга Хенцшеля была значительно выше — он получал 1700 рейхсмарок. Кроме этого, он получал по 200 рейхсмарок за каждый публичный концерт, во время которого он дирижировал оркестром. Помимо этого, ему ежемесячно выплачивалось около 2000 рейхсмарок как

главе группы «А» при имперском радио. Чтобы сделать эти цифры более наглядными, приведем такие сведения. В 1942 году зарплата немецкого квалифицированного рабочего составляла 200 рейхсмарок.

Чтобы оправдать подобные финансовые затраты, ДТУ должен был играть почти на всех официальных мероприятиях высшего уровня, в том числе для командования вермахта и Гитлера. После предполагаемой «окончательной победы» Германии ДТУ должен был выполнять представительские функции, давая концерты за рубежом. Кроме этого, оркестр должен был сосредоточить свое внимание на создании музыки для кинофильмов и радиопостановок.

Но пока главной задачей ДТУ было удовлетворение музыкальных потребностей вермахта, в первую очередь пилотов люфтваффе. В некоторой степени это было реализацией давнишней мечты многих эстрадных музыкантов — создать сугубо немецкую джазовую музыку, которая могла бы служить образцом для подражания всех германских эстрадных оркестров. Некогда выполнением данной миссии безуспешно пытался заниматься Оскар Йост. Этот глава немецких танцевальных оркестров буквально за полгода до своей смерти в мае 1941 года делал наброски плана создания национал-социалистического джазового ансамбля. На тот момент этот проект не нашел поддержки у Хинкеля. Но именно этим можно объяснить, почему бывший управляющий оркестра Йоста русский эмигрант Сергей Сафронов в мае 1942 года внезапно был назначен коммерческим директором ДТУ. Впрочем, это не исключало возможности того, что Сафронов, подобно альтисту Дойбнеру, был осведомителем Геббельса.

Вопреки всем ожиданиям, Немецкий танцевальный и эстрадный оркестр давал не очень много публичных концертов. Но поскольку он должен был заполнить собой весь немецкий эфир, то было решено прибегнуть к техническим хитростям. На магнитофон марки «Магнетофон», произведенный в Голландии, было сделано несколько записей, которые попытались в предельно сжатые сроки растиражировать и разослать по всем солдатским радиостудиям. Но при этом оркестр умудрился не записать ни одной пластинки (!). Для оценки творчества ДТУ была сформирована специальная «комиссия», которая состояла из боевых офицеров люфтваффе. Во время одной из репетиций в зале появился Геббельс в сопровождении двенадцати летчиков. Когда биг-бенд приступил в берлинской студии к ежедневным делам, у музыкантов появилась возможность пойти на компромисс с режимом. С одной стороны, они могли исполнять «сладковатый кич», который партийные идеологи выдавали бы

за «немецкий джаз». С другой стороны, Гроте и Хенцшель должны были в полной мере использовать потенциал перспективных артистов. Впрочем, национал-социалистическая печать, не посвященная в тонкости проекта Геббельса, даже к 1945 году так и не выработала единого мнения о ДТУ. Одни полагали, что оркестр все-таки играл «немецкую музыку», другие считали, что музыканты «были просто очень усердными».

Но любители настоящего джаза вряд ли могли остаться довольными творчеством ДТУ. В оркестре преобладали струнные инструменты, да и вдобавок ко всему напрочь отсутствовали импровизационные моменты, без чего джаз сложно было назвать джазом. Впрочем, у массовой публики, которой было запрещено слушать англо-американскую музыку, этот проект был весьма успешным. Сами летчики остались довольными лишь наполовину. Когда они попросили транслировать в эфире «Рапсодию» Гершвина в исполнении ДТУ, то им было отказано.

Если говорить о Гроте и Хенцшеле, то они спасли от гибели на фронтах множество выдающихся немецких джазовых музыкантов, хотя и не дали им возможности в полной мере продемонстрировать свое мастерство. Проблема заключалась в том, что они входили в состав государственного джазового оркестра, к которому Геббельс предъявлял очень высокие требования.

Одним из музыкантов, с которым время от времени работал в студиях и на концертах Хенцшель и которого он пригласил в состав Немецкого танцевального и эстрадного оркестра, был Фриц Брокзипер. Этот уроженец Мюнхена играл на ударных инструментах во многих свинговых оркестрах и ансамблях. На предложение своего приятеля Хенцшеля, к слову очень перспективное предложение, он ответил вежливым отказом, заметив, что задуманный в тот момент ДТУ вряд ли станет играть свинг, к тому же ему (Брокзиперу) уже поручено выполнение важного для рейха поручения. С начала 1940 года он играл в группе под названием «Чарли и его оркестр». В этот коллектив, подобно ДТУ, входили первоклассные джазовые музыканты. Подобно ДТУ он пользовался поддержкой министерства пропаганды. Но деятельность «Чарли и его оркестра» была обращена не столько на немцев и немецких солдат, сколько на англичан. «Чарли и его оркестр» был самым странным феноменом во всей истории национал-социалистического искусства и культуры. Пожалуй, он был самой причудливой формой пропаганды, который использовало министерство Геббельса.

«Чарли и его оркестра» были пропагандистской попыткой вмешаться в британское радиовещание. Немцы решили, что поскольку британцы

вещали из своей страны на территорию оккупированных Германией государств, то можно было сделать с точностью до наоборот и создать аналогичный немецкий проект. Джаз в американском стиле должен был транслироваться из Германии для Британских островов. Предполагалось, что это сможет запутать и дезориентировать лояльных англичан. По большому счету «Чарли и его оркестр» был частью причудливой операции «Лорд Хау-Хау» («Лорд Гав-Гав»). У истоков этой операции стоял Уильям Джойс, амбициозный актер из Оксфорда, являвшийся сподвижником предводителя «Британского союза фашистов» Освальда Мосли. Где-то в середине сентября 1939 года Джойс, поклонник Гитлера, еще до войны выехавший в Германию, со своим безупречным произношением начал посылать в эфир пронемецкие послания, которые адресовывались высшим слоям Великобритании. Базой для этой информационной спецоперации была немецкая станция, вещавшая на коротких волнах. Располагалась она близ берлинской Кайзердамм, в западной части города. Но инициатором данной операции был все-таки не Джойс, а Вольф Миттлер, высокий белокурый немец, происходивший родом из Польши. Миттлер любил красивую жизнь. Его слабостью были девушки и спортивные автомобили. Еще во время обучения в британских элитных школах он в совершенстве овладел английским языком. Поначалу он поддерживал дружеские связи с британским национал-социалистом капитаном Норманном Бейлли-Стюартом, который по обвинению в измене Родине провел пять лет в Тауэре. На свободу капитан вышел в 1937 году и тут же перебрался на континент, переполненный ненавистью и презрением к британским властям. В августе 1939 года Бейлли-Стюарт обосновался в Берлине. Он еще до начала войны делал пропагандистские передачи на английском языке, которые превозносили национал-социализм. Но уже к сентябрю 1939 года стало ясно, что деятельность Джойса, который поначалу являлся лишь заместителем Бейлли-Стюарта, была намного эффективнее. В итоге Джойс уже в январе 1940 года получил постоянную должность, после чего стал известен в Лондоне под именем «Лорд Хау-Хау».

С каждым днем Геббельс ценил деятельность ирландца Джойса все больше и больше. Бывший глава пропагандистского аппарата британских фашистов проявил себя в первую очередь в написании ироничных и даже язвительных посланий, за что Геббельс сравнивал его с Бернардом Шоу. Американский корреспондент Уильям Ширер осенью 1940 года (на тот момент США еще не объявили войну Германии) провел одну ночь в бомбоубежище вместе со страдающим алкоголизмом Джойсом. Ширер, несмотря на то что Джойс был ярким антисемитом, охарактеризовал его как

«забавного и даже умного».

Геббельс знал, что делал, когда решил использовать Джойса. Как показали послевоенные исследования, в начале 1940 года шесть из десяти британцев слушали иностранные радиопередачи, причем половина из них отдавала предпочтение англоязычным программам Третьего рейха. Джойс в своих выступлениях развивал антибританскую пропаганду, делая упор на «продажности Уинстона Черчилля и его еврейской камарильи». Приблизительно в то же самое время директор немецкой радиостанции, вещающей на коротких волнах, предложил «находчивую» идею. Злобные нападки на британское правительство надо было сочетать с достаточно дерзкими выступлениями профессиональных актеров, которые свободно владели английским языком и выдавали в эфир типичный джаз, хорошо знакомый британцам. В данном случае музыка выступала в роли приманки. Геббельсу и его команде нисколько не мешало, что подобная музыка не подходила для унифицированного имперского радио. Как показывала практика, Геббельс мог спокойно отказаться от собственных культурных и эстетических предпочтений.

По неясным до сих пор причинам формирование нового джазового ансамбля было поручено 38-летнему Лутцу Темплину. Сам Темплин был второразрядным саксофонистом из Дюссельдорфа. Ему удалось сколотить свою небольшую музыкальную группу, с которой он выступал на окраинах Берлина. Подобно большинству участников проекта под названием Немецкий танцевальный и эстрадный оркестр, Тамплин никогда не состоял в нацистской партии. В начале 1940 года он случайно попадает в клуб «Карлтон». Там он знакомится не только с Брокзипером, но и Хорстом Винтером, Детлефом Лайзом, Чарли Табором и Вили Беркингом. Так было сформировано ядро оркестра, которое вместе с Джойсом должно было выпускать в эфир программу «Говорит Германия» («Germany Calling»). За год в коллективе оказалось 16 человек. Впрочем, большую часть из них привлекали к работе только по мере надобности. В итоге к какому-то моменту в «Чарли и его оркестре» формально числилось около 40 человек. Брокзипер вспоминал после войны, что оркестр был «диким коктейлем». Некоторое время в нем выступали такие музыканты, как Гельмут Захария, Альберт Фоссен, Франц Мюк, певица Марго Фридендер, которая являлась наполовину еврейкой. Постоянного состава «Чарли и его оркестра» фактически не существовало. Некоторые музыканты привлекались к работе не более двух раз. Примечательно, что оркестр большей частью состоял из иностранцев. Пианистом был Примо Ангели, на трубе играл итальянец Джузеппе Импаломенни. Кроме этого, имелись голландцы Баренд («Боб»)

ванн Венети и Тип Тишелаар, которые играли соответственно на кларнете и тромбоне. Поскольку большая часть немцев, игравших в оркестре (Беркинг, Мюк и Фоссен), перешли на работу в ДТУ, надо было срочно найти новых иностранных музыкантов. Ими оказались «духовик» Марио Больбо, басист Чезаре Кавайон, трубачи Альфредо Марсароли и Римис ван Брюк.

«Чарли и его оркестр» был не менее дорогостоящим проектом, чем Немецкий оркестр танцевальной и эстрадной музыки. В распоряжении музыкантов имелись самые лучшие инструменты. Позже они стали получать зарплаты, вполне сравнимые с оплатой труда музыкантов в ДТУ. Брокзипер после войны утверждал, что иногда за день мог заработать до 500 рейхсмарок, что позволяло ему покупать для своей семьи даже деликатесы. Для сравнения можно привести сведения, что в 1941 году фунт (около 200 граммов) масла на «черном рынке» рейха стоил 35 рейхсмарок, а натуральный кофе — 70 рейхсмарок. У «Чарли и его оркестра» было пять высокооплачиваемых аранжировщиков, в том числе Фридрих Майер. Он создавал музыкальные чарты, основываясь на действительных рейтингах популярности американского свинга, которые он получал по каналам из стран, сохранявших в годы Второй мировой войны нейтралитет, в первую очередь из Швеции и из Португалии.

Темплин и его люди в условиях полной секретности блестяще исполняли эти аранжировки. Секретность проекта была обусловлена тем, что транслируемая музыка должна была подрывать боевой дух британцев, в первую очередь британских солдат. Если они слушали «Чарли и его оркестр», то должны были быть уверены, что это был первоклассный американский джаз, который транслировался из Англии или нейтральных стран. Кроме этого, оркестр был назван не по имени Темплина, а по имени ничем не приметного служащего из министерства пропаганды Карла (Чарли) Швендлера. По большому счету никто не знал, кем является этот Швендлер. Он же выступал в роли агитационного пропагандиста. Ему приносили оригинальный текст американской классической композиции. В нем он оставлял без изменений первую строфу, которая обычно исполнялась в безупречном американском стиле. Но уже во второй строфе место оригинального текста занимала зубодробильная политическая сатира. Она в основном была направлена против Черчилля, британских финансовых воротил, Советского Союза (после июня 1941 года), американцев и евреев. «Чарли и его оркестр» использовали весь арсенал антибританских стереотипов, которые неустанно пополнялись новыми клише от специалистов из министерства Геббельса. Подобная «критика» сопровождалась перевознесением Германии. Что же касается

«художественной ценности» текстов Швендлера, то, несмотря на профессионализм этого «поэта-песенника», любой из вдумчивых слушателей мог догадаться, что тексты для «Чарли и его оркестра» писали немцы. Впрочем, многие из британских слушателей предполагали, что автором текстов являлся «Лорд Хау-Хау». Одной из типичных для «Чарли и его оркестра» политических пародий стала переделка классической джазовой композиции «У меня карманы набиты мечтами» («I've Got a Pocketful of Dreams»). В «немецком варианте» эта песня высмеивала ленд-лиз, что становилось очевидным для слушателя уже под конец пародии. Там содержались такие строки:

Я спасаю мир для Уолтстрит,  
Я это также делаю во имя России,  
Я воюю за демократию,  
Я сражаюсь во имя иудеев.

В перерывах между этой и ей подобными песнями делались небольшие выступления «Лорда Хау-Хау», которые являлись скорее злобными политическими миниатюрами. Вот одна из них: «Черчилль сидит в ванной, наполненной водой, когда к нему приходит министр. "Ах, мистер Черчилль, мы снова сильно пострадали от бомбежек, вновь много кораблей..." Черчилль прерывает его: "Дайте мне виски и сигару". Вы знаете, он так и остался лежать в ванной». Каждая из подобных программ, включая исполнение джаза, длилась не более 20 минут. Всего в день они выходили в эфир четыре раза. Поначалу это было раз в неделю, но затем почти ежедневно, за исключением воскресенья.

Судя по всему, Темплин, Брокзипер и их приятели были отнюдь не единственными джазовыми музыкантами Третьего рейха, которые самым циничным способом оказались поставленными на службу Имперскому министерству Народного просвещения и пропаганды. По большому счету Великобритания и лагеря для британских военнопленных, где постоянно через динамики крутились выступления «Чарли и его оркестра», не были единственными целями Геббельса. В Берлине надеялись, что часть передач все-таки ловилась в США и нейтральной Португалии. Кроме этого, было организовано вещание джаза в стиле Хавьера Кугата, который предназначался для стран Южной Америки.

В апреле 1942 года в Берлине произошло уникальное событие. Биг-бэнд Фуда Кандрикса давал публичный концерт в «Дельфах», на котором

появился не кто иной, как сам «Лорд Хау-Хау». В радиорепортаже об этом событии «Лорд» передавал многочисленные приветы от британских военнопленных их семьям, после чего попросил Кандрикса сыграть самый горячий джаз, который он только мог исполнить. Как рассказывал один из слушателей данной программы, на тот момент служивший в рядах вермахта, эта программа ретранслировалась армейской радиостанцией в Кале. Ее выход в эфир был встречен бурными аплодисментами немецких солдат.

При оценке этой странной музыки и исполнявших ее музыкантов надо применять три критерия: художественная ценность, политическая эффективность и моральные установки. То, что касается художественного уровня, то Брокзипер всегда утверждал, что его джаз являлся лучшим в Третьем рейхе. Он говорил: «Тогда мы делали самую лучшую музыку». Если принимать условия, в которых в 1940-1943 годах приходилось работать в Германии джазменам, и наличие других джазовых коллективов, в первую очередь Немецкий танцевальный и эстрадный оркестр, то эти слова были правдой. За исключением «Чарли и его оркестра», в Третьем рейхе никто не исполнял американский свинг. Но, с другой стороны, нельзя отрицать того факта, что данная музыка являлась отнюдь не самостоятельным творчеством, а всего лишь копиркой с англо-американских образцов.

Если говорить об эффективности оркестра, то в данном вопросе всегда надо исходить из того, что музыка «Чарли и его оркестра» никогда не была для министерства пропаганды самоцелью, она всегда сопровождалась политическими выступлениями. Кроме этого, в текстах исполняемых «Чарли и его оркестром» песен всегда присутствовали пропагандистские куплеты. Все это сводило творчество музыкантов до уровня агитки. Но в любом случае Геббельс полагал, что программы «Лорда Хау-Хау» пользовались большим успехом. В любом случае Гитлер остался доволен этим направлением деятельности министерства пропаганды.

Но при этом нельзя не отметить того, что британцы слушали программы «Лорда Хау-Хау», так как пытались узнать о судьбе своих близких, попавших в немецкий плен. Выступления самого «Лорда» не производили на них никакого впечатления. Они считали их слишком пафосными, слишком сердитыми, в некоторых случаях даже забавными. При этом многие британцы сразу же вычисляли, что передаваемый по радио джаз был «тевтонским». Пластинки «Чарли и его оркестра», которые выдавались британским военнопленным, после прослушивания первых же мелодий ломались. Возмущение у них вызывала не столько прогерманская

агитация, сколько расистские и антисемитские выпады оркестра.

В этой связи возникает вопрос достойно ли для джазовых музыкантов было заниматься «художественной проституцией», обслуживая интересы тоталитарного режима? Брокзипер полагал, что из двух зол он выбирал меньшее. В данном случае большим злом была гибель на фронте большинства талантливых джазовых музыкантов. Кроме этого, ему, как на четверть еврею, приходилось в большей мере считаться со своим происхождением, нежели нанятым им иностранным музыкантам, большинство из которых были выходцами из стран-сателлитов Германии. Но с другой стороны, оказавшись перед аналогичной дилеммой. Хенцшель и Гроте были в самой незначительной мере привлечены к политике.

## ГЛАВА 11. «ЛИЛИ МАРЛЕН»

Эта песня начала свое триумфальное шествие по Европе, когда Германия находилась на пике своего континентального могущества. В 1941 году почти никто не верил в то, что ее агрессии могла противостоять какая-либо из стран. Между тем именно в этих условиях песня «Лили Марлен», которая была чем-то средним между традиционным шлягером и солдатской песней, получила популярность не только в Германии, но и далеко за ее пределами. Историю этой песни можно было сравнить со сказкой о Золушке. Однако чисто «сказочные» черты этой истории оказались тесно переплетенными с особенностями национал-социалистической пропаганды в годы войны, когда популярной музыке уделялось самое повышенное внимание.

Как же начиналась эта история? Осенью 1938 года певец Ян Беренс попросил своего приятеля, на тот момент уже весьма успешного композитора Норберта Шульце, чтобы тот написал для радиопередач несколько матросских песен. Основой для их написания должен был стать врученный Шульце сборник стихов Ганса Ляйпа «Маленький портовой орган», в котором кроме прочих находился текст «Песни молодого солдата в карауле». Сам стихотворный сборник был издан еще в 1915 году, буквально накануне отбытия Ляйпа на «русский фронт».

Имеет смысл сказать несколько слов об авторе стихов. Ганс Ляйп родился в 1893 году в семье моряка. В нем очень рано проснулась тяга к творчеству. Он писал рассказы и стихи, в которых пытался сосредоточиться на своих чувствах. Неудивительно, что в его стихотворениях смерть предстает вовсе не героической, а пугающей и тоскливой, что было понятно для многих солдат. К слову, сам автор отнюдь не погиб ни на Первой, ни на Второй мировых войнах. Он скончался в 1983 году, пережив почти на 11 лет исполнительницу своей ставшей легендарной песни.

Существует несколько переводов текста песни «Лили Марлен» на русский язык. Мы предложим тот текст перевода, который получил наибольшую известность в годы Второй мировой войны.

Перед казармой, где речки поворот,  
Памятен фонарик мне тусклый у ворот.  
Как бы хотел я там опять,  
У фонаря с тобой стоять,

С тобой, Лили Марлен,  
С тобой, Лили Марлен.  
Наши тени были, будто бы одна,  
Мы любовь не скрыли, чтоб всем была видна.  
И это, право же, не грех.  
Что для меня милее всех  
Одна Лили Марлен,  
Одна Лили Марлен.  
Трубы прозвучали — долг меня зовет.  
Мы грустно там стояли, прощаясь у ворот.  
Скоро ль увижу я тебя,  
Как прежде возле фонаря,  
Тебя, Лили Марлен,  
Тебя, Лили Марлен  
Старенький фонарик твою походку знал,  
И твой смех веселый часто он слышал.  
Как больно думать, что сейчас  
С другим, быть может, в этот час  
Моя Лили Марлен,  
Моя Лили Марлен.  
И когда твой милый голос призовет,  
То даже из могилы поднимет — приведет.  
И тень моя тогда опять,  
Как прежде, сможет рядом встать  
С тобой, Лили Марлен,  
С тобой, Лили Марлен

Изначально в упоминаемом имени девушки (Лили Марлен) Ляйп скомбинировал два женских имени: Лили — скорее всего, прозвище, которое носила его подруга, и Марлен — имя молодой медицинской сестры, с которой он познакомился в одном из военных госпиталей. Именно эти две девушки прощались с ним в апреле 1915 года перед отправкой на фронт.

На апогее успеха песни «Лили Марлен», который приходился на 1942-1943 годы, в немецком солдатском журнале «Эрика» пытались найти фото этих двух девушек, которые вдохновили Ганса Ляйпа написать эти слова. В итоге сложилась парадоксальная ситуация — в журнале оказалось едва ли не несколько десятков фотографий девушек, которые «претендовали» на то,

чтобы стать «Лили» и «Марлен».

Но вернемся в довоенный период. Норберт Шульце положил на музыку всего около 10 стихотворений Ганса Ляйпа. Все они отличались напевностью и мелодичностью. Впрочем, именно это обстоятельство не понравилось заказчику. «Слишком мягко, слишком лирично, более годится для девиц. Мне же нужно что-то мужское, мужественное. К сожалению, для меня это не подходит». Таков был ответ Яна Беренса, известного своим густым басом. Позже, пытаясь записать свои творения, Норберт Шульце столкнулся с тем, что они не устраивали и звукозаписывающие компании Третьего рейха. Впрочем, этому находилось некоторое объективное объяснение: Шульце не был эстрадным композитором, который привык сочинять шлягеры, он специализировался на «серьезной музыке». В определенных музыкальных кругах то ли в шутку, то ли всерьез его звали маленьким Моцартом. В итоге Норберт Шульце был вынужден предложить свои творения для исполнения своей старой приятельнице Лизелотте Вилькс, которая под сценическим псевдонимом Ляле Андерсон на тот момент выступала в Берлинском театре «Кайзерхоф». Некоторые исследователи пытаются «сделать» Ляле Андерсон шведкой или датчанкой, но все эти попытки являются тщетными. Ляле Андерсон была немкой — Лизелоттой Хеленой Бертой Ойлалией Банненберг, родившейся в 1905 году (по другим источникам, в 1910 году) в Бремерхафене.

Песня «Лили Марлен» не стала для нее открытием. Она исполняла ее, еще выступая в качестве певицы в кабаре «Зимпф». Отличие состояло в том, что на тот момент стихи были положены на музыку Рудольфа Цинка, с которым она познакомилась в Мюнхене. Теперь же ей предстояло исполнять версию Норберта Шульце. Летом 1939 года «Лили Марлен» вошла в ее постоянный репертуар и песня оказалась даже записанной на пластинку звукозаписывающей фирмой «Электролла» (грампластинка EG 6993). На стороне Б этой пластинки как раз и оказалась записана «Лили Марлен» («Песня молодого часового»). Первый тираж пластинки с «Лили Марлен» составил всего лишь 700 экземпляров.

Как и во многих случаях, о популярности данной песни «позаботилась» начавшаяся Вторая мировая война, которая породила отдельное направление в эстрадной музыке (не только Германии, но и всех воюющих и даже соблюдавших нейтралитет стран) — «военный шлягер». Собственно, свою популярность «Лили Марлен» стала обретать, когда в 1941 году Германия развязала агрессию против Югославии. На «Солдатское радио Белград» из Вены среди прочих пластинок была доставлена и пластинка Ляле Андерсон. Исполняемая ею песня «Лили

Марлен» неожиданно для многих стала пользоваться популярностью у немецких солдат не только в Юго-Восточной Европе, но и даже в Африке, где принималась «Солдатское радио Белград». Именно с этого момента начинается миф о «Лили Марлен», который на тот момент был связан в первую очередь с «открытием» песни. Легенда гласит, что своей популярностью песня «Лили Марлен» была обязана «лису пустыни» фельдмаршалу Эрвину Роммелю, который услышал ее впервые во время осады Тобрука. Песня настолько понравилась ему, что он обратился с просьбой в Белград передавать ее каждый день. На это обращал внимание ежегодник «Солдатского радио Белград», в котором сообщалось о «поразительном количестве версий и подделок этой истории». Согласно версии белградских служащих пропагандистской роты вермахта, диск попал на радиостанцию в оккупированную Югославию 26 апреля 1941 года совершенно случайно. Существует версия, что являвшийся составителем радиопрограмм немецкий лейтенант Карл-Хайнц Райнтген использовал эту песню для вечерних программ, так как песня начиналась с нескольких тактов мелодии отбоя. Впрочем, популярность песни оказалась настолько большой, что позже ее стали передавать в эфире в любое время суток. В конце июля 1941 года лейтенант Райнтген попытался противиться популярности песни. Он возмущался: «Утром — «Лили Марлен», в полдень — «Лили Марлен», вечером — «Лили Марлен», ночью — «Лили Марлен»! Это чересчур! Её слишком много. С этой минуты я запрещаю эту песню. Пусть их развлекает какая-нибудь другая девчонка». После этого Белградскую радиостанцию захлестнула волна возмущенных писем немецких солдат. Это событие показало, насколько популярной «Лили Марлен» была среди немецких войск.

После того как в ситуацию вмешались возмущенные радиослушатели, организаторам радиопередач не оставалось ничего другого, как использовать в своих целях песню «Лили Марлен». 18 августа 1941 года в эфир на волнах «Солдатского радио Белград» вышла передача «Караульный журнал». Карл-Хайнц Райнтген и его помощники выступали в роли «молодых белградских часовых», которые зачитывали письма, приходившие из Германии солдатам на фронт. Передачу, которая заканчивалась обычно в районе 22 часов, завершало ставшее традиционным исполнение песни «Лили Марлен». Норберт Шульце вспоминал, что эту передачу звали «Мы раскрываем караульный журнал». Однако из других источников следует, что она могла называться «Мостом между фронтом и Родиной». Нередко в немецкой литературе именно август 1941 года указывается в качестве даты «открытия» песни «Лили Марлен».

Это делается скорее всего для того, чтобы придать данному сюжету некий драматизм, мол, песня появилась столь же внезапно, как и «спящая красавица проснулась ото сна» (выражение Норберта Шульце).

После первой части феноменального успеха песни последовала последующая, которая только закрепила за «Лили Марлен» славу шлягера с мировым именем. Дело в том, что волны «Солдатского радио Белград» принимались не только немцами, но и западными союзниками. Постоянно звучащая «Лили Марлен» околдовала и их. Принимая во внимание данный факт, с января 1942 года немцы (в пропагандистских целях) стали передавать в том числе англоязычную версию «Лили Марлен», текст к которой сочинил находившийся на немецкой службе британец Норманн Бейли-Стюарт. Естественно, подобное положение дел никак не могло удовлетворить британское командование. Чтобы избежать любых намеков на то, что британские солдаты могли симпатизировать противнику (а именно так могли трактовать некоторые армейские чины прослушивание немецких песен), им была предложена версия Анны Шелтон. Анна Шелтон с осени 1942 года являлась ведущей радиопередачи «Знакомство с Анной», которая предназначалась для британских войск, воевавших в Северной Африке. По большому счету англоязычная версия «Лили Марлен», которая была написана Анной Шелтон, являлась литературным переводом немецкого текста, который, несмотря на Вторую мировую войну, претерпел самые минимальные изменения. С этого момента можно было говорить о триумфальном шествии «Лили Марлен» по западным странам. В мае 1943 года песня под названием «Моя Лили под светом фонаря» исполняется в США. Собственно, единой признанной англоязычной версии «Лили Марлен» не было. Примечательно, что каждая из звезд кино и эстрады предпочитала исполнять «свою собственную» версию «Лили Марлен»; по этой причине песня, исполняемая в Англии Верой Линн, могла отличаться от версии, что исполнялась Марлен Дитрих для американских войск. Нельзя обойти стороной тот факт, что в июне 1944 года «Лили Марлен» заняла 13-е место в музыкальном хит-параде США. Эта песня исполнялась на многих фронтах и была переведена на многие языки. О ее исключительной популярности говорит хотя бы тот факт, что ее англоязычная версия продолжала исполняться десятилетия спустя после окончания Второй мировой, во время боевых действий американцев в Корее и во Вьетнаме. Как отмечал исследователь Метью Миллер, «эта песня была утешением для солдат в окопах». Сочинивший мелодию к ней Норберт Шульце после войны вспоминал: «Эта песенка не могла ничего иного, кроме как стать символом тоски по Родине, печали и надежд на

скорейшую встречу».

По мнению немецкого исследователя Мартина Тиле, причина популярности песни «Лили Марлен» в Третьем рейхе крылась как раз в ее предельной аполитичности. В ней солдат предстает не как часть безмолвной серой массы, а как любящий человек, который отнюдь не уверенно взирает в свое будущее. Его чувства представляют сложный букет из тоски, радости и печали. Подобный настрой во многом отличал «Лили Марлен» от всех прочих национал-социалистических «солдатских песен».

В историографии есть немало упоминаний о том, что Геббельс не мог терпеть песню «Лили Марлен», так как, мол, от неё отдавало «некрофилическим душком» (подразумевались строчки: «То даже из могилы поднимет — приведет»). Впрочем, подобные утверждения верны лишь отчасти. Косвенные подтверждения этому можно найти в переписке, которая велась между Йозефом Геббельсом и Хинкелем. Несмотря на то, что песня пользовалась большой (если не сказать огромной) популярностью у немецких солдат, национал-социалистических пропагандистов смущала ее сентиментальность. Уже в ноябре 1941 года Хинкель писал Геббельсу, что манера исполнения песни Ляле Андерсон, конечно же, являлась «делом ее личных предпочтений и вкусов», но при этом являлась «далекой от совершенства». Хинкель высказал пожелание, что в сложившихся условиях было бы «логичнее», чтобы «Лили Марлен» исполнял мужчина. В те дни Ляле Андерсон пожинала плоды своего «белградского успеха». Она решила использовать свою популярность, чтобы обратиться с жалобой на функционеров министерства пропаганды и Имперской палаты культуры. Это было использовано Хинкелем для того, чтобы 17 ноября 1941 года отдать приказ: с этого момента «Лили Марлен» не могла исполняться женщинами. К тому моменту уже имелось несколько иных версий исполнения этой песни. Можно было насчитать как минимум четыре «мужские версии»: исполнение Вильгельма Штринца, Вальтера Людвига и специализировавшегося на моряцких песнях Вили Хёне. Кроме этого, незадолго до этих событий, в октябре 1941 года, была записана версия «Лили Марлен» в исполнении Свена-Олафа Зондреберга в инструментальном сопровождении оркестра Гельмута Коха. Эта «мужская версия» «Лили Марлен» звучала почти как марш и была много воинственнее «оригинала». Но принимая во внимание особенности культуры шлягера, нет ничего удивительного в том, что солдаты на фронте требовали песню в исполнении Ляле, которую они все чаще и чаще идентифицировали с «Лили Марлен». Многие из них полагали, что Лили Марлен было имя исполнительницы.

В декабре 1941 года, после первых, пока еще негласных, нападков Хинкеля на женское исполнение «Лили Марлен», в музыкальном журнале «Подиум эстрадной музыки» появилась большая статья, которая превозносила «песню немецких солдат в Советском Союзе». Казалось, что при ее написании никак не учитывались критические высказывания в адрес Ляле Андерсон. В этой связи вдвойне удивительным является то обстоятельство, что песня «Лили Марлен», которая позже ассоциировалась с мифом о «корректной» войне в Северной Африке, была увязана воедино с агрессией против Советского Союза. Собственно, в сообщениях пропагандистских рот вермахта, которые использовались для написания данной, статьи, имя самой Ляле Андерсон не упоминалось ни разу. Но ни у кого из читавших журнал не могло быть сомнений относительно того, кто подразумевался, когда писалось о «мягком, прекрасном женском голосе». «Голос пел в нашем сердце», — писалось в этой статье. Даже если имя исполнительницы не упоминалось на страницах журнала, почти каждый немецкий солдат знал, кто исполнял эту песню. Примечательно, что сообщение с Восточного фронта не имело агрессивного духа — оно было скорее лиричным, нежели воинственным. «Звезда Лили Марлен засияла подобно комете, промчавшись по небосклону солдатской любви... В ней не было барабанной дроби, которая гнала нас вперед к победе. Она была исполнена тоски, любви и печали. Посреди ужасов, творившихся на Восточном фронте, немецким солдатам рисовалась щемящая сердце картина того, что их ожидало дома». Можно даже утверждать, что «Лили Марлен» заставляла забыть солдат вермахта о беспощадности войны на уничтожение, которая велась немцами на территории Советского Союза. По крайней мере, в упоминавшейся нами статье говорилось: «Бои на Востоке — слишком жестокие, слишком тяжелые. После песни нам становится хотя бы немножечко легче на душе». При этом «Лили Марлен» не дискредитировала себя как «боевая песня», так как она не призывала идти в атаку. «Боевая песня едва ли могла помочь нам среди дымящихся руин городов и деревень, посреди жалкого зрелища большевистских иллюзий, которые владели массами». Показательно — автор отмечал, что «Лили Марлен» фактически поставила крест на большинстве «военных шлягеров»: «Моника, Эрика и Роземария оказались забытыми, когда взошла звезда Лили Марлен».

По сообщениям, поступавшим из пропагандистских рот вермахта, вечернее прослушивание песни «Лили Марлен» превратилось для немецких солдат в некое подобие ритуала: «Вечером мы собирались вокруг радиоприемника. Комната была набита до отказа. В соседней комнате у

солдат не было радио. К нам приходили все солдаты, чтобы послушать песню о Лили Марлен. Наш техник включал радиоприемник и начинал крутить колесико настройки. «Может, на этой частоте вещает Белград»? Мы очень нервничали. Шкала с частотами была почти стертой, поэтому Белград приходилось искать почти на ощупь. Наконец настало время трансляции песни». Как отмечали очевидцы, при звуках «Лили Марлен» «грубые вояки» становились «мягкими, как масло». «Они сидели с горящими глазами перед волшебным ящиком, из которого мелодия, запавшая им в душу». Как утверждал немецкий исследователь Аксель Йоквер, — «она позволяла солдатам сохранить посреди бесчеловечной войны свою душу». Впрочем, все эти утверждения никак не опровергают того, что немецкие солдаты ошибочно полагали, что вели на Востоке «справедливую» войну «против большевистских недочеловеков», которая могла и не иметь ничего общего с «благородными формами» военных действий, которые шли в Северной Африке. Нельзя забывать, что «Лили Марлен», несмотря на свою мелодичность и пресловутую «сентиментальность», оставалась пропагандистским инструментом в руках национал-социалистов. В этой связи показательно, что министерство пропаганды *рекомендовало* исполнять «Лили Марлен» наряду с «Эрикой» в немецких ресторанах. В списке рекомендованных ведомством Геббельса мелодий и песен в основном значились военные марши и «солдатские шлягеры». Как видим, «Лили Марлен» имела в контексте национал-социалистической военной пропаганды вполне конкретное предназначение.

Этот тезис подтверждается тем фактом, что «Лили Марлен» была одной из самых популярных композиций, которые передавались по радио в рамках «концерта по заявкам вермахта». Признавая (хоть и неохотно), что песня была во многом популярна благодаря мелодии, написанной Шульце, ему было предложено переложить для немецкого радио на музыку еще несколько «народных стихов». В итоге в декабре 1941 года журнал «Кинокурьер» с воодушевлением сообщал своим читателям, что композитор, написавший «Лили Марлен», был отнюдь не случайным явлением в немецкой культуре. Делался весьма прозрачный намек на то, что он был обязан своим успехом тому, что придерживался национал-социалистического мировоззрения. В качестве подтверждения данного вывода приводились сведения о том, что Норберт Шульце уже выступал автором музыки к немецким кинофильмам, имевшим немалый пропагандистский эффект: «Крещение огнем» («Боевое крещение»), «Бисмарк», «Боевая эскадрилья Лютцов» и «Я обвиняю». Кроме этого, на страницах журнала указывалось, что перу Шульце принадлежали многие

известные солдатские песни и военные марши. Но, собственно, для самих немецких солдат причины возникновения песни были делом второстепенным. Каждый вечер они ожидали голоса Ляле Андерсон из радиоприемника. Один из них написал: «Мы едим, слушаем музыку и ожидаем Лили Марлен».

Между тем Ляле Андерсон попала в поле зрения Гитлера. Посыпавшиеся на нее привилегии были связаны с выполнением целого ряда пропагандистских заданий. Так, например, Ляле Андерсон была вынуждена сняться в пропагандистском фильме «ГПУ», который, как уже можно было предположить хотя бы из названия, имел антисоветскую направленность. В этой нацистской киноленте она должна была сыграть певицу из кафе в Гетеборге. В сцене ей предлагалось исполнить шведскую матросскую песню «Сорте Рудольф». Киносъемки этой короткой сцены происходили в конце марта 1942 года и совпали с выступлением Ляле Андерсон на сцене берлинской «Скалы». Последующие съемки в фильмах фактически сорвали певице весьма плотный график намеченных гастролей. Свои концертные выступления она была вынуждена отложить на апрель 1942 года. В те дни певица опасалась, что съемки в кино и последовавший срыв графика гастролей вызовут недовольство зрителей. Она ошибалась — билеты в Дрездене, Бреслау, Брюнне, Праге, Лейпциге, Карлсбаде были распроданы задолго до концерта, и никто не намеревался их сдавать обратно.

Постоянное ассоциирование Ляле Андерсон с Лили Марлен, равно как и внезапно свалившаяся на нее популярность, привели к тому, что певица была вынуждена мириться с некоторыми политическими установками, которые приписывались ее творчеству. Уже в первом полугодии 1942 года успеху песни придавалось очевидное пропагандистское звучание. «Она агитирует за Германию. Радио выиграло битву», — ликовал «Кинокурьер». «Лили Марлен соблазняет англичан», — уверял своих читателей «Подиум эстрадной музыки», описывая некий ужас английского командования перед тем, что британские солдаты постоянно слушали немецкую песню. В этой связи журнал даже позволил себе дать выдержку статьи из английской «Дейли геральд». Она гласила следующее: «В конце концов, надо что-то предпринять против немецкой «Лили Марлен», так как эта песня околдовала не только весь немецкий африканский корпус, но изо дня в день бьет по ушам солдат 8-й английской армии. На Ближнем Востоке певица Ляле Андерсон готова стать соблазнительницей британских солдат... Ляле Андерсон достигла такого уровня известности, что некоторые из британских слушателей перестают слушать в пустыне речи Черчилля,

поскольку они опасаются, что те, являясь слишком затянутыми, могут лишиться их вечернего исполнения пресловутой песни».

Вернер Хоффмайстер, один из немецких солдат, воевавших в Северной Африке, в своих воспоминаниях приводил такой эпизод «Между нашими позициями, располагавшимися друг напротив друга, было очень небольшое расстояние... Вечером на время мы покидали их, чтобы размять кости и потянуться... Тогда мы доставали радиоприемник, чтобы послушать голос с Родины. Апогея эта передача, транслируемая из Белграда, достигала к 22 часам... Именно тогда Ляле Андерсон в сопровождении оркестра люфтваффе исполняла свою песню... Собирались кругом вокруг приемника и беззвучно слушали песню. Лишь иногда с противоположной стороны раздавалось по-английски: "Сделайте, пожалуйста, погромче!" До англичан было каких-то 80 метров и песня давно покорила их. В итоге каждый вечер наступал перерыв между боями. Не раздавалось ни одного выстрела. Никто никого не увивал. Все выло спокойно. Это выло время небольшой передышки».

Издаваемый вермахтом пропагандистский англоязычный журнал «Сигнал» весьма охотно предлагал своим читателям «идеализированную» историю Лили Марлен. Не без внутреннего торжества немцы, гордые за успех песни, писали: «Европейцы насвистывают и напевают ее мелодию по всему континенту. Где бы ни выступала Ляле Андерсон, она не раз исполняет ее на бис». Но на самом деле мировой успех песни стал поводом для того, чтобы национал-социалистические пропагандисты попытались «запретить» Ляле Андерсон. Белокурая германка, добившаяся мирового признания, была для них визуальной контрверсией зажатой и контролируемой национал-социалистической культуры.

Если первые нападки Хинкеля, предпринятые осенью 1941 года, не привели к преследованию певицы, то в 1942 году ситуация стала меняться. Формальным поводом применения к ней «мягких» репрессивных мер стало желание певицы посещать вместе со своей труппой в начале 1942 года Варшавское гетто. После этого в министерстве пропаганды было принято решение, что ни одна песня Ляле Андерсон (за исключением оригинальной «Лили Марлен») не должна была передаваться по немецкому радио. Под действие цензуры попали ее фотографические снимки. К маю 1942 года имя Андерсон постепенно исчезает со страниц немецкой прессы. В апреле 1942 года ей было отказано в поездке в Белград, где почти год действовала «Солдатское радио Белград», которое, собственно, и сделало ее известной. На первый взгляд могло показаться, что причины подобных запретов были сугубо политическими. Но ряд немецких исследователей предполагают, что

в них было очень много субъективного. В качестве одной из версий называлась «ревность» любовницы (а позднее жены) Хинкеля, певицы Аниты Шпады, которая даже не пыталась скрыть свою зависть к феноменальному успеху Ляле Андерсон.

Но в любом случае «политический фактор» нельзя сбрасывать со счетов. Так, например, в сентябре 1942 года, во время трехнедельных гастролей по Италии, Ляле Андерсон посылает в Швейцарию «неосторожное» письмо, которое адресовано ее давнишнему приятелю Курту Хиршфельду. Хиршфельд, являвшийся одним из ведущих драматургов Цюрихского дома актеров, в ответном письме предлагает своей подруге помочь в организации гастролей по Швейцарии. После того как письмо оказалось перехвачено гестапо, Андерсон обвинили в «связях с евреями». В первую очередь это касалось ее дружеских отношений с эмигрировавшим в Швейцарию композитором Рольфом Либерманном, евреем по национальности.

В середине сентября 1942 года Хинкель, во время совещания в Имперском министерстве пропаганды огласил письмо Хиршфельда, адресованное Андерсон, после чего сообщил о решении Геббельса исключить певицу из Имперской палаты культуры, что означало фактический запрет на выступления и творческую деятельность. Кроме «Лили Марлен», все песни Ляле Андерсон были запрещены. В срочном порядке министерство пропаганды совместно с Имперской музыкальной палатой пытались найти «похожих дам» (создавались двойники, которые должны были напоминать Андерсон по голосу, внешности и репертуару). Сама Ляле Андерсон должна была «исчезнуть из культурной жизни рейха», но при этом делалась весьма немаловажная в те времена оговорка, что при этом не должно было предприниматься никаких мер, касающихся «ее личной свободы». Впрочем, поспешное изгнание Ляле Андерсон с «немецкого радио» так и не состоялось. Дело в том, что один из функционеров, Хенцшель, который как раз курировал радиопрограммы, покинул свой пост «по состоянию здоровья».

Но, собственно, подобное стечение обстоятельств не остановило «мягкое» преследование Ляле Андерсон. В октябре 1942 года Хинкель взял под личный контроль, чтобы по радио, в кино, в прессе не было ни одного упоминания о певице. Кроме этого, он отдал приказ, дабы на «Солдатском радио Белград» изначальное исполнение «Лили Марлен» было заменено песней, которую исполняла австрийская певица Дорит Тальмагде. Вдобавок ко всему по всей Германии все чаще и чаще стало раздаваться «мужское исполнение» песни — Хинкель не намеревался отказываться от идеи,

которую высказал год назад. В сложившихся условиях ситуацией смогла воспользоваться Би-би-си, которая, искусно используя имевшиеся в немецком обществе слухи, сообщила о том, что нацисты повинны в смерти Ляле Андерсон. Якобы гестапо хотело арестовать певицу и направить ее в концентрационный лагерь, но та предпочла позорному аресту добровольный уход из жизни. По версии, изложенной в книге Джона Буша «Песни, которые вели войну». Ляле Андерсон действительно пыталась покончить с собой, приняв большую дозу снотворного, но ее успели спасти. В любом случае после подобных заявлений, переданных по Би-би-си, немецкая пропаганда была вынуждена «доказывать», что это была ложь. Опровержение в эфире дал лично Йозеф Геббельс, после чего он позволил журналистам встретиться с певицей.

Популярность Андерсон спасла певицу от дальнейших преследований. Впрочем, назвать ее положение процветающим тоже было нельзя. Хинкель никак не мог смириться с тем, что не удалось предпринять никаких мер. В итоге, когда на «Солдатском радио Белград» «Лили Марлен» должна была прозвучать в пятисотый раз, был отдан приказ, чтобы песня не имела никакого другого предназначения, кроме как завершала рубрику «Караульный журнал». В мае 1943 года с Андерсон был снят запрет на выступления. Впрочем, Геббельс попытался сделать это настолько негласно и с таким количеством оговорок, что певица все равно не могла давать большие концерты. Она могла выступать лишь на частных вечеринках и закрытых мероприятиях. Кроме этого, ей было запрещено публично исполнять «Лили Марлен», равно как и пытаться делать что-либо связанное с данной песней. Ей было предложено исполнять эту песню на английском языке для пропагандистских радиопередач, которые транслировались на Великобританию и Северную Африку. В сентябре 1943 года певица с возмущением записала в своем дневнике: «Хинкель запретил мне петь для немецкого вермахта, который так ждет "Лили Марлен". Теперь я должна послать свой голос за океан и в район Средиземноморья, чтобы вводить в заблуждение людей, полюбивших песню». Андерсон пришлось записать англоязычную версию «Лили Марлен», которую она исполнила в музыкальном сопровождении использовавшегося национал-социалистами музыкального коллектива «Чарли и его оркестр». Англоязычная версия «Лили Марлен» не была характерным явлением для репертуара «Чарли и его оркестра», так как в песне не было откровенных пропагандистских призывов. Но факт остается фактом: согласившись на сотрудничество с «Чарли и его оркестром», Ляле Андерсон пошла на компромисс с национал-социалистическим режимом. Но даже в данном случае Геббельс,

чьим пропагандистским детищем был «Чарли и его оркестр», был немало возмущен тем, что Андерсон отказывалась исполнять агитационные песни.

Впрочем, к тому моменту англичане сами уже смогли использовать пропагандистский потенциал этой песни. В апреле 1943 года эмигрировавшая из Германии певица Люси Манхейм исполнила «политическую версию» «Лили Марлен», в которой содержались следующие строки:

Может быть, ты погибнешь в России,  
А может быть, в Африке.  
Но все равно ты погибнешь где-то там,  
Так как этого хочет фюрер.

Судьба «Лили Марлен» в Англии, а затем и в США складывалась во многом благодаря нескольким случайным обстоятельствам. Так, например, случайная встреча лондонского издателя и британского армейского чиновника способствовала укреплению мифа о «Лили Марлен». Именно после этой встречи «Лили Марлен» превратилась из песни, которая использовалась британцами в основном для военных целей или же транслировалась для британских войск, в шлягер, который стал популярным и в самой Великобритании, а затем в США. Эта встреча произошла в одной из английских гостиниц, где столкнулись Дж. Филипс, директор-распорядитель фирмы «Петер Морис, ЛТД», и майор 8-й британской армии, только что вернувшийся из Северной Африки. В ходе непринужденной беседы майор поведал Филипсу о популярной среди британских солдат немецкой песенке «Лили», которая в 8-й армии стала едва ли не чем-то вроде неофициального гимна. При этом офицер поинтересовался у издателя, были ли у него на примете хорошие английские поэты, которые могли бы переделать текст, чтобы британские солдаты не напевали песню на немецком языке. Узнав, что Би-би-си и министерство информации Великобритании были весьма заинтересованы в англоязычной переделке «Лили Марлен», Филипс нанял поэта-песенника Томми Конора.

Так на свет появилась британская версия «Лилли Марлен» (в британском варианте именно с двумя буквами «Л»). В отличие от «американской версии» ноты и слова «британской» были изданы с упоминанием и Ганса Ляйна, и Норберта Шульце. К официальным данным была лишь добавлена подпись: «Лирический копирайт 1944 года

музыкальной компании "Петер Морис ЛДТ"». Но при этом издатель пытался всячески избежать прямых указаний на то, что это была песня немецкого происхождения. Кроме упоминавшейся нами выше Веры Линн, в 1944 году «Лили Марлен» в изложении Томми Конора исполнялась также преуспевающей певицей Анной Шелтон (не путать ее прошлое исполнение для войск с исполнением песни для тыла).

Особую популярность песня приобрела, когда приблизительно в то же самое время режиссер Хэмфри Дженнингс сделал короткометражный (22-минутный) фильм «Истинная история Лили Марлен». Этот фильм демонстрировался не только в Великобритании, но и в США. По большому счету это была документальная лента, которая представляла собой нарезку из кадров сражения под Сталинградом, боев в Северной Африке, митингов с участием Гитлера. Именно этот фильм породил множество легенд, некоторые из них живут до сих пор. Создатели киноленты утверждали, что текст песни был написан в 1923 году в Гамбурге, что сама Ляле Андерсон являлась шведкой, которая начала свою карьеру певицы в захолустных берлинских кафе, что немецкая публика очень переживала, когда Геббельс попытался «закрыть» «Лили». В этом фильме был лишь один-единственный достоверный эпизод (если не считать новостных кинохроник, которые использовались в качестве видеоряда для рассуждений о судьбе «Лили Марлен»). Речь идет об исполнении Люси Манхейм антигитлеровской переделки песни (ее отрывок приводился выше). Именно после демонстрации фильма в США начинают исполняться сначала пародийные, а затем и лирические версии «Лили Марлен». Со временем многие стали предполагать, что песня «Лили Марлен» была посвящена Марлен Дитрих, которая нередко ее пела перед американскими солдатами во время своих выступлений. Вообще в США с песней происходило множество курьезов и недоразумений. Так, например, известная актриса Маргарет Скотт 16 мая 1945 года давала концерт, посвященный окончанию боевых действий в Европе. В ее репертуаре была и английская версия «Лили Марлен». Когда певица приступила к ее исполнению, женщины (история сохранила даже их имена: леди Довердейл и Мари Хойт Уйборг) подняли скандал, утверждая, что «эта песня была нацистской». Несмотря на заявления, что эта песня была очень популярна в британских и американских войсках, а именно им был посвящен концерт, скандалисток так и не удалось успокоить.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Приход к власти национал-социалистов в корне изменил всю культурную жизнь Германии. Впрочем, преобразование эстрадной музыки, которая в основных своих чертах сформировалась в 20-е годы, то есть во время Веймарской республики, шло не столь быстро и кардинально. В первую очередь это было связано с тем, что эстрадная музыка, в отличие от живописи и скульптуры, являлась продуктом массового потребления. В данном случае для того, чтобы успешно (с точки зрения национал-социалистических властей) изменить эстрадную музыку, надо было изменить вкусы самих немцев, что являлось не самой легкой задачей. По большому счету эстрадная музыка за 12 лет существования Третьего рейха так и осталась прежней, претерпев самые незначительные изменения. Единственное, чего удалось добиться нацистам, это запрет на исполнение «негритянской музыки».

В условиях, когда эстрадная музыка сохранила свои прежние черты, ее использование в национал-социалистической пропаганде являлось не самой простой задачей. Для выполнения данной задачи Геббельсу приходилось применять самые сложные схемы. С этой точки зрения Геббельс выступал как национал-социалистический прагматик, который был полностью противопоставлен национал-социалистическим догматикам. Выступая в роли невольного защитника эстрадной музыки, Геббельс решил использовать зарождающуюся поп-культуру в своих собственных целях. Это еще раз говорит о хитрости и мобильности национал-социалистической пропаганды, которая могла использовать в качестве собственных инструментов любые проявления культурной и общественной жизни. В данном случае эстрадная и популярная музыка была весьма эффективным средством манипуляции массами и инструментом для мобилизации немецкого общества. Все это осуществлялось исподволь, не предполагая линейных схем, то есть пропаганды «в лоб», самых примитивных агиток. Эффективность эстрадной музыки как средства пропаганды (не только национал-социалистической) позволяет утверждать, что формула

**музыка Третьего рейха = оперы Вагнера + прусские марши**  
является ошибочной, что в свою очередь привело к появлению культурных мифов, оторванных от реальности и не имеющих ничего общего с исторической действительностью.

# ПРИЛОЖЕНИЕ. ХРОНОЛОГИЯ НЕКОТОРЫХ СОБЫТИЙ, ПРОИСХОДИВШИХ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

## **1930 год**

*Апрель.* Указ Фрика, направленный против негритянской музыки (Тюрингия),

## **1933 год**

*7 марта.* На берлинском радио запрещается трансляция так называемого ниггер-джаза, в эфир разрешено выпускать только «мелодичный джаз»,

*13 марта.* Учреждение Имперского министерства народного просвещения и пропаганды.

*11 апреля.* Создано объединение музыкальных критиков Германии.

*30 июня.* Утвержден функционал министерства пропаганды.

*Август.* В клубах Западной Германии запрещено исполнение шлягеров и современных танцев.

*22 сентября.* Создание Имперской палаты культуры.

*15 ноября.* Торжества, посвященные началу деятельности Имперской палаты культуры.

*27 ноября.* Создание национал-социалистического сообщества «Сила через радость».

## **1934 год**

*Начало года.* Создание при министерстве пропаганды отдела, занимающегося проблемами музыки, и искусства.

*25 апреля.* Запрет «неарийцам» на членство в Имперской музыкальной палате.

*29 сентября.* Особый указ о фактическом запрете использования в музыке иностранных псевдонимов.

## **1935 год**

*13 июля.* Петер Раабе сменяет на посту Президента Имперской музыкальной палаты Рихарда Штрауса

*10 октября.* Указ о запрете на издание и исполнение музыкальных произведений эмигрантов из Германии.

12 октября. Полный запрет на трансляцию ниггер-джаза по всем радиостанциям Германии.

1 ноября. Утвержден порядок использования псевдонимов в музыке.

23 ноября. Начало конкурса оркестров, исполняющих танцевальную музыку, итогом которого должно было стать появление «немецкого джаза».

### **1936 год**

Начало года. АЕГ и ИГ-Фарбен выпускают магнитофон, которым позволяет делать записи длительностью до 25 минут.

14 января. Первый «концерт по заявкам в поддержку сбора "зимней помощи"».

31 марта. Партитуры и тексты песен должны проходить предварительную проверку.

8 мая. Первый съезд секции композиторов Имперской музыкальной палаты в замке Бург.

19 сентября. Премьера фильма «Счастливики» («Счастливые дети»).

27 ноября. Запрет на художественную критику как таковую.

### **1937 год**

В течение года. В самостоятельную структуру в министерстве пропаганды выделен отдел музыки.

Создана Имперская музыкальная проверочная комиссия.

29 сентября. Распоряжение об особом порядке работы иностранных музыкантов.

5 ноября. Евреям запрещено принимать участие в германских культурных мероприятиях.

17 декабря. Звукозаписывающим компаниям запрещено издавать пластинки с музыкой еврейских композиторов и еврейских музыкантов.

18 декабря. Распоряжение Имперской музыкальной палаты о составлении «списков вредной и нежелательной музыки».

Все иностранные музыкальные произведения, поставляемые в Германию, начинают проходить предварительную проверку в министерстве пропаганды.

### **1938 год**

1 февраля. Начало использования «списков вредной и нежелательной музыки».

1 апреля. Запрет всем «неарийцам» заниматься художественным творчеством в Германии.

Апрель. Разделение сфер деятельности Имперской музыкальной палаты и министерства пропаганды.

24 апреля. В Дюссельдорфе проходят Дни музыки, которые

открываются с выставки «Дегенеративная музыка».

*1 июня.* Во Фрайбурге запрещается танцевать свинг.

*1 сентября.* Публикация «списков вредной и нежелательной музыки».

*12 ноября.* Евреям запрещено посещать публичные мероприятия.

*Ноябрь.* Запрет свинга в Померании.

*Декабрь.* Волна запретов свинга во многих немецких землях (Франкония, Тюрингия и т. д.).

### **1939 год**

*29 марта.* Распоряжение о защите музыкального культурного наследия.

*13 мая.* Заявления о дегенеративности танцевальной музыки.

*2 сентября.* Приказ Геббельса об особом порядке формирования радиопрограмм на время войны.

*4 сентября.* В рейхе запрещены все увеселительные и танцевальные мероприятия.

*1 октября.* Первый «концерт по заявкам для солдат вермахта».

*19 декабря.* Запрет на «обезобразивание немецкого языка в текстах шлагеров».

### **1940 год**

*5 января.* Предписание полиции «О защите национальных символов и песен».

*12 апреля.* «Английская песня» Ниля приравнена к национальным символам.

*15 апреля.* Составление закрытых списков «нежелательных песен и композиций для трансляции по радио».

*1 мая.* Создание «Имперской комиссия по вопросам музыкальных аранжировок».

*Май.* С началом «западной кампании» повторное введение запрета на увеселительные и танцевальные мероприятия.

*9 июня.* Единая для всего рейха программа радиовещания.

*25 июля.* Послабление в запрете на танцы. Танцы разрешены по средам и субботам.

*15 августа.* С началом «воздушной битвы за Великобританию» очередной запрет на танцы.

*20 октября.* Возобновление концерта по заявкам для солдат вермахта.

*Декабрь.* Послабления в запрете на танцы.

*30 декабря.* Премьера фильма «Концерт по заявкам».

### **1941 год**

*6 апреля.* Очередной запрет на танцы, связанный с началом

«Балканской кампании».

*15 мая.* Составление третьего по счету «списка нежелательных музыкальных произведений».

*25 мая.* Последний выход в эфир «концерта по заявкам для солдат вермахта».

*Июнь.* Запрет на танцы, вызванный началом агрессии против СССР.

*Июль.* Вернер Эгк сменяет Пауля Гренера на посту председателя секции композиторов Имперской музыкальной палаты.

*9 августа.* Полнейший запрет на исполнение и прослушивание свинга и «хот-музыки».

*15 ноября.* Запрет на исполнение музыкальных произведений русских, английских, французских и польских композиторов (исключение составляют Чайковский, Бизе и Шопен).

### **1942 год**

*17 января.* Расширение запрета на танцы. Танцевать запрещено в спортивных организациях и союзах.

*15 февраля.* Запрет на распространение музыкальных дисков, выпущенных во «вражеских странах».

Начало реорганизации имперского радио.

*19 апреля.* Дебют Немецкого танцевального и эстрадного оркестра.

*17 июня.* Премьера «Большой любви».

*15 июля.* Составление четвертого по счету «списка нежелательных музыкальных произведений».

*8 ноября.* Премьера фильма «Мы играем музыку».

### **1943 год**

*Июнь.* Музыка в стиле «хот» приравнена в вражеской пропаганде.

*Июль.* Запрет на исполнение любого джаза в Саксонии

### **1944 год**

*Апрель.* Ослабление запрета на танцы

*15 сентября.* Выход в свет последнего номера журнала «Подиум эстрадной музыки».

## **Примечания**

**1**

Музыкальная тема из оперетты Пауля Абрахама «Виктория и гусар».

Лендлер — обобщающее название медленных австро-баварских танцев в трехчетвертном размере. Название восходит, возможно, к названию местечка в Верхней Австрии — Ландль.

Рейнлендер — немецкий танец прирейнских земель.

5 марта 1933 года состоялись очередные выборы в рейхстаг, на которых НСДАП получила 44% голосов. Именно в этого момента началась активная унификация общественной жизни и государственного устройства Германии. В НСДАП стали вступать многочисленные немцы, многие из которых намеревались обрести выгоду от своего членства в гитлеровской партии. Фраза «мартовский национал-социалист» стала синонимом «конъюнктурщика».

Шульце-Наумбург с 1902 года был известен как радикальный противник модерна в искусстве. В 1928 году он опубликовал свой манифест «Искусство и раса». Входил в правление «Союза борьбы за немецкую культуру».

**6**

Тинг — форма древнегерманского общественного собрания.

Лур — древнегерманский инструмент, представляющий собой огромный изогнутый рог.

Исключения было сделано лишь для его детской книги «Эмиль» (отечественному читателю более известная под названием «Эмиль и детективы»).

Танец американских негров, вошедший в моду в начале XX века в Европе и Америка.

Переделка этой песни со словами «Пой, ласточка, пой» была весьма популярной в СССР (см. фильм «Покровские ворота»). Очередной пик популярности к переделанной песне пришел после того, как она была исполнена в советской телепостановке театральной пьесы. «Соло для часов с боем»(автор Освальд Заградник). В настоящее время слова «Пой, ласточка, пой» (опять же благодаря фильму «Покровские ворога» — политические куплеты Аркадия Велюрова) стали почти нарицательными, приобретая ироничный оттенок.

Более подробно о шлурфах: Васильченко А. В. Мода и фашизм. — М: Вече, 2009. Часть 4. Мода расцветки фельдграу. Глава 5. «Икая мода». С. 221-226.

Прозвище немецкому солдату было дано с явным намеком на исполнителя Варнаву фон Гекцю.

Эвергринс (evergreens) — буквально вечнозеленые песни, а также отдельные номера из музыкальных обзоров, спектаклей, мюзиклов, оперетт, ревю и т. п., которые на протяжении многих лет пользуются популярностью у любителей музыки и музыкантов. Эвергринс используются многими интерпретаторами джаза в качестве тем для импровизаций и составляют основу их репертуара.

Нечто схожее можно было увидеть в советском фильме Г. Александрова «Волга-Волга» (1938 год).