

КАТЕРИНА СУГЛОБІНА

**РАЙХСПАЛАТА КУЛЬТУРИ: ІДЕОЛОГІЯ, СТРУКТУРА ТА ВЗАЄМОДІЯ
З МИТЦЕМ У ТРЕТЬОМУ РАЙХУ****THE REICH CHAMBER OF CULTURE: IDEOLOGY, STRUCTURE
AND INTERACTION WITH AN ARTIST IN THE THIRD REICH**

УДК 7.03:94(430)“1933-1945”

DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294900

Катерина СуглобінаАспірантка,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України**Kateryna Suglobina**Graduate student,
Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine
suglobina@gmail.com
orcid.org/0009-0009-0572-8475

Анотація. У пропонованій статті зроблена спроба проаналізувати діяльність однієї з ключових управлінських структур Третього Райху — так званої Райхспалати культури. Основна увага зосереджена на таких аспектах, як ідеологічний вплив культури та формування через культуру єдиного консолідованого «духу нації». Відзначається, що підґрунтям для нацистських ідеологів слугувала філософська традиція осмислення цінностей і значення німецької культури, яка підтримувала уявлення про унікальність «національного культурного духу». У статті розглядаються організаційні механізми контролю за культурними процесами у Третьому Райху. Проаналізовано, як складний бюрократичний апарат, що об'єднував сім палат, контролював буквально всі сфери культури — від книговидавництва до кінематографу, від аматорських колективів до професійних театрів та концертних залів.

Одним із способів культурної консолідації для Райхспалати культури стала взаємодія з митцями: вони мали в обов'язковому порядку увійти до Райхспалати культури, за виключенням митців єврейського походження, в іншому ж випадку вони не могли займатися своєю професійною діяльністю. На прикладі творчої долі окремих митців означено різні шляхи взаємодії митців із тоталітарним режимом — від співпраці до культурного спротиву та творчості в екзилі. У висновках зазначається стратегічний характер діяльності Райхспалати культури, її орієнтованість на урізноманітнення форм впровадження певних ідей через розгалужену бюрократичну систему, що була сформована для трансляції державної ідеології.

Ключові слова: культурна політика, тоталітарний режим, державна ідеологія.

Постановка проблеми. Політичні реалії сучасної України, зокрема військова агресія РФ, обумовлюють необхідність і важливість глибокого вивчення витоків та інструментів становлення тоталітарної держави. Для культурології як ніколи актуальним є дослідження ролі культури в процесі утвердження диктаторського режиму, в діяльності якого вона посідала одну із ключових ролей. Адже, лише аналізуючи механізми цих процесів, світова інтелектуальна спільнота має змогу виробити найбільш коректний вектор розвитку сучасної культурної політики задля запобігання та протидії деструктивним тенденціям у світовому соціумі. Тож розгляд культурницького аспекту тоталітарної системи Третього Райху з історичної перспективи дає змогу раціоналізувати розуміння процесів сьогодення.

Джерельною базою дослідження слугували фундаментальні розробки зарубіжних істориків культури та публікації функціонерів Третього Райху. Важливо виокремити статтю німецького історика Фолькера Дама «Початки та ідеологія Райхспалати культури», ґрунтовану на численних нормативних актах 1930-х років; дисертацію на здобуття ступеня доктора філософії американського вченого Дональда Веслея Еліса під заголовком «Музика в Третьому Райху: націонал-соціалістична естетична теорія як державна політика» та компаративне дослідження мюнхенського професора музикознавства Фрідріха Гайгера «Музика двох диктатур. Переслідування композиторів за Гітлера і Сталіна».

Виклад основного матеріалу. Докладне вивчення документів організації культурних процесів у нацистській Німеччині дозволяє виявити їх найголовніші аспекти та особливості. Так, ідеологи нацизму в своїх програмних документах і статутах визнавали вирішальну роль культури для державного апарату Третього Райху. Наголошувалося, що культурне життя є справою нації, а отже й держави. Культура мала здійснювати певний ідеологічний тиск, виконувати роль «духовного керівництва», формувати єдиний консолідований «дух нації» і шляхом нав'ювання та переконання схилити громадян до добровільної підтримки нацистських ідеалів. Саме така «добровільна» підтримка влади і мала стати основою нацистського тоталітарного режиму. Адже, на думку його ідеологів, фізичні інструменти примусу не були достатніми, аби схилити непокірну більшість населення до послуху.

Згідно з культурно-державницькими концепціями, поширеними ще з часів Просвітництва, склалося уявлення про культуру як особисту справу індивіда, що зумовлює нейтралітет держави в культурних питаннях. Ця індивідуалістична концепція культури знайшла свою найвиразнішу реалізацію в Німеччині після 1918 року. На думку нацистів, культура тоді більше не була вкорінена в народі, а «нестримний культ "Я"» загрожував народу «атомізацією». Індивідуальний творець культури, не пов'язаний тісно з системою, а лише частково контрольований загальними законами, вів, на їхню думку, «ізольоване» існування і, керуючись тільки особистими мірлами, вступав у суперечність із законами життя народу й нації. Нацисти дорікали, що у «боротьбі всіх проти всіх» культурні організації вели нещадну боротьбу за власні інтереси, особливо економічні, водночас «розтоптуючи» інтереси спільні.

Націонал-соціалізм протиставив цьому визначену «кров'ю і душею» національну спільноту. На думку націонал-соціалістів, носієм культури був народ (мається на увазі, звісно, саме німецький народ). Такий спосіб мислення накладав на індивіда обов'язок підпорядкувати себе життєвим потребам народу та інтегруватися з ним. Стандарти цієї інтеграції обумовлював націонал-соціалістичний світогляд, який сформулював «істинну» волю народу, все ще частково приховану від самого народу. Там, де мистецтво і культура були пов'язані з «законами життя нації», при всій повазі до їхньої «автономії», вони ставали «справою нації», а отже й держави. Завданням держави було «боротися зі шкідливими тенденціями в культурі та сприяти правильним, і робити це згідно з мірилом у вигляді почуття відповідальності за національну спільноту» [5]. У відповідності до нацистської ідеї «гляйхшальтунг» (Gleichschaltung), всі сфери життя громадян мали підпорядкуватись нацистській ідеології, і в суспільстві не мало бути місця для плюралізму думок або ж індивідуалізму. Одним з найважливіших інструментів «гляйхшальтунгу» мала стати, власне, консолідована культура, носієм якої є німецька нація. Такому консолідованому духу нації повинен був, згідно з нацистською ідеологією, підкоритися індивід.

Основою цієї ідеї слугувало філософсько-антропологічне обґрунтування значення німецької культури, яке підтримувало уявлення про унікальність «національного культурного духу». Власне, праці німецьких філософів кінця XVIII століття формували уявлення про культуру як про носій духу нації, що потім у спотвореному вигляді використовувалося нацистськими ідеологами.

Позиціонування німецького класичного мистецтва, особливо музики, як чи не найбільшого здобутку людства мало на меті також легітимізувати претензії німецької нації на панування у світі. З цією ж метою нацистами використовувалася расова теорія, а також базовані на ній псевдомузикознавчі дослідження Ханса Ф. К. Гюнтера, Ріхарда Айхенауера. Згідно їхнім твердженням, певні раси мають особливі музичні схильності. Так, у праці «Музика і раса» Айхенауер стверджував, що нордична раса має схильність до діатонічної музики, а «деструктивний» джаз мов троянського коня ввели у європейське музичне середовище композитори-євреї (Аарон Копланд, Ерік Саті, Даріус Мійо). Модерністський відхід від діатоніки також вважався зазіханням на німецький ідеал краси у музиці. Вживання чвертьтонів, додекафонії, атональної музичної мови, так само як і перкусивні інструменти для акустичного відтворення індустріального поступу цивілізації, — це була підступна атака музикантів-євреїв Арнольда Шьонберга, Джорджа Антейла, Артюра Онеггера [2].

Схожі роздуми, але без расової аргументації можна відшукати й у книзі 1869 року «Євреї та музика» композитора Ріхарда Вагнера. Серед іншого, він заявляв, що євреї не мають власної музики, а тому захопили управління естетичними смаками за рахунок домінування у педагогіці та музикознавстві. Втім, ніхто з «біологічних естетів» так і не зміг обґрунтувати зв'язок між певними музичними формами і расами. Навіть Вагнер не зміг визначити «єврейськість» опер Меєрбера, попередньо не знаючи, що той єврей.

Процес утвердження нацистської влади, який розтягся з 1933 до 1934 року, мав дві основні цілі: довготривале усунення конкурентів та інституційне закріплення влади. У культурній політиці ці тенденції проявилися, по-перше, в переслідуванні й вигнанні так званих лівих митців часів Веймарської республіки, а по-друге, в заснуванні Райхспалати культури, за допомогою якої держава здійснювала адміністрування в культурній сфері.

У керівництві Райху це завдання лягло на Міністерство пропаганди, на яке покладалися «всі завдання духовного впливу на націю». Потреба у професійно-становому структуруванні культурної сфери випливала з того, що культура відігравала вирішальну роль у духовному впливі, оскільки була не лише засобом «формування сутності», але й самою цією сутністю. Звідси випливає «особливо тісний зв'язок» митців із державою: вони нібито є, так само, як і «викладачі в державній школі», «носіями громадських задач» [4, s. 20].

Однак «єдину волю» під керівництвом Міністерства пропаганди слід розуміти не лише в сенсі духовного спрямування культурної діяльності. «Національним інтересом» мало бути також залагодження матеріальних і соціальних протиріч (групового і класового антагонізму, «штучно» створеного лібералізмом чи марксизмом) в руслі національно-суспільної думки [1]. Інтеграція та диференціація, об'єднання та дискримінування осіб відповідно до їхньої «громадської користі» мали бути основним засобом формування єдиної волі суспільства.

Оскільки потреби національної культури не зводилися до простої фіксації «волі членів нації», то основним фундаментом розгалуженої структури мала стати Райхспалата культури. Важливо було уніфікувати «волю членів нації», духовно зорієнтувати їх, тобто, згідно з офіційним обґрунтуванням до закону про заснування Райхспалати, «об'єднати творців у всіх своїх галузях під керівництвом Рейху в єдиній волі» [5].

Юридичний радник Райхспалати культури Карл-Фрідріх Шрібер описав з високим патосом початкові етапи організації культурного життя як «шлях крізь терни»: «Чи не вперше в історії народів держава взяла на себе зобов'язання керувати всім культурним життям великого народу і наповнити його єдиним духом відповідальності перед національною спільнотою. Це зобов'язання викликає ще більшу повагу, оскільки йдеться про абсолютно нову форму організації, якій не передують жоден досвід. Націонал-соціалістична держава зі своєю роботою в культурній сфері є першовідкривачем; все має бути спочатку ретельно пропрацьовано» [4, s. 5–17].

Як зазначає історик Фолькер Дама, воля до нових революційних починань поєднувалася з бюрократичними процедурами у характерний для нацистської держави спосіб. З невеликої організації в листопаді 1933 року Райхспалата культури розгорнулася в «справжнього Левіафана» з близько 2050 працівниками наприкінці 1937 року. Реєструвалися, управлялися та контролювалися архітектори, дизайнери, видавці, антиквари та аукціоністи, композитори, співаки, оркестрові музиканти, письменники, книготорговці і торговці листівками.

Заснування Райхспалати культури, на думку Ф. Дама, ознаменувало перехід від ледь скоординованих, терористичних «культурно-політичних» акцій і ситуативних заходів революційного періоду до систематичної культурної політики. До подій «досистемної» культурної політики історик відносить: переслідування та вигнання бойовими групами СС (призначеними як допоміжні поліцейські сили після підпаду Райхстагу) митців і письменників, яких вважали «культурними більшовиками»; активні виступи проти представників веймарського культурного життя в культурних компаніях та установах; звільнення єврейських та політично ангажованих митців (акторів, режисерів та художніх керівників) з державних та муніципальних театрів; масові конфіскації політично небажаної літератури в книгарнях і бібліотеках; акцію німецького студентства «Проти ненімецького духу» з горезвісним спаленням книг; політико-расові чистки.

Після ухвалення «рамкового» закону, який мав стати «інструментом влади» для «припинення революційних явищ», що з'являлися в літературі, пресі, театрі, музиці, образотворчому мистецтві та на радіо, було створено сім палат, зокрема Райхспалата літератури, Райхспалата преси, Райхспалата радіомовлення, Райхспалата театру, Райхспалата музики та Райхспалата образотворчих мистецтв.

Через кілька тижнів після ухвалення закону відбулося урочисте проголошення Райхспалати культури. При цьому президенти кожного зі структурних підрозділів були призначені задалегідь: Ріхард Штраус — Райхспалата музики, Ойген Хеніг — Райхспалата образотворчих мистецтв, Отто Лаубінгер — Райхспалата театру, Ганс Фрідріх Блюнк — Райхспалата літератури, Макс Аманн — Райхспалата преси, Хорст Дресслер — Райхспалата радіомовлення та Фріц Шоейрман — Райхспалата кіно. Діяльність цих палат, виходячи з історії їхнього створення та основних правових положень, мала надати Міністерству пропаганди важелі для здійснення «духовного впливу» на націю.

На думку Фолькера Дама, принципи гільдійського життя і соціальний порядок, які вже давно зникли у суспільстві, мали нагоду бути відродженими з ієрархічною структурою палат, з обов'язковим членством і відбором членів на основі певних якостей, з повноваженнями палат видавати нормативні акти, що регулюють виробництво й ринок, і, не в останню чергу, з помпезною саморепрезентацією, відображеною в назві, а також ухвалювати соціальні норми. Проте не можна говорити про просте відновлення домодерного суспільного устрою, адже, повністю оновивши архаїчний зміст, вони стали інструментом нацистського панування.

Здається, саме в цьому криється причина очевидної непослідовності всієї ідейно-політичної конструкції. Її основна суперечність полягає в тому, що воля народу, яка стає видимою в професійній структурі, потребує політичного керівництва для того, аби мати можливість реалізувати себе. Це протиріччя, персоніфіковане в творцеві культури, власне в його гібридній позиції і керівника і керованого, є, однак, лише відображенням загального протиріччя між революційним авангардом, який вважає, що він володіє справжньою волею народу, і суспільством, яке перебуває в процесі революційних потрясінь [1].

Заклик Гітлера до «винищення марксизму», що на практиці реалізувався через закони та накази, які легалізували масові репресії, мав відлуння й у музичній сфері. Користуючись як нагодою підпадом Райхстагу, в чому нацисти звинуватили комуністів, які нібито хотіли

спровокувати революцію, в Німеччині впровадили «Закон по захист німецької держави і народу», що відмінив основні конституційні права громадян та уможливив масові репресії.

Відгукуючись на це, провладний «Музичний журнал» (*Zeitschrift für Musik*) вимагав «застосовувати всі засоби», аби перешкоджати комуністичному музичному рухові і «придушити його розповсюдження в зародку». Наступний випуск журнал вже мав конкретний заклики до конфіскації надрукованих творів прокомуністичного композитора Ганса Ейслера. Тож політично ангажовані композитори одразу опинилися під загрозою. Тому більшість з них залишили Німеччину в перші ж місяці 1933 року: Ганс Ейслер отримав повідомлення, що його розшукує гестапо, під час свого перебування у Відні й більше до Берліна не повертався; композитор Володимир Фогель виїхав до Страсбургу, Ернст Герман Маер та Карл Ранкль втекли до Великобританії.

Райхспалата культури, яка, відповідно до завдань консолідації нації через культуру, що була уособленням та носієм духу нації, розробляла організаційні механізми контролю за культурним життям у Третньому Райху, була заснована в 1933 році міністром пропаганди Йозефом Гебельсом. Її складний бюрократичний апарат об'єднував шість палат, що охоплювали буквально всі сфери культурного життя — від книговидавництва до кінематографу, від аматорських колективів до професійних театрів та концертних залів.

До завдань Райхспалати музики належала, з одного боку, підтримка німецьких музикантів «арійського» походження, а з іншого — «вичищення» німецького музичного світу. «Вичищення», передовсім, полягало у звільненні музичної сфери від євреїв, іноземців та музикантів з лівими поглядами. Так, Райхспалатою музики був складений спеціальний чорний список заборонених творів, який налічував імена понад 100 небажаних композиторів.

Професор мюнхенської Вищої школи музики Фрідріх Гайгер в своїй книзі «Музика двох диктатур» виділяє чотири фази переслідування композиторів і музикантів, під час яких расистські, політичні або ж естетичні фактори були домінуючими [3]. На початку першої фази гонінь у 1933 році головну роль відігравали політично вмотивовані переслідування митців, що було пов'язано з процесом утвердження влади, в якому першочерговим було усунення конкурентів. Під час другої фази, що розпочалася 1935 року, хвиля політичних переслідувань майже спала, аби з новою силою розпочатися з 1938 року у третій фазі, уже через нову військову експансію Третього Рейху.

Переслідування композиторів на расистському ґрунті було надзвичайно розповсюдженим явищем від самого початку утвердження нацистів при владі, хоча під час першої фази цей фактор ще поступався політично вмотивованим переслідуванням. Утім, з 1935 року він став основним приводом, швидко радикалізувався, що було властивим для антиєврейської політики нацистів загалом.

Покладаючись на концепцію «духу нації» як продуктивну культуротворчу ідею, пропагандисти здійснювали «очищення» культурного простору від вільнодумства та авангардного мистецтва. Це проявилось в боротьбі з так званим дегенеративним мистецтвом, під яким розумілося будь-яке вороже системі мистецтво. «Дегенеративним мистецтвом» вважалося те, що не відповідало ідеалам націонал-соціалізму або ж створене представниками єврейської спільноти. Так, під забороною тільки через своє єврейське походження опинилися навіть такі видатні митці, як Г. Малер, К. Дебюссі, Ф. Мендельсон, засновник оперети Жак Оффенбах.

Водночас, на думку Фрідріха Гайгера, переслідування композиторів на естетично-вмотивованому ґрунті були другорядними і, на противагу іншим видам переслідувань, вони ніколи не мали системного характеру. Однією з причин цього було те, що політики піклувалися про міжнародний культурний імідж Третього Райху, а по-друге, у цьому часто відпадала необхідність у зв'язку з усуненням митців на расистському підґрунті [3].

Боротьба з так званим дегенеративним мистецтвом мала специфічний організаційний характер. Адже, окрім звичайної заборони, вона полягала в спеціально організованих, мандруючих Німеччиною, виставках та концертах, на яких і демонструвалося заборонене мистецтво. На цих акціях дегенеративне мистецтво мало бути висміяним та осудженим, втім, нагадування про це явище було певною мірою його пропагуванням. Зрештою, як зазначають дослідники, через переслідування та репресивний дискурс авангард надзвичайно маргіналізувався.

Одним із способів безпосередньої культурної консолідації для Райхспалати культури була взаємодія з митцями у Третньому Райху. Всі митці, за виключенням митців єврейського походження мусили увійти до Райхспалати культури в обов'язковому порядку, в іншому ж випадку вони не могли займатися своєю професійною діяльністю. Шляхи ж взаємодії митців із тоталітарним режимом були різними — від співпраці до культурного спротиву та творчості в екзилі. Ці шляхи можна проілюструвати на прикладі кількох моделей поведінки культурних діячів. Так, в сфері музики до яскравих прикладів можна віднести видатного німецького композитора Ріхарда Штрауса, який свідомо пішов на співпрацю з режимом задля збереження життя своїх єврейських родичів та визначного симфоніста Карла Амадеуса Гартмана, який сам себе примусив до внутрішньої еміграції в знак протесту проти режиму. В сфері кіно такими яскравими полярними прикладами є Лені Ріфеншталь, яка завдяки нацистському режимі зробила блискучу кар'єру кінорежисерки, та Марлен Дітріх, яка емігрувала в Сполучені Штати Америки, де вела громадську діяльність і активно підтримувала американську армію.

Висновки. Підсумовуючи, варто наголосити, що у тоталітарних системах, зокрема у Третньому Райху, приділялася велика увага організації культурного життя: на організацію культурних процесів у ньому працювала розгалужена бюрократична система і була сформована специфічна політика трансляції державної ідеології. До того ж культурні стратегії вироблялися на основі фундаментальних філософських ідей та базувалися на викривленому уявленні про гільдійські традиції.

На жаль, митець, як власне і будь-який громадянин у тоталітарній державі, був зазвичай лише шестернею у цій системі і мав можливість для творчої діяльності тільки у випадку повної відповідності ідеалам режиму. Бажаючи творити вільно, він мав або емігрувати фізично, або ж творити у «стіл» і емігрувати внутрішньо.

Література

1. Dahm V. Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte. 1986. Nr. 1. S. 53–84.
2. Ellis D. W. Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy (Ph.D. diss., University of Kansas, 1970). 292 p.
3. Geiger F. Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Bärenreiter, 2004. 273 S.
4. Hinkel H. Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin : Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937. 351 S.
5. Schrieber K.-F. Die Reichskulturkammer. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1934. 83 S.

References

1. Dahm V. Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte. 1986. Nr. 1. S. 53–84.
2. Ellis D. W. Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy (Ph.D. diss., University of Kansas, 1970). 292 p.

3. Geiger F. Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Bärenreiter, 2004. 273 S.
4. Hinkel H. Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin : Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937. 351 S.
5. Schrieber K.-F. Die Reichskulturkammer. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1934. 83 S.

KATERYNA SUGLOBINA

THE REICH CHAMBER OF CULTURE: IDEOLOGY, STRUCTURE AND INTERACTION WITH AN ARTIST IN THE THIRD REICH

Abstract. The presented article aims to analyse the activities of one of the key management structures in the Third Reich, the so-called Reich Chamber of Culture. The main focus is placed on such aspects as the ideological influence of culture and the formation, through culture, of a united and consolidated "spirit of the nation". It is argued that the foundation of notions propagated by Nazi ideologists lied in the philosophical tradition of understanding the values and significance of German culture, which supported the perceived uniqueness of the "national cultural spirit".

The article delves into the organisational mechanisms of control over cultural processes in the Third Reich. A special attention is given to exploring how the complex bureaucratic apparatus that amalgamated seven chambers would control literally all spheres of culture — from book publishing to cinema, from amateur groups to professional theatres and concert halls.

Interaction with artists became one of the principal methods of cultural consolidation for the Reich Chamber of Culture under the Nazi regime. All artists, except for those of Jewish origin, were obliged to join the Reich Chamber of Culture; otherwise, they were barred from conducting their professional activities. Accordingly, based on typical examples of how individual artists were able to fare in their creative activities, the article discusses various ways of artists' interaction with the totalitarian regime — from cooperation to cultural resistance and creativity in exile — and outlines the key models of such interaction.

In conclusion, the author points out to the strategic nature of the Reich Chamber of Culture in the Nazi policies, its orientation towards diversifying the forms in which the regime's goals were to be implemented through the extensive bureaucratic system, of the kind specially built to transmit state ideology.

Keywords: Cultural policy, totalitarian regime, state ideology.