

## III РЕЙХ. МИФЫ И ПРАВДА



*«Сексуальный миф»  
Третьего Рейха оказался  
настолько живуч, что  
даже на либеральном  
Западе до сих пор  
существует болезненная  
мода на «гитлеризм» —  
и в кино, и в одежде,  
и в литературе.*



Андрей Васильченко

# Сексуальный миф III Рейха

---

«ЯУЗА-ПРЕСС»

**III РЕЙХ. МИФЫ И ПРАВДА**

Андрей Васильченко

**СЕКСУАЛЬНЫЙ МИФ  
III Рейха**

**III РЕЙХ. МИФЫ И ПРАВДА**

Андрей Васильченко

**СЕКСУАЛЬНЫЙ МИФ  
III Рейха**



«ЯУЗА-ПРЕСС»  
Москва  
2008

Разработка серийного оформления *Е. Пермякова*

**Васильченко А. В.**  
В 19 **Сексуальный миф III Рейха.** — М.: Язуа-пресс, 2008. — 576 с. — (III Рейх. Мифы и правда).  
ISBN 978-5-903339-83-9

Нацисты пытались регламентировать все стороны жизни подданных Третьего Рейха, в том числе и самые интимные, потаенные области человеческих взаимоотношений. Под жесткий контроль попало все: добрачные половые связи, супружеская жизнь, рост рождаемости и «качество» новорожденных, проституция и гомосексуализм. Целью такой политики было разведение «элитного человеческого материала» — будущей «расы господ», призванной править миром.

Это коллективное помешательство, этот «сексуальный миф» Третьего Рейха оказался настолько живуч, что даже на либеральном Западе до сих пор существует болезненная мода на «порнонацизм» — и в кино, и в одежде, и в литературе.

Новая книга Андрея Васильченко — первое серьезное исследование этого феномена, первая успешная попытка описать и проанализировать как реальную «сексуальную политику» нацистов, так и «половую магию» и «сексуальный миф» Третьего Рейха.

ББК 63.3(0)62

---

## ЧАСТЬ 1

# ПОЛОВОЙ ШОВИНИЗМ

## ВВЕДЕНИЕ

### ЗАВТРА БЫЛ ТРЕТИЙ РЕЙХ

**В** 1942 году немецкая криминальная полиция натолкнулась на труп изнасилованной и ограбленной пожилой женщины. Все немецкие газеты тут же хором стали провозглашать, что подобное зверство не мог совершить немец и преступника надо искать среди иностранных рабочих. Убийцей же оказался бродяга — немец по национальности. Более того, он сознался еще в 84 убийствах, совершенных на сексуальной почве! Две трети подобных нераскрытых преступлений, которые произошли в период с 1928 по 1942 год. Это был «немецкий Чикатило». Человек, мягко говоря, не вполне нормальный. Сейчас между этим маньяком и руководством Третьего рейха пытаются поставить знак равенства. Мол, и те, и этот — монстры.

Попытка демонизировать верхушку Третьего рейха мне кажется излишней и даже вредной. Нацистские бонзы отнюдь не были порождением зла, во многом являясь посредственными людьми, которыми руководили их пороки.

«Когда мы создадим Великую Германию, о нас могут думать все, что угодно. У нас нет никакой необходимости цепляться за буржуазные понятия чести и морального облика. Пусть это будет уделом «воспитанного» дворянства. То, что они делают, виновато скрывая от других, мы делаем с чистой совестью», — заявил однажды Гитлер. Заявил, правда, не перед широкой публикой, а в узком кругу. Тогда он еще не был в зените славы, он только поднимался на вершину власти. Когда он произнес эти слова, шло лето 1933 года. Сама эта фраза показывает, что он был уверен, что его окружению были чужды моральные предрассудки буржуазии.

Малоизвестный факт: Гитлер отказался от зарплаты рейхсканцлера. За все время существования Третьего рейха он получал единственное денежное вознаграждение — это были платежи от реализации его книги «Майн кампф». Учитывая, что эту книгу вручали в день



Женщины буквально боготворили золотого фюрера

бракосочетания всем молодоженам, тиражам «нацистской библии» мог позавидовать любой всемирно известный писатель. Так что надо полагать, что гонорары от реализации этой книги были колоссальными. Сам Гитлер не раз заявлял, что его невестой является немецкий народ. Что он посвятил все свое существование служению нации, пожертвовав личной жизнью.

На фоне его очень выделялись приближенные фюрера, которые не собирались отказываться от удовольствий жизни и чем-то жертвовать. Они всячески потакали своим прихотям. Возьмем хотя бы Германа Геринга, наци №2. Этот человек, с детства привыкший к показной роскоши, считал себя «последним человеком Ренессанса». Геринг не менее демонстративно изображал из себя образцового мужа, когда после смерти первой жены поставил у нее на родине помпезный памятник. Но на самом деле это было удовлетворением его личных амбиций, непомерного тщеславия, чрезмерным желанием показать всем свое могущество. Не менее внимательным он был и со второй женой. Как бы он ни старался, она не смогла принести ему сына. Их единственная дочь, Эдда, стала поводом для шуток злобного Юлиуса Штрейхера, который называл ее не иначе как результатом искусственного оплодотворения.

На самом деле Геринг был страшно далек от идеалов Возрождения, для этого он не обладал ни аристократической изысканностью, ни интеллектуальной утонченностью. Когда он не справлялся с труд-

ностями, которые рухнули на его плечи, то глотал за день до сотни таблеток паракодина — слабой производной морфия. Опьяненный наркотиком, он упивался роскошью, которая окружала его, поручив решение всех государственных и партийных дел своим подчиненным.

Или другой персонаж: Глава «Немецкого трудового фронта» и организационный руководитель НСДАП — Роберт Лей. Над его низким, грубым юмором потешался даже Гитлер. Фюрер смеялся как резаный, когда слушал историю об очередной выходке вечно пьяного Лей. Однажды он завалился в строительное бюро Мюнхена. Он был облачен в костюм, белые перчатки и нелепую соломенную шляпу. По обыкновению пьяный, Лей та-

щил за собой испуганную жену и горлопанил: «Я буду строить новый квартал. Сколько это стоит?! Несколько сотен миллионов? Ерунда. Построим даже модный салон, моя жена позаботится об этом. Для этого нам потребуется специальное здание. И... Нам потребуются шлюхи! Много шлюх! Целый дом шлюх!» Фюрер смеялся до слез, когда ему повествовали об этом. Он вообще любил потешаться над чужими слабостями, как бы осознавая собственную исключительность.

Но для жены Лей поводов для веселья не наблюдалось. Однажды личный массажист Гимmlера, Феликс Керстен, был приглашен на обед в дом Лей. Когда он пришел, хозяин был уже вдрызг пьян. Он набрасывался на свою жену и норовил сорвать с нее одежду. Плачущая женщина назвала Лей животным и скрылась в своей комнате. Когда Керстен попытался успокоить ее, она пожаловалась: «Он обращается со мной по-свински. Это закончится тем, что он как-нибудь приберет меня». До этого не дошло. Несчастливая женщина сама лишила себя жизни. «Безутешный вдовец» предпочел утешаться в постели с молоденькой смазливой девчонкой из Эстонии.



Гитлер беседует с Ингой Лей, которую он считал одной из своих красивейших женщин.



Скопированная фото Мартина Бормана. За спиной швейцарцев стоит Рудольф Гесс, Адольф Гитлер и тестя Бормана Вальтер Бух, который возглавлял партийный суд.

Или совсем другой тип. Бесцветный министр иностранных дел Иохим Риббентрон. Тихичный подкаблучник. Вся его карьера, в том числе и политическая, была творением рук его жены — Эльзы Хенкель, дочери известного производителя вин. Собственно говоря, он и был присмотрен ей, когда работал в фирме отца мелким клерком. Эльза не только знала его секретарей и приближенных, но была в курсе дел всего министерства. Иногда складывалось впечатление, что именно она была министром.

Устав НСДАП 1926 года предусматривал в §4 исключение из партии тех, кто совершал «постыдные действия» и своим аморальным образом жизни дискредитировал организацию. За этим, как правило, следил Арбитражный комитет внутренних расследований, который возглавлял Вальтер Бух, тестя Мартина Бормана. В основном к нему попадали дела членов партии, которые отличались неумеренным потреблением спиртного или были известны своими дурными похождениями. Примечательно, что из компетенции этой комиссии были





на Аугсбургском соборе в 1530 году. В 1532 году в Баварию вошел французский король Франсуа I, который в 1547 году заключил с императором Аугсбургский мирный договор. В 1548 году в Регенсбурге состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене.

От имени короля короля Филиппа II испанского в 1550 году в Мюнхене был подписан договор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене.

Можно сказать, что в 1550 году в Мюнхене был подписан договор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене.

В то же время в 1550 году в Мюнхене был подписан договор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене.

Новые идеи в Германии в 1550 году также были вызваны извне. В 1550 году в Мюнхене был подписан договор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене. В 1550 году в Мюнхене состоялся собор, на котором было принято решение о созыве всеобщего собора в 1550 году в городе Мюнхене.

и даже при таком качестве товаров не привлекателен. Все мелкие буржуазки сядут в шпаны «Вюрцбургские слезы», да, собственно, всегда и прелесть есть. Чего, кстати, в той книге как раз нет, которая привлекла эту движущую силу при ее общепитательности за 12 лет такой жизни.

Можно еще заметить о «нездоровой банальности» даже в Гретхем-рейхе. Немелкие круги не могли даже в прежнее время развращаться научно-философскими догмами, колебавшимися в диапазоне от Дарвина до Ницше. Буржуа претерпевались устаревшей картины общества, оказавшись к несчастию отдалены от действительного технического прогрессу. В итоге старое моральное установление оказалось легко заменить новым с той разницей, что теперь, из-за этой разницы типичными как-то-либо моральными объектами. Во многом с старое оказалось почти полностью и заменено новым патристическим веянием.

Но суть, то, что нацистско-общинисты выдавали за новую мораль, была старой этикой, облаченной в новые одежды. Мелкобуржуазные устои оказались почти неповрежденными, за исключением того, что новая верхушка теперь не считала нужным руководствоваться какими-то старыми принципами. Но нельзя не отметить, что появилось и принципиально новый элемент — тотальный контроль. Однажды, как говорится, во имя нечести, Гитлер сказал: «Мы определяем, о чем, при которых совершаются познание сношения? Мы выслезаем в будущее ребенка!»

Устава этой, пытаясь примирить между собой общественные потребности режима и объективно существующие требования конкретности человека. Тотальное овладение не должно быть вынуждено отторжения. Этот процесс, по сути, на наш взгляд, утилизации, принимал форму.

Сначала были приняты к общинной солидарности: «Вы никуда не уходите — все!» Этот приказ должен был навести порядок, давая, правда, общественный дух. Теперь же закон устанавливается от «каждого человека самым лучшим образом» и нести за них ответственность. За него все решают общество. После потрясений Веймарской республикой расквитая и пережившая немалая машина зюгела вновь обрести единство и познать долгожданную стабильность. Уничтожая экономические основы и несовершенство демократической системы, а также некоего по старому моральности за собой мнимую жестокость. Эти гармоничные жизни и спокойствие мог дать тот, какому человек — жажда, карьеризм и благами. Адольф Гитлер. Теперь каждый конкретный человек знает, что есть тот, кто

---

примет правильное решение. Так Гитлер стал воплощенным в жизнь желанием немцев.

Вторая форма достижения гармонии между нацией и ее деспотическими правительственными строилась как бы на обратной связи. Фюрер был выше любых законов. Ганс Франк, глава Национал-социалистического союза юристов, как-то объяснял своим подопечным: «При решении любого вопроса думайте о фюрере. Спросите себя, как бы фюрер поступил на моем месте? И поступайте соответственно, и вы окажетесь на высоте положения. Укрепленные этой мыслью, вы будете целиком обременены новыми моральными обязательствами. Не проявляйте лицемерия, мелкой озабоченности, не скатывайтесь до уровня мелких буржуазных споров». Получается некий замкнутый круг: фюрер думает за нас, мы думаем как фюрер.

Здесь мы сталкиваемся с понятием морального прецедента, которое ставится выше любых законов и дает право на произвол всем тоталитарным системам. Почувствовав свою безнаказанность, любой авторитарный буржуа может охотно идентифицировать себя с безжалостными и незаконными правительственными мерами.

Нацистские власти очень четко следовали этому рецепту. В 1935 году они своим декретом ввели дополнения к Уголовному кодексу, согласно которым если человек за свои проступки не попал под действие существующих уголовных статей, то к нему применялись наиболее близкие по духу параграфы. Это было только одним из шагов, предпринятых тоталитарным режимом, чтобы узаконить свой произвол. Нацисты должны были получить на него общественное одобрение. Власти могли возбудить уголовное дело фактически против любого человека, который хоть как-то отличался от общепринятого стандарта. Теперь не требовалось ничего доказывать, такие понятия, как презумпция невиновности, стали уделом прошлого. Теперь все, что авторитарные граждане считали сексуально недопустимым или даже извращенным, не просто противоречило моральным понятиям, но и подлежало искоренению. Посредственность и обыденность могли праздновать победу.

Дело было даже не в предпочтении немецких бюргеров или нацистской диктатуре. В те годы это был общераспространенный процесс. Во всем мире законы пытались подогнаться под требования «маленького человека» — «Дисциплина и хорошее самичувствие» — вот лозунг этих «маленьких людей». Диктатура была всего лишь сдерживающим фактором, перед лицом ужасных наказаний никто не рисковал вести себя «неправильно».

---

Но нацистские власти неверно оценили свои возможности. «Сексуальных преступников», салонных к «неправильному» поведению, нельзя было вычлнить или перевоспитать при помощи угроз. Поэтому приходилось объяснять эту «аморальную пугу» плохим воспитанием или преступными наследственными наклонностями. В итоге молодые немцы в годы Второй мировой войны попали в некий моральный вакуум. Они были воспитаны исключительно в «правильном» духе, но их уже не пугала угроза псевдосудебных преследований. Они не просто отказывались от обязательных стандартов поведения, они ставили под сомнение сами принципы и успехи нацистской тоталитарной системы. Их воззрения не были систематическими и в большинстве своем воспринимались как незначительные проступки. Но это был сдмттом, который говорил о том, что юноши и девушки чувствовали противоречие между моральными установками режима и этическим поведением окружающих их людей. Их разарождали бюргерские ханжество, трусливость обывателей, которые маскировали свою личную жизнь нацистскими идеологическими установками.

Мелкие буржуа считали XIX век эпохой изобретений, пара и электричества. Они считали Томаса Эдисона величайшим в мире изобретателем, а железную дорогу величайшим достижением этого столетия. В этом сладкопелом хоре нельзя услышать озабоченности по поводу гигантских экономических и социальных проблем, которые были вызваны быстрой индустриализацией Европы. Сама структура общества мучительно менялась. Уходили в прошлое старые сословия и бывшие противоречия. Новые социальные слои порождали новые обычаи, идеи, вызвали к жизни новые социальные конфликты. Но бюргеры Второго рейха не хотели замечать этого. Они, подобно детям, притались под одеяло, ништя, что, отказываясь видеть новые противоречия, они тем самым были способны избежать социальных конфликтов.

Читатели «Берлинского иллюстрированного журнала» провозгласили женщиной столетия прусскую королеву Луизу (1776—1810). Но это было сделано вовсе не по причине ее отважной позиции во время наполеоновских войн, которая сделала ее более значимой политической фигурой, нежели ее слабый илный муж Вильгельм III. Ее исключительная популярность была вызвана простотой ее характера. В определенной мере ее можно было назвать немецкой королевой Викторией, чье эпохальное правление было названо временем самодовольного буржуазного этикета и притворной сдливности. Королевы Луиза и Виктория стали символами нового буржуазного порядка. Женщины на переломе эпох! Об этом в течение многих десятиле-

---

тий немецкие дети читали в школьных учебниках. Но это не имело никакой связи с тем, что ожидало женщин в действительности.

Правление кайзера Вильгельма было эпохой просвещенного среднего класса. Либеральные идеалы стали господствовать в немецком обществе после 1848 года. Но немцы не решались отказываться от старых устоев. Они продолжали упорно придерживаться псевдофеодалного этикета. Жизнь за фасадом вильгельмовской Германии была стесненной, но достаточно комфортной. Главными культурными событиями XIX века образованные бюргеры считали отмену рабства, начало колонизации Африки и Азии, строительство Суэцкого канала. Но они пугливо обходили стороной индустриализацию, появление пролетариата, бисмарковское законодательство, эмансипацию женщин. Именно женщины впервые в истории стали той категорией, которые хотели быть в курсе всех проблем и событий, они жаждали приблизить «рассвет новой эпохи», начать социальные и моральные преобразования в обществе.

Тем временем в Германии «гремел» затяжной демографический взрыв. За XIX век ее население увеличилось почти втрое. Менялась и социальная структура общества: если в 1849 году 70% немцев было занято в сельском хозяйстве, то к началу XX века на селе проживало лишь 30% населения. Города очень быстро росли. Если в 1800 году в Германии население лишь двух городов (Берлин и Гамбург) превышало 100 000 человек, то в 1850-м к ним присоединились Мюнхен и Бреслау, а в 1913 году таких «мегаполисов» вообще насчитывалось 47. Обратной стороной этого процесса было катастрофическое обнищание широких слоев городского населения. В этих условиях не могло быть и речи о следовании господствующей буржуазной морали. С другой стороны, стал рушиться традиционный патриархальный уклад. Исчезала традиционная единица немецкого общества — патриархальная семья. Муж и отец, плохо зарабатывавший, а нередко и вовсе безработный, был посвящен исключительно борьбе за выживание. Постепенно мужчина терял роль главы семейства. Функции жены также перестали ограничиваться заботой о домашнем очаге. Она тоже была вынуждена включиться в экономическую деятельность, чтобы хоть как-то содержать семью. Все это приводило к тому, что дети отдалялись от родителей. Появление школ ускорило этот процесс. Неизбежным следствием этого стало изменение самих принципов воспитания детей и трансформации привычных взглядов на взаимоотношения полов. В городских трущобах буржуазная мораль оказалась «непригодной для эксплуатации». Неудивительно, что пролетариат стал восприниматься средними слоями как источник

---

всех социальных бед, питательной почвой для безнравственности и морального разложения.

Во многом это были два различных мира: средние слои, унаследовавшие из прошлого свои устои, социальные связи, и бывшие крестьяне, переселившиеся в город в поисках работы, которые рождали новую, ранее незнакомую субкультуру.

Но в средних слоях тоже происходило брожение. Отправной точкой немецкого феминизма можно считать 1792 год, когда в Германии вышла книга Теодора Готтлиба фон Гиппеля (1741—1796) *«Об улучшении гражданского положения женщины»*. С ее публикации началась история феминистской мысли в этой стране. В своей книге фон Гиппель требовал равных прав для обоих полов и настаивал на том, что достижение этой цели должно быть делом просвещенных мужчин, поскольку «женщинам внушили, что они неспособны к независимой политической деятельности». Непосредственной основательницей немецкого феминистского движения являлась Луиза Отто Петерс. Она добилась разрешения посещать девушкам неполные женские школы с последующим обучением в частных школах и пансионатах семейного типа. В 1850-х годах в Гамбурге были открыты воскресные школы.

С середины XIX в. берет начало противостояние либерального европейского и американского движения за права женщин и марксизма. К. Маркс и Ф. Энгельс не считали тему угнетения по признаку пола важным аспектом своей теории, поэтому их взгляды не включали анализа женского социального опыта. Их последователи, развернув широкую пропаганду в середине — второй половине XIX в., считали себя выразителями интересов всех угнетенных без различия пола. Они открыто критиковали либеральных феминисток как выразительниц интересов лишь образованной и сравнительно обеспеченной части женского населения и рассчитывали привлечь на свою сторону тех, чьи интересы оказались обойдены либералками — прежде всего женщин из рабочей среды.

Вынужденные нести двойное бремя — семейных забот и работы на фабрике, — работницы и жены рабочих оставались в то время социально пассивными. Улучшение своего положения они видели не в приобретении гражданских и политических прав, а в возможности оставаться в семье и спокойно вести хозяйство.

Как ни странно это прозвучит, реализации прав работающих женщин содействовали вовсе не марксистские или феминистские организации, а мировая война. Десятилетия борьбы не смогли обеспечить того, что наступило в один момент по причинам, далеким от



«Мы, женщины, выбираем национал-социалистов». Предвыборный плакат. Женские голоса позволили нацистам изменить политический ландшафт Германии

политических. В годы войны женщины должны были заменить мужчин, ушедших на фронт. Они стали работать кондукторами в трамваях, служащими в правительственных заведениях. Женщин можно было обнаружить в тяжелой промышленности и за прилавками магазинов. Три миллиона женщин оказались в одночасье задействованными в оборонной промышленности. Теперь страна полностью зависела от их труда. То, что раньше отвергалось как противоречащее женской природе, тут же в шовинистическом угаре было провозглашено патриотическим порывом.

Веймарская республика предоставила женщинам то, за что они так долго боролись — право участия в политической жизни. Но если посмотреть, за кого отдавал свои голоса женский электро-

рат, то увидим, что политическое поведение женщин вовсе не отвечало требованиям феминисток. Почти на всех выборах женщины отдавали предпочтение консервативным и реакционным партиям. Либеральным и социалистическим партиям, так ратовавшим за равноправие женщин, приходилось довольствоваться голосами избирателей-мужчин. Это еще раз подтверждает мысль, что цели «старомодных» политических сил соответствовали представлениям большинства немецких женщин.

Тем временем роль женщины в немецком обществе вновь стала снижаться. С войны возвращались мужчины, которые занимали свои прежние места на предприятиях и в конторах, еще недавно «захваченные» женщинами. Мужчина вновь становился столпом немецкой экономики и хозяйственной жизни. Но женская занятость все равно не скатилась до довоенного уровня. Постепенно она продолжала расти. В 1925 году почти треть работников были женщинами. Профессиональная эмансипация вылилась в эмансипацию морали и женского поведения. Прежде всего это проявилось в таком индикаторе



---

общественных настроений, как мода. Огромные изделия модисток, ранее значительно уменьшавшие пропорции женской головы, сменились скромными и простыми нарядами. Юбки, еще недавно опускавшиеся до самых лодыжек, значительно укоротились, представив обществу женские ноги, которые буквально несколько лет назад были стыдливо закутаны в причудливые складки. Именно в те годы сложился стиль девчонки-сорванца, неизменными атрибутами которого стали короткая юбка и почти мальчишечья прическа.

Подобные нарушения почти вековых традиций не сразу были восприняты обществом, которое считало, что эти модные проявления приведут к потере женственности у прекрасной половины человечества. Соседство мужчины и женщины на службе, формирование нового облика независимой девушки рано или поздно должны были отразиться на отношениях полов. С одной стороны, женщины, ставшие более деловитыми, способствовали появлению новых форм товарищеских отношений с мужчинами. С другой стороны, либеральные настроения в обществе привели, как выразился один современник, к «дуновению эротизма». Теперь неотъемлемыми символами женственности становились не забота о домашнем очаге, а обаяние, кокетство, молодость. Общество стало смотреть сквозь пальцы на то, что не так давно казалось не просто предосудительным, а недопустимым для женщины. Теперь девушки могли показаться на людях с сигаретой, не стесняясь, могли заказать себе вина в кафе или ресторане.

Но новая действительность вызвала опасения у многих выдающихся феминисток, которые подозревали, что отсутствие моральных ограничений приведет к гедонистическим, поверхностным отношениям между полами. И тут появлялся риск выплеснуть вместе с водой и младенца — женщины могли утратить те ценности, за которые столько лет вело борьбу женское движение.

Эти идеи, как ни странно, были подхвачены консервативными мыслителями, которые видели в новой социально-культурной реальности предзнаменования гибели не только немецкой нации, но и всей Европы в целом. Эта реакционная линия в основном сводилась к следующим постулатам: маскулинизация женщины, моральная развращенность в городском болоте, деградация прекрасного пола, вызванная романами о городской жизни, пренебрежение функцией материнства, утеря юными немками морального облика.

Однако упадок нравов и утрата старой модели поведения были иллюзорными. Опасность была явно преувеличена. Вследствие изменения моды и реформ, коснувшихся женщин, только небольшая часть из них была готова отказаться от традиционной морали. Дерз-



В идеальной немецкой семье должно было быть не менее 4 детей

кие и рискованные предложения, публикуемые в желтой прессе и иллюстрированных журналах, вовсе не находили отклика у значительного числа немок. Традиции никогда не умирают легко. И уж подавно в одночасье не утрачивают силу социальные правила и принципы, которые столетиями определяли взаимоотношения мужчины и женщины. Ноябрьская революция 1918 года, которая, по мнению многих, осталась незаконченной, фактически не коснулась этой области жизни немецкого общества. Средний класс, оставшийся становым хребтом большинства государственных контор, мелких

фирм, продолжал диктовать свои нормы социального поведения. Да и сами власти Веймарской республики предпочитали поддерживать этот дореволюционный моральный кодекс.

«Сексуальные отношения должны иметь место только в рамках института брака. Женщина должна оставаться целомудренной, пока не вступит в брак с мужчиной. Меры по борьбе с распространением сифилиса — выявление проституток, использование презервативов — являются неэффективными. Активные сексуальные отношения имеют смысл только для супружеской жизни. Во время сексуального акта для женщины наиболее естественной является позиция лежа на спине. Чрезвычайная частота половых актов между супругами неуместна, для супружеской пары вполне достаточно 2—3 контактов в неделю. Цель брака — рождение детей и их воспитание. Национальный подъем требует, чтобы в каждой семье было как минимум четыре ребенка. Но женщины не должны производить на свет больше семи-восьми детей. Большое количество родов истощает жизненную силу женщины, что выражается в слабой конституции рожденных детей».

Это цитата из книги «Гигиена сексуальной жизни», написанной профессором Мюнхенского университета Максом фон Грубером. Она была напечатана в год смерти автора. Книга почти сразу же стала бестселлером, в 1927 году ее тираж составил 325 тысяч экземпляров. Ее исключительная популярность была предопределена чрезвычайно

---

---

либеральным подходом по тем временам к проблемам сексуальной жизни. В те годы в основном литература по этой тематике ограничивалась трактатами, полными неясных намеков о подготовке девушки к будущему браку. Новая книга, почти сразу же ставшая учебником по сексологии, соединяла в себе подробные описания физиологических процессов воспроизводства и рождения детей. Изложение материала оказалось настолько удачным, что «Гигиену сексуальной жизни» читали как уже подготовленные студенты, так и люди, не обладавшие специальными знаниями.

Вместе с тем этот трактат наглядно демонстрировал моральные стандарты той эпохи. В частности, Макс фон Грубер был убежден, что мастурбация наносит непоправимый ущерб умственному развитию детей. В итоге он советовал родителям зашивать карманы брюк, которые должны были быть вместе с тем достаточно просторными, чтобы не оказывать давления на гениталии. Само сексуальное самодовольствие Грубер считал явлением неприличным, выходящим за рамки традиционных устоев. Другими словами, по его мнению, граница между естественным и неестественным в сексуальной жизни людей определялась моралью и нормами, господствовавшими в обществе. С подобной же оценкой Грубер подходил и к оценке гомосексуализма. Это явление должно быть запрещено государством, в противном случае количество гомосексуалистов и бисексуалов рисковало вырасти до астрономических размеров. Всего в Берлине насчитывалось 56 тысяч гомосексуалистов, по Германии же в целом их число составляло 1,2 миллиона.

Но даже появление этой книги не стало признаком принципиального изменения между полами. Да и сами термины «сексуальность», «эротизм» были некими пугалами для немецкой общественности. Профессор фон Грубер «компетентно» заявлял, что половые отношения могут мотивироваться только двумя аспектами: желанием союза между мужчиной и женщиной, а также желанием продолжения рода. «Для женщин, сохранивших моральный облик, последнее имеет куда большее значение, чем первое желание», — подытоживал фон Грубер. То есть женщинам фактически отказывалось в чисто любовном контексте сексуальных отношений.

Это категорическое утверждение, граничившее с антинаучным подходом, использовалось как аргумент для нападков на женскую занятость. «Наиболее пагубная особенность так называемой эмансипации и занятости женщин заключается в конфликте между материнством и профессиональными обязанностями. Если у такой женщины есть дети, то они растут болезненными». Для Макса фон Грубера да-

---

же частичная занятость женщин была предпосылкой грядущего крушения всех цивилизованных народов. Его идея относительно целомудренности воплотила в себе наиболее примитивные положения патриархального кодекса, которые были облачены в новую форму. «Мы должны уважать и лелеять женское целомудрие как высшее национальное достояние, поскольку в целомудрии женщины мы обретаем гарантию, что действительно являемся отцами наших детей, что мы трудимся на благо собственной расы».

Другими словами, женщина должна быть целомудренной лишь настолько, чтобы ее супруг мог быть уверенным в собственном отцовстве. Но при этом сам выбор супруга должен быть предопределен расовыми критериями. Отсутствие физической ущербности еще не являлось гарантией достижения высшей цели в браке. «Поэтому очень важно изучить родословную, а не только физическое состояние претендента, который собирается выбрать жену. В целом же хорошая генетика — лучшая гарантия прекрасного потомства».

Сама форма сексуального образования, к которой стремился этот специалист по гигиене, не собиралась опираться на практику сексуальных взаимоотношений полов. Грубер построил достаточно противоречивую модель, которая, придерживаясь консервативных понятий, отвергала традиционные националистические взгляды на семью. В этом отношении для него семья переставала быть ячейкой общества в биологическом смысле. Процветание должен был обеспечивать весь национальный организм, а не его отдельная клетка.

Когда Грубер говорил о сексуальной гигиене, собственно половые отношения между женщиной и мужчиной были для него вторичным явлением. Они были лишь предпосылкой для «наследственного здоровья нации», которое должно было предполагать последовательную селекцию. В этом вопросе он опирался на результаты, полученные при селекции животных: «Если бы вы занимались отборным скрещиванием в той же самой кропотливой манере, то могли бы за несколько поколений достигнуть поразительных результатов. Новые люди превзошли бы всех своих предшественников и по красоте, и по силе, и по результативности. Человечество как раз очень страдает от того, что рождается слишком много глупых, слабых, примитивных, антиобщественно настроенных особей, и очень немного производится на свет умных, талантливых, сильных, трудолюбивых, добросовестных и патриотически настроенных людей». Здесь консервативно-культурный пессимизм, популярный в те годы, был помножен на медицинскую точку зрения, позаимствованную из социал-дарвинизма. Сам же социал-дарвинизм начинал находить все большее признание

---

---

среди сторонников расовой гигиены и евгеники, выливаясь во все более радикальные формы.

Культурный пессимизм в Германии конца 20 — начала 30-х годов был не просто широко распространен, он являлся повсеместным настроением немцев. Для них крушение старых культурных устоев должно было вылиться в новое «Вавилонское столпотворение». В феврале 1930 года немецкий «Красный Крест» пригласил Августа Майера, специалиста по гинекологии, сделать особый доклад. Сам Майер с 1917 года заведовал женской клиникой при Тюбингском университете, считаясь крупнейшим экспертом в своей области знаний. Цель его жизни сводилась к изучению физических, наследственных, умственных и социальных аспектов гинекологии. Сама лекция, прочитанная в «Красном Кресте», называлась «Восприятие современной сексуальной этики». В целом она была посвящена нападкам на либеральную модель воспитания детей и новые функции, которые стали получать женщины в обществе. Майер решительно отвергал предложенную фон Грубером схему сексуального образования молодежи. Он полагал, что новомодное половое воспитание зашло слишком далеко. Он считал его абсурдным, называя книгу фон Грубера «Евангелием от плоти». Он предполагал, что результатом такого воспитания станет не облагораживание, а разрушение человека. Майер полагал, что молодежь, прикрываясь сексуальным самообразованием, стремится вовсе не к самосовершенствованию, а к отрицанию моральных устоев общества, что в итоге приводит к распространению венерических болезней.

Не менее резко Майер нападал на феминисток. Хотя он более полно попытался показать причины возникновения этого движения: «Неприятие двойных стандартов среднего класса побудило женщин бороться за равные права». Но исследователя не устраивало, что равные права привели к пропаганде свободной любви и отрицанию института брака. И тут он вставал на позиции фон Грубера — чувства каждой истинной женщины он сводил исключительно к материнскому инстинкту. По его мнению, естественные законы природы сами диктовали мораль. Именно поэтому контрацепция была противоестественной. Она была насилием над природой женщины. Материнская функция должна была стать главной и чуть ли не единственной функцией женщины в обществе.

Многие сторонники патриархальных взглядов видели корень всего социального зла в Веймарской республике. Именно она предоставила женщине политические права, сделав ее равной мужчине, что противоречило ее естественной функции матери и хранительни-

---

---

цы очага. Сторонники демократических преобразований, говоря о свободе, на самом деле пропагандировали разложение общества. Результат этой общественной дегенерации был особенно хорошо заметен в крупных городах, где дети утратили почтение к родителям и покидали отчий дом в очень юном возрасте. Исчезла семейная сплоченность. Молодые женщины вели себе фривольно с молодыми людьми, а юные девушки буквально охотились за мужьями. Неудивительно, говорили критики существующей системы, что проституция превратилась почти в новую экономическую отрасль, полиции явно было недостаточно. Впрочем, стоит отметить, что еще до начала Первой мировой войны в Берлине насчитывалось около 20 тысяч особ легкого поведения. Венерические заболевания рисковали превратиться в эпидемию, а гомосексуалистов можно было встретить в общественных уборных, мужских клубах, молодежных организациях.

Эта тревожная ситуация была неким обвинительным актом ненавистной для многих Веймарской республике. Вся вина за упадок в обществе возлагалась на новую государственную систему. Берлин был заклеен как греховная Гоморра вырождавшейся цивилизации. Тем временем новоявленная элита закатывала экстравагантные банкеты и вечеринки, которые вызывали глубокое возмущение у нищих народных масс. Культура постепенно умирала. Театр превратился в храм необузданной чувственности. Мюзик-холлы потворствовали бесстыдной жажде развлечений. Литература была во власти упадка, непристойности и псевдоискусственности. Искусство стало демонстрировать наиболее отвратительные и отталкивающие проявления жизни. Современная музыка была варварской. Истинное классическое немецкое наследие, все, что было красивым, правильным и прекрасным, напрочь отбрасывалось. Рецепт от всех этих бед был простым: «Веймарская система была виновата во всем. Демократия привела к культурному упадку и моральному разложению. Ее надо было устранить».

## Глава 1

### «Я ДАЛ ВАМ МУЖЧИНУ»

Среди многих представителей возмущенных и оскорбленных мелких бюргеров был слесарь Антон Дрекслер. Он вместе с несколькими десятками своих сторонников создал «Немецкую рабочую партию». Это высокопарное название организации могло ввести в заблу-

---

ждение. Членами этой партии были в основном мастера мюнхенского железнодорожного депо, мелкие торговцы, служащие, преподаватели и демобилизованные солдаты, только что вернувшиеся с фронта. Набор политических требований «Немецкой рабочей партии» был достаточно традиционным для немецкого национализма — борьба против коммунистов и жидомасонов. Определение немецкого рабочего, данное А. Дрекслером, было во многом комическим: «Тот, кто физически или умственно трудится на благо Родины, является рабочим, а стало быть, должен вступать в «Немецкую рабочую партию». В деятельности этой группировки эмоции брали верх над глубоким анализом, риторическая бессмыслица заменяла ясные политические цели. В сентябре 1919 года в эту организацию вступил бывший фронтовик Адольф Гитлер, которому буквально за несколько лет удалось превратить мелкую политическую организацию, ютившуюся в мюнхенских пивнушках, в мощное националистическое движение, получившее название Национал-социалистической рабочей партии Германии.

Как талантливый оратор, Гитлер сразу же сделал ставку на расизм в его социал-дарвинистском виде. Он буквально провозгласил новый моральный кодекс общества, который должен был быть воплощен в тысячелетнем Рейхе. Но новые моральные законы он обосновывал при помощи уже господствовавших в массах этических представлений. Гитлер буквально провозгласил себя главным борцом против морального и физического загрязнения немецкого народа. Под физическим загрязнением он прежде всего подразумевал сифилис, который с подачи Гитлера превратился в некую новую чуму. Бороться с этой болезнью надо было не при помощи медикаментов, а устраняя сами причины ее появления — проституцию, аморальный образ жизни, «ожидование духовной жизни Германии».

В принципе Гитлер не сказал ничего нового — о моральном упадке Германии в те дни вещали многие. Но именно фюрер додумался связать антисемитизм и причины нравственного гниения. В словаре Гитлера сифилис стал некой отличительной чертой евреев. «Французская болезнь», как называли его во времена «галантного века», превратилась в еврейскую заразу. Для него евреи были подлыми противниками, которые собирались сломить немецкий народ не в открытых битвах, а исподволь, разлагая и разрушая его изнутри. По Гитлеру, евреи принесли в мир «новый первородный грех», который заключался в том, что представители национальной буржуазии предпочитали родниться с богатыми еврейскими семьями. Эти брачные союзы он называл не иначе как «продажным спариванием между



Гитлер любил фотографироваться с дочерьми своих приближенных

жертвами финансовой целесообразности». В «Майн кампф» он писал по этому поводу: «Проникновение еврейского духа в область половой жизни, мамонизация этой стороны нашей жизни неизбежно подорвут раньше или позже жизненные силы молодых поколений. Вместо здоровых детей, являющихся продуктом здоровых человеческих чувств, на свет божий начинают появляться одни нездоровые дети — продукт коммерческого расчета. Ибо ясно, что основой наших браков все больше становится голый коммерческий расчет; инстинкты любви удовлетворяются где-то в другом месте».

На первый взгляд могло показаться, что Гитлер объявил войну преуспевающему среднему классу. Это впечатление усиливалось, когда он отпускал гневные тирады в адрес буржуазии и ее

лицемерного ханжества. Но это было лишь хитрой политической тактикой. Критике в основном подвергалась та буржуазия, которая поддерживала Веймарскую республику. К тому же, провозгласив концепцию «лба и кулака», Гитлер открыл путь в НСДАП для всех, кто не являлся евреем, марксистом и демократом. Не стоило забывать, что Гитлер, как одаренный оратор, очень чутко чувствовал публику. В пивных он льстил пресловутому среднему классу. Там он громко заявлял, что стоит различать здоровую, энергичную и национально мыслящую часть немецкого общества и декадентское «высшее общество», пораженное расовой инфекцией космополитизма. Но в Индустриальном клубе Дюссельдорфа тон его выступлений был совершенно другим.

Социореволюционная концепция Гитлера была на самом деле всего лишь разновидностью буржуазной этики, призванной усилить «лучшие инстинкты здоровой части общества». Гитлер стремился сражаться с проституцией, приветствуя ранние браки. В любом слу-



---

чае это касалось только мужчин, женщин фюрер всегда рассматривал как пассивную субстанцию. Этот тезис он аргументировал ошибочным мнением, что женатые мужчины не склонны шляться по проституткам. Он яростно нападал на высшие слои, где матери хотели, чтобы их дети заключали браки с представителями знатных фамилий. Подобная замкнутость приводила к вырождению. Гитлер требовал, чтобы государство всячески поощряло многодетные семьи и занималось расовой гигиеной. Для него брак не был самоцелью, он всего лишь служил высшей задаче — приумножению и сохранению немецкой расы. Как мы помним, именно так сформулировал цели института брака профессор Макс фон Грубер. Не исключено, что Гитлер был знаком с его трудами. По крайней мере в 1925 году он взял на вооружение евгенику. Гитлер, следуя за Грубером, требовал предотвратить появление на свет наследственно больных детей. Для этого было необходимо проводить в жизнь широкую программу селекции, предполагавшую в том числе стерилизацию. Личная жизнь должна была быть поставлена на службу государству и расе.

Теории воспитания молодежи были построены Гитлером так, чтобы вызвать доверие у простого обывателя. Они были незамысловатыми. «Все дело воспитания должно быть поставлено так, чтобы свободное время молодежи использовалось для физических упражнений. Наш юноша не должен праздно шляться по улицам и кино, а должен после трудового дня посвящать все остальное время закаливанию своего организма, ибо жизнь еще предъявит к нему очень большие требования. Задача воспитания нашего юношества должна заключаться вовсе не в накачивании его школьной премудростью... Надо положить конец и тому предрассудку, будто вопросы физического воспитания являются частным делом каждого отдельного человека. Нет, это не так. Нет, и не может быть свободы, идущей в ущерб интересам будущих поколений, а стало быть, и всей расы».

И завершающим аккордом звучал уже знакомый многим немцам нравственный приговор Веймарской республики: «Ведь, в сущности, вся наша теперешняя общественная жизнь является сплошным рассадником половых соблазнов и раздражений. Присмотритесь только к программе наших кино, варьете и театров, и вы не сможете отрицать, что это далеко не та пища, в которой нуждается наше юношество. Афиши и плакаты прибегают к самым низменным способам возбуждения любопытства толпы. Каждому, кто не потерял способности понимать психологию юношества, ясно, что все это должно причинять громадный моральный ущерб молодежи. Тяжелая атмосфера чувственности, господствующая у нас всюду и везде, неизбежно вы-

---

---

зывает у мальчика такие представления, которые должны быть ему еще совершенно чужды. Результаты такого «воспитания» приходится констатировать теперь, увы, на каждом шагу. Наша молодежь созревает слишком рано и поэтому старится преждевременно. В залах судов вы можете частенько слышать ужасающие вещи, дающие ясное представление о том, как неприглядна жизнь наших 14—15-летних юношей. Что же удивительного после этого, если сифилис находит себе распространение и среди этих возрастов. Разве не страшно видеть, как проститутки больших городов дают первые уроки брачной жизни этим еще совсем молодым, физически слабым и морально развращенным мальчикам. Кто всерьез хочет бороться против проституции, тот должен прежде всего помочь устранить идейные предпосылки ее, тот должен помочь положить конец той аморальной культуре больших городов, которая является настоящим бичом для юношества. Конечно, по этому поводу поднимется страшнейший шум, но на это не следует обращать никакого внимания. И если мы не вырвем нашу молодежь из болота, окружающего ее сейчас, она неизбежно в нем утонет. Кто не хочет видеть всей этой грязи, тот на деле помогает ей и сам становится соучастником постепенного проституирования будущих поколений, от которых зависит вся дальнейшая судьба нашей нации. Эту очистительную работу необходимо предпринять во всех областях. Это относится к театру, искусству, литературе, кино, прессе, плакату, выставкам и т. д. Во всех этих сферах приходится констатировать явления распада и гниения. Только после основательной чистки сможем мы заставить литературу, искусство и т. д. служить одной великой моральной государственной и культурной идее. Нужно освободить всю нашу общественную жизнь от затхлого удушья современной эротики, нужно очистить атмосферу от всех противоестественных и бесчестных пороков. Руководящей идеей во всей этой работе должна быть систематическая забота о сохранении физического и морального здоровья нашего народа. Право индивидуальной свободы должно отступить на задний план перед обязанностью сохранения расы».

Так что же было подлинной нацистской этикой, провозглашенной Гитлером? Спартакское воспитание, ранний брак, воспроизводство расово чистого и генетически здорового потомства? Эти требования действительно были противопоставлены новым ценностям презираемой Веймарской республики, ее сексуальной распушенности и эротической развращенности. Но разве эти моральные установки соответствовали поведению штурмовиков, печально известных своим пьянством и дебошами, и образу жизни купавшихся в роскоши



Девочек воспитывали как будущих матерей

нацистских бонз? Или, может, этому моральному облику соответствовали Герман Эссер, Юлиус Штрайхер, Эрнст Рём или Роберт Лей? Отнюдь, даже сами нацисты говорили об их отвратительном поведении.

По сути, нацисты не предложили никакой новой этики. Нацистские ораторы предпочитали разъяренно нападать на призрак повсеместной безнравственности, зарабатывая одобрение озлобленной толпы. Собственные радикальные идеи, построенные на расистских представлениях и моральных установках доиндустриального общества, выдавались за панацею, способную спасти государство. Но нацисты нигде ясно не говорили о роли, предназна-

значенной женщине в будущем рейхе. Указывалось лишь, что в девушках надо воспитывать будущую мать. Единственное место в официальных документах НСДАП, где упоминалась женщина, был 21-й пункт нацистской политической программы. Но и в нем шла речь о защите здоровья матери и ребенка.

Самих женщин предполагалось защитить от мира труда. Работающая женщина для нацистов была потенциально неполноценной, так как не могла заниматься воспитанием детей и рожать здоровое потомство. Но принимая во внимание, что почти третья часть женщин была занята на производстве, нацисты пошли на некие уступки. Национал-социалисты «даровали» им право зарабатывать на жизнь специальными «женскими занятиями». Может быть, не случайно указывались профессии, которые занимали жены людей среднего достатка: розничная торговля, сельское хозяйство, образование детей, пошив одежды.

Во время выборов 1932 года Грегор Штрассер, один из лидеров левого крыла НСДАП, великодушно заявил: «Работающая женщина в национал-социалистическом государстве будет обладать равноправием вместе с замужними особами и матерями». Но почти тут же он сделал оговорку, касаемо будущих ограничений: «Но в рамках этого

---

необходимо постепенно подготавливать переход к свертыванию сложившейся экономической системы, где используется женский труд».

Национал-социалистическая политическая теория с самого начала предусматривала существенные ограничения на участие женщин в политике. Например, они не могли входить в высшие руководящие органы НСДАП (предписание 1921 года). Даже в качестве рядовых членов партии их функции сводились к уходу за ранеными в ходе уличных стычек со штурмовиками. Но их энтузиазм, их восхищенное отношение к Гитлеру были просто незаменимы для нацистской пропаганды и агитации. Герман Эссер, старый друг Гитлера, известный своими многочисленными любовными похождениями, цинично заявлял: «Их место на кухне и в спальне». Даже Грегор Штрассер при всем своем антикапитализме придерживался подобной же буржуазной установки. Однажды в своей газете «Национал-социалистические письма» он написал, что мужчина предоставляет женщине душу, а та в ответ свое тело. Для него ценность женщины заключалась только в ее материнстве.

«Нацистская амазонка» Амалия Лауэр в своем трактате, написанном в 1932 году, информировала женщин, состоявших в НСДАП, что национал-социалистическое мировоззрение видело в них только биологический аспект — воспроизведение расово чистого потомства.

Грегор Штрассер уже в 1926 году поднимал вопрос о предоставлении многодетным матерям особых политических привилегий. Такими могли быть двойной голос в ходе выборов или приравнивание подобных женщин к военнослужащим, что влекло за собой предоставление особых льгот. Но Гитлер воспротивился этим начинаниям, он полагал, что это чрезмерная компенсация за выполнение естественных обязанностей. В государстве, которое собирался построить фюрер, женщина не получала общественного признания, пока не становилась матерью. Только родив ребенка, она могла стать полноправным членом общества: «Немецкая девочка становится гражданином Германии только после женитьбы. Но гражданские права можно предоставить и женщинам, которые активно заняты в экономике страны». Последняя фраза была небольшим реверансом в сторону работающих женщин, которые в годы прихода Гитлера к власти были еще и избирателями, но она вовсе не отражает подлинных намерений нацистов.

Для среднего класса, жутко ненавидевшего как Веймарскую республику, так и феминисток, уступки, предпринятые в отношении женщин, были противны по самой своей природе. «Приходилось ли вам видеть, как сбегается народ, когда на улице начинается драка?»

---

Жестокость внушает им уважение. Жестокость и грубая сила. Простой человек с улицы уважает лишь грубую силу и безжалостность. В особенности женщины, женщины и дети. Людям нужен целительный страх. Они хотят чего-нибудь бояться. Они хотят, чтобы их пугали и чтобы они, дрожа от страха, подчинялись кому-нибудь. Разве не об этом свидетельствует опыт побоищ во время наших митингов, когда побитые первыми записывались в члены партии? Что за болтовня о жестокости, что за протесты против мучений?! Массы хотят этого. Им нужно что-нибудь ужасающее», — заявил как-то Гитлер Раушнингу. А затем добавил: «Масса, народ — для меня это как женщина. Любой, кто не понимает присущего массе женского характера, никогда не станет фюрером. Чего хочет женщина от мужчины? Ясности, решимости, силы, действия. Ради этого она пойдет на любую жертву». Это могло показаться сомнительным аргументом в споре, но успех гитлеровской партии подтверждал его правильность. На выборах 1930 года в рейхстаг НСДАП ждал первый крупный политический успех. Из 6,5 миллиона избирателей, отдавших свои голоса нацистам, 3 миллиона составляли женщины. Несомненно, что большинство из них руководствовались эмоциями, а не трезвыми рассуждениями. Тысячи женщин просто боготворили фюрера.

Социал-демократическая газета «Мюнхнер пост» от 3 апреля 1923 года с большой издевкой писала о «втюрившихся в Гитлера женщинах», которые с увлажненными глазами восторженно упивались его речами, отдавали в заклад украшения и делали взносы в пользу своего кумира. В качестве реванша за такие и подобные статьи Гитлер повелел разгромить 8 ноября 1923 года редакционные помещения газеты.

Женщины в самом деле были с первых часов верными помощницами Гитлера. Они прокладывали ему дорогу, устанавливали контакты и финансировали его.

Карола Гофман посетила в 1920 году партийное собрание, на котором выступал Гитлер. Конечно, она выделялась в этом зале, где за кружками пива сидели в основном мужчины. После выступления Гитлер подошел к ней и сказал, что у нее голубые замечательные глаза, которые напоминают ему о глазах его матери. Карола почувствовала себя польщенной, так как подобный комплимент доводилось услышать далеко не всем женщинам, отпраздновавшим свой восьмидесятый день рождения.

Для Каролы началась, можно сказать, почти новая жизнь. Внезапно у нее появился кто-то, о ком она могла заботиться, после того как ее муж, директор гимназии, умер. Она заботилась об Адольфе Гитлере как мать, она стирала его рубашки, гладила брюки, пекла ему

---

---

пирог. И она предоставила ему свой загородный дом для тайных совещаний, которые Гитлер постоянно проводил со своими товарищами по партии. В знак благодарности Гитлер называл ее «моя любимая дорогая мамочка».

Эта «мамочка» была склонна к реакционным мыслям и для своего возраста была довольно крепкой. Бывшая учительница, она участвовала в «боях» на заседаниях, дома же, в престижном квартале Мюнхена Золльне, состоявшем из вилл, основала местную партийную ячейку — орггруппу. В восемьдесят три года она каждый месяц ездила в Ландсберг, который находился в 60 километрах от города. Там она навещала Гитлера в тюрьме, привозила ему пирожные со взбитыми сливками. Спустя двадцать лет Гитлер сказал о ней: «Среди всех моих подруг преклонного возраста только одна госпожа директор Гофман отличалась благородной заботливостью». Но Карола Гофман была первой в том длинном списке старых и пожилых дам, которые совершенно странным образом способствовали карьере Гитлера.

В Мюнхене тогда, как, впрочем, и сейчас, элита встречалась на приемах и вечеринках, где множество людей вели абсолютно пустые и бессмысленные разговоры. Люди эти от скуки любое событие воспринимали как развлечение и считали себя чрезвычайно важными особами. На первый взгляд Адольф Гитлер, казалось, совершенно не вписывался в этот сиятельный круг предпринимателей, политиков, деятелей искусств. Он пах казармой и пивными трактирами, носил запятнанный макинтош или длинное черное пальто, снимал комнату на Тирш-штрассе, 41, в убогой квартирке с дешевым истертым линолеумом на полу. Он ничего не умел делать, кроме как молотить языком. Его острые слова произвели в высоких кругах поначалу отталкивающее действие, его антисемитские лозунги еще не считались тогда повсеместно приличными. Но очень скоро все изменилось.

Супруга одного известного фабриканта роялей Хелена Бехштейн была одной из первых, кто пригласил Адольфа Гитлера в свой аристократический салон. Поэт и драматург Дитрих Экарт, фанатичный приверженец расистского учения и автор слов «Песни штурмовиков», спросил ее, не хочет ли она познакомиться с «будущим освободителем Германии». Хелена пришла в совершенный восторг от этой идеи. И Экарт привел с собой в июне 1921 года господина с коротко подстриженными усиками, который производил впечатление довольно неуклюжего и зажатого человека.

В этот вечер на Гитлере был потертый голубой костюм. У него самого и, вероятно, у многих гостей было чувство, что он не в своей та-

---

релке. Гитлер чувствовал себя маленьким и что он здесь не к месту, в этом доме рядом с этой госпожой Бехштейн в элегантном вечернем платье, рядом с господином Бехштейном в смокинге, да даже рядом с официантами в их ливреях. С открытым ртом стоял Гитлер и поражался этой роскоши, которую ему не приходилось видеть раньше. Особенно ему понравились водопроводные краны в ванной комнате. «Представьте себе, госпожа Ганфштенгль... можно даже регулировать температуру воды», — рассказывал он благоговейным голосом жене партийного друга так, как будто бы он присутствовал при совершении чуда. Хелене Бехштейн сразу понравился этот неотесанный молодой человек и его пламенные речи, которые принесли искру в ее скучное существование жены фабриканта. Хелена нашла кого-то, кого она могла бы взять под свое крылышко. Она решила сделать из этого убогого чудака настоящего государственного деятеля. Во время одного из его первых визитов она взяла его черную шляпу со старомодными, слишком широкими полями, которую она считала «ужасным монстром». Итак, Хелена порылась в платяном шкафу своего мужа и нашла симпатичную светло-зеленую фетровую шляпу, почти еще новую, которую Гитлер с тех пор очень часто надевал во время своих визитов к Бехштейнам.

Хелена охотно общалась с Адольфом Гитлером. Он ругал «ноябрьских преступников», коммунистов, евреев; она говорила ему, что следует надевать и как двигаться. Она подарила ему собачью плетку, заставила его носить блестящие кожаные сапоги, уговорила одеваться в смокинг и рубашки с манжетами. Она научила его вежливым светским фразам и показала ему благородные жесты, которым Гитлер тем не менее за всю свою жизнь так и не научился. Во время приемов, на которые его вскоре часто стали приглашать, кланялся он часто немного ниже, чем требовалось; букеты цветов, которые он приносил с собой, были слишком велики, его поцелуй рук — слишком преувеличенным и театральным.

Но именно это делало его интересным. Уже вскоре он считался в высшем обществе экзотикой, на которую стоило взглянуть. Этот Гитлер подслащал вино кусочком сахара. Он мог фыркать, как дикий зверь, — то и другое вызывало и улыбку, и восхищение. Присутствовать на приеме, на который был приглашен Гитлер, было для элиты таким же развлечением, как посещение цирка простым народом.

Хелена Бехштейн и ее муж давали эти приемы в двух местах: в берлинском районе Шарлоттенбург, на вилле, которая была построенная в стиле периода грюндерства, или в Мюнхене, в личных апартаментах в отеле «Баварский двор». В обоих домах Гитлер отныне регу-

---

---

лярно появлялся, он был звездой и постоянным гостем одновременно. Хелена утвердилась в мнении, что он «молодой мессия Германии». Владельцы берлинского отеля «Эксельсиор» считали по-другому: они отказали Гитлеру, когда он хотел провести там заседание народного крыла Немецкой национальной партии. Но зато Хелена Бехштейн открыла двери своей виллы, и заседание все же состоялось.

«Я бы хотела, чтобы он был моим сыном», — сказала Хелена Бехштейн о Гитлере. И она попыталась, хоть и безуспешно, сделать из него своего зятя. Но все попытки обручить его с ее дочерью Лоттой провалились. Более успешными оказались знакомства Гитлера с важными предпринимателями. Хелена брала его с собой в оперу и давала приемы, единственная цель которых состояла в том, чтобы представить ее фаворита по возможности большому количеству влиятельных людей — почти все трясли ему руку, но некоторые поддерживали его и его партию щедрыми взносами и пожертвованиями. В салоне Хелены Бехштейн Гитлер познакомился с Винифрид Вагнер, невесткой композитора, которая позже сыграла важную роль в его жизни.

Хелена Бехштейн не только консультировала Гитлера в вопросах поведения и внешнего вида, она также поддерживала его финансово. Даже самые мелкие невежливые замечания заставляли ее становиться благотворительницей. Так, один из друзей Гитлера сказал как-то во время банкета на вилле Бехштейнов: «Милостивая государыня, украшения, которые вы носите, могли финансировать наше национал-социалистическое движение многие месяцы». В ответ на это Хелена сняла одно из колец и передала его фюреру.

Хелена помогла также Гитлеру летом 1923 года, когда ему очень нужны были деньги для подготовки антиправительственного путча. Наличных денег дать ему она не могла, но зато в ее распоряжении были ценные предметы искусства и много украшений: венецианское кружево ручной работы XVII века; испанское покрывало для рояля из розового шелка с золотой вышивкой; изумрудный кулон; рубиновое кольцо, сапфировое кольцо, оба украшенные бриллиантами. Адольф Гитлер принял все эти украшения и заложил их в банкирском доме в Мюнхене и получил за них заемное письмо. Его он отдал берлинскому производителю кофе Рихарду Франку как залог за заем в 60 000 швейцарских франков. Позже Хелена Бехштейн облегчила свой карман еще на 26 000 марок. На эти деньги она купила Гитлеру черный «Бенц-Лимузин» с откидным верхом. Гитлер отблагодарил ее на свой манер: он подарил Хелене Бехштейн золотой партийный значок.



---

---

Была еще одна женщина, которая хотела сделать из Адольфа Гитлера государственного деятеля и поэтому вступила в отчаянную конкурентную борьбу с Хеленой Бехштейн, — Эльза Брукман, супруга мюнхенского издателя. Это она научила Гитлера, как галантно целовать руки светским дамам. Она показала ему, как есть омара или артишоки. Она купила ему те самые светлые английские макинтоши, которые он позже носил с такой любовью. И прежде всего: как и Хелена Бехштейн, она подарила ему собачью плетку как знак элегантности и одновременно могущества. На плетке Эльзы Брукман сиял серебряный набалдашник, на котором она приказала выгравировать свои инициалы. Каждая из обеих женщин утверждала позже, что именно ей впервые пришла идея снабдить Гитлера плеткой как своеобразным символом власти.

По происхождению Эльза была румынской принцессой. В Штарнберге она вышла замуж за издателя и коммерции советника Гуго Брукмана, который зарабатывал очень много денег, издавая роскошные книги по искусству. Ему принадлежала вилла в Мюнхене, на Каролиненплатц, дом 5, где встречались все те, кто имел имя и положение в обществе. До Адольфа Гитлера здесь вращались Фридрих Ницше и Райнер Мария Рильке. Брукманы вели современный и экстравагантный образ жизни. Они владели открытым белым «Мерседесом», очень красивым и броским — другой такой машины в Мюнхене ни у кого не было. Тот, кто был приглашен в салон на их вилле, автоматически входил в высшее общество Мюнхена.

Гитлеру попало приглашение к Брукманам от его товарища по партии Эрнста Ганфштенгля. Ганфштенгль был сыном одного мюнхенского мецената, женатого на американке. Он рассказал Брукманам, что его друг обожает Рихарда Вагнера и читает изданные ими книги, в которых культивировался «арийский дух». Этого было достаточно. Вскоре слушатели Адольфа Гитлера поднимали уже не только кружки пива, но среди них появились такие, которые держали в руках бокалы с шампанским.

Гитлер быстро научился обставлять свои выступления перед мюнхенской элитой. Он намеренно приходил слишком поздно, приносил хозяевам огромный букет роз, бросающихся в глаза, и где-то час сидел молча. Он ждал подходящей реплики, которая давала ему возможность сказать речь. Эльза Брукман никогда не упускала случая подкинуть ему подходящую фразу, даже если это была всего лишь дружеская фраза о евреях. Тогда Гитлер вставал, отодвигал свой стул назад и начинал пламенно говорить, брызгая слюной. Его голос гремел, постепенно усиливаясь, пока не становился хриплым рычанием,

---

и потому его было трудно понимать. Потому взоры благородных гостей были буквально прикованы к губам этого человека, который выступал так, как в этих кругах никто еще не пытался. Гитлер дико размахивал руками и произносил «получасовую очень смешную, но одностороннюю речь о еврейх...».

Эльза Брукман была скорее суровой женщиной, лицо которой с детства было усыпано шрамами от оспы, поэтому ее чайные вечера и ужины начинались самое раннее в сумерки, и она сидела в большинстве случаев у затемненных ламп. Адольф Гитлер позволил ей почувствовать себя красивой и желанной. И он действительно так к ней относился: как к женщине, которая подняла его в глазах общества и давала деньги. Брукманы временами оплачивали квартиру Гитлера. После его освобождения в 1924 году они предоставили ему помещения своего издательства, чтобы он мог выступать там с докладами, хотя Гитлеру и было пока запрещено выступать с речами. Тогда Эльза сидела впереди, сложив руки, и впитывала в себя каждое слово. Она писала ему письма, в которых мелькали такие предложения: «Дорогой господин Гитлер! У меня есть лишние наручные часы. Не хотите ли попользоваться ими?»

Разумеется, Гитлер этого хотел. И он с удовольствием воспринял предложение Эльзы посмотреть несколько предметов мебели, которые ей больше были не нужны. Между тем были моменты, когда даже этой щедрости не хватало, — моменты, когда Гитлер и его партия стояли на грани банкротства. Сам Гитлер описывал эту ситуацию следующим образом: «Я подписал для партии вексель на 40 000 марок. Деньги, которых я ожидал, не пришли, партийная касса была пуста, срок оплаты приближался, а я не имел даже надежды собрать деньги. Мне уже начали приходить мысли о самоубийстве, так как другого выхода мне не оставалось. За четыре дня до срока оплаты я рассказал госпоже тайной советнице Брукман о моем бедственном положении, которая сразу же взяла дело в свои руки, позвонила тайному советнику Кирдорфу и велела ехать к нему. Я рассказал Кирдорфу о своих планах и сразу же расположил его к себе. Он предоставил в мое распоряжение деньги, и так я смог вовремя погасить вексель». Этот тайный советник Кирдорф был основателем большого предприятия по добыче и переработке угля и стали в Рурской области. Он помог Гитлеру установить контакты с наиболее влиятельными из «стальных королей» Германии.

Гитлер с удовольствием пользовался финансовой поддержкой Эльзы Брукман, но любил и подшучивать над ней. «Я знаю одну женщину, — рассказывал он как-то, — голос которой от возбуждения

---

стал хриплым, когда я перекинулся парой слов с другой женщиной». Эту женщину он больше не называл «госпожа тайная советница», а просто «Брукман» — и Гитлер описывал, как она исключила одну светскую даму из списка приглашаемых гостей только потому, что та однажды улыбнулась Гитлеру. Ревность Эльзы Брукман, очевидно, относилась к тем немногим вещам в жизни Адольфа Гитлера, которые доставляли ему удовольствие.

Хелена Бехштейн и Эльза Брукман были наверняка важнейшими благотворительницами, которые поддерживали Гитлера уже в начале 20-х годов. Но они были не единственными. Не только в предпринимательских, но и в аристократических кругах были дамы, расположенные к Гитлеру. Баронесса Лили фон Аберг жертвовала ему деньги и предметы искусства. Гертруда фон Зейдлиц относилась к тем, благодаря кому он смог выпускать ежедневную газету «Фёлькише Beobachter», — она была совладелицей финской бумажной фабрики и имела много денег. Восторженной поклонницей Гитлера в аристократических кругах Германии была, без сомнения, и жившая в Берлине Виктория фон Дирксен. Вдова тайного советника была одновременно и национал-социалисткой, и, как многие ее современники, монархисткой. В отеле «Кайзерхоф», куда обычно она приглашала Гитлера на свои «четверги», собирались только избранные гости из мира экономики, политики, дипломатии и аристократии. Там она знакомила Гитлера с влиятельными господами со всего мира. Она заботилась о том, чтобы ему в 1922 году было разрешено выступить с докладом в аристократическом «Берлинском национальном клубе», где он смог завести полезные связи в националистических кругах Северной Германии.

Временами в доме Виктории фон Дирксен на еженедельные совещания собирались Гитлер, Геринг, Геббельс и другие крупные националистские политики. Виктория фон Дирксен на каждом приеме прикрепляла к груди свастику так, чтобы она была хорошо видна. И она научилась, как никто другой, восхищенно закатывать глаза, когда кто-либо в ее присутствии произносил имя Гитлера — даже вскользь. Но с годами Гитлеру надоела его поклонница, и 15 декабря 1933 года он дал ей это понять.

В этот вечер еврейская журналистка Белла Фромм посетила концерт «Ла Скала» в Берлинской опере. Свои впечатления она писала так: «Джилди давал благотворительный концерт в пользу «зимней помощи». Все было напыщенно, но очень ловко поставлено. Орды СА перед театром готовили Гитлеру прием, который требовала «его божественность»... Я сидела недалеко от ложи Гитлера — номер семь.

---

Зал был набит до отказа, так что господа во фраках и дамы в парчовых одеждах толпились у сцены. Когда аплодисменты после первой арии Джильи утихли и весь зал ждал следующей, внезапно раздались новые аплодисменты в ложе номер семь. Сильные аплодисменты! Гитлер — хороший актер. Джильи был забыт. Все слушатели, обычно безупречно ведущие себя, разразились громкими торжествующими криками. Букеты фиалок летели в ложу семь. Люди взбирались на стулья и перила, чтобы лучше видеть «фюрера». У меня кровь застыла в жилах. Он сидел в своем отвратительном коричневом одеянии между Магдой Геббельс и супругой итальянского посла — красавицы и чудовище. В следующей ложе, к великому раздражению Гитлера, сидела Виктория Дирксен. Говорят, Гитлер очень жалеет, что ему приходится так часто сидеть вблизи этой «старой ведьмы». Потому он издал приказ, чтобы в будущем в этом отношении были приняты меры. «Старая ведьма», которая была отделена от славы и почести толстой стеной ложи, казалось, негодует от ревности и зависти».

После прихода Гитлера к власти также и Хеленой Бехштейн овладела ярость по отношению к тому, кого она называла «волчонком». Хелена относилась к тем немногим женщинам, которые отваживались критиковать Гитлера. Человека, которому она подарила собачью плетку, она теперь называла «жалким подобием рейхсканцлера». Но прозрение пришло слишком поздно. Во время байройтского музыкального фестиваля состоялся последний разговор между Хеленой Бехштейн и ее бывшим воспитанником. Она дала ему свой адрес в Байройте и пригласила посетить ее. Гитлер не ждал ничего хорошего. Его адъютанты уже давно называли Хелену «ужасом партии», и ему совершенно очевидно было неприятно засвидетельствовать ей свое почтение. Он пригласил детей Вагнера сопровождать его. Они должны были смягчить Хелену Бехштейн, но не имели ни малейшего желания делать это. Тогда вместо детей Гитлер взял с собой огромный букет красных роз. Но ни розы, ни поклон, ни поцелуй руки, казалось, уже не импонировали Хелене Бехштейн. Она в последний раз высказала ему свое мнение. Беседа длилась всего несколько минут. После этого они больше не встречались.

Другой женщиной, покровительствовавшей Гитлеру, была Хелена Ганфштенгль. Один современник вспоминал: «Это было во время одного приема в отеле «Баварский двор», где многие красивые женщины выглядели просто блестяще благодаря своим бриллиантовым украшениям. Но тут вошла женщина, такая красивая, что сразу же затмила всех. Украшений она не носила. Это была госпожа Ганфштенгль». Так Гитлер описывал одну из своих первых встреч с той жен-

---

---

щиной, которую он отныне называл «прекрасная Хелена». Описываемое событие происходило в мюнхенском отеле, но познакомился он с ней несколько раньше, в цирке «Кроне». Там, где обычно свои представления давали клоуны и дрессированные животные, он выступал с речью. После выступления к Гитлеру подошел его товарищ по партии Эрнст Ганфштенгль и с гордой улыбкой представил ему свою жену. Несколько секунд Гитлер молча смотрел вверх, на красивое лицо высокой стройной блондинки. На приглашение Ганфштенгля навестить их как-нибудь Гитлер согласился очень охотно.

Хелена относилась к тем немногим женщинам в окружении Гитлера, которые излучали какой-то «международный» шарм. Она родилась в Бремене в семье крупного торговца, но большую часть своего детства провела в Нью-Йорке. Там в 1919 году на благотворительном балу в старой Вальдорф-Астории она познакомилась с сыном одного издателя. Эрнст Ганфштенгль, которого друзья называли «Putzi» («Чистюля»), руководил в Нью-Йорке крупнейшим филиалом отцовской фирмы и салоном искусств на Пятой авеню. После Первой мировой войны Ганфштенгль считался в Америке «враждебным иностранцем», его художественное издательство было конфисковано. Какое-то время он «держался на плаву» благодаря школе искусств. Хелена вышла замуж за Эрнста в 1920 году, хотя он уже не мог обеспечить ей такой же высокий уровень жизни, как раньше. Годом спустя на свет появился сын Эгон. В 1922 году семейство Ганфштенгль на пароходе вернулось обратно в Германию.

Как раз в это время американское посольство в Берлине хотело составить представление о состоянии политики в Баварии. Советник посольства был знаком с Ганфштенглем благодаря совместной учебе — и американцы послали его в качестве шпиона. Он должен был посетить в Мюнхене собрание в «Киндльброй» на Розенхаймер-штрассе, послушать выступление этого Гитлера и передать свои впечатления в Берлин. Уже в тот же вечер шпион превратился в члена партии. Ганфштенгль вступил в партию и с тех пор уже не оставлял Гитлера. Двухметровый мужчина выполнял различные задания: он входил в группу «Шлагетер», изображал придворного шута и играл для Гитлера на пианино.

Хелена нашла Гитлера симпатичным. По сравнению с ее Эрнстом, шумным великаном, она воспринимала его как «робкого молодого человека». Это не был сорвиголова, который приставал к ней, а робкий человек, который в самом начале тем не менее украдкой бросил взгляд на вырез ее платья. Во время своих посещений он сидел с маленьким сыном Хелены на полу и играл с ним. Гитлер блеял, как

---

---

овца, фыркал, мычал, трещал и квакал. Маленький Эгон визжал от восторга, его мама улыбалась, тронутая таким вниманием к ее малышу. Потом началась игра в железную дорогу. Гитлер ползал на четвереньках и заставлял Эгона проползать под ним. Эгон изображал железную дорогу, а Гитлер свистел, как локомотив. Этот свист получался у него невероятно правдоподобно благодаря затяжному резкому звуку.

Адольф Гитлер стал постоянным гостем в доме Ганфштенглей; он, как говорила Хелена позже, «наслаждался у нас спокойной и уютной атмосферой. Когда он хотел, он мог спокойно сидеть у нас в уголке и делать заметки. Мы не мешали ему». Но это было и не нужно. Гитлеру было достаточно того, что Ганфштенгли познакомили его с профессорами, оперными певцами, художниками и писателями. Хелена открыла ему двери в мир творческой и культурной элиты, невероятно важных и знаменитых людей. В этом отношении она походила на Хелену Бехштейн и Эльзу Брукман.

Также Хелена и Эрнст Ганфштенгли напрасно пытались сделать из Гитлера светского человека. Они помогали ему учить английский язык, рассказывали ему об Америке — в надежде расширить его узкий кругозор. Но в Америке Гитлеру нравился только ку-клукс-клан, который он считал движением, аналогичным его НСДАП. Он отказывался учиться танцам, несмотря на постоянные просьбы Хелены позволить научить его нескольким шагам вальса. Также он не хотел сбривать свои усики ни при каких обстоятельствах.

Однажды вечером в дверь позвонили: снаружи стояли врач, санитар и Адольф Гитлер. Хелена Ганфштенгль провела этот день 9 ноября 1923 года в Уффинге на Штаффель-зее, где она и ее муж незадолго до этого купили домик.

Хелена испугалась. Таким она Гитлера еще никогда не видела. Человек, обычно издававший только веселые звериные звуки, теперь стонал от боли. Его брюки свисали клочьями, черный галстук был повязан на руке как жгут. Хелена пригласила его и сопровождающих зайти, быстро накрыла им поест.

Гитлер упал и вывихнул плечо. Во время этого позднего ужина он рассказал, как его так тяжело ранило. Он маршировал вместе с товарищами по партии к Фельдхеррнхалле, чтобы совершить государственный переворот. На их пути внезапно возникло полицейское оцепление. Послышались выстрелы. Сосед Гитлера в строю, которого он держал за руку, смертельно раненный упал на землю, потянув его с собой. При этом Гитлер неудачно упал на плечо. Из общей неразберихи его вытащили два телохранителя и посадили в машину, которая

---

---

была припаркована неподалеку. Помощники предложили бежать в Австрию. Но Гитлер этого не хотел. Он хотел к Хелене Ганфштенгль.

Во время попытки путча было убито четверо полицейских, а также пятнадцать его товарищей и один посторонний человек. Сейчас он сидел у Хелены Ганфштенгль, показывал свою опухшую руку и жаловался на невозможные боли и на то, что он потерял своего телохранителя. Хелена заметила, как он был разочарован. Она пошла наверх на чердак и постелила ему постель в маленькой комнатке, которая служила ее мужу спальней и кабинетом. Эрнста Ганфштенгля в этот вечер дома не было. Он проспал попытку путча в своей мюнхенской квартире. Но так как он считался доверенным лицом Гитлера, то все же пересек на время к югу от Мюнхена, поближе к австрийской границе.

В ту ночь Гитлер, чтобы хоть как-то согреться, укутался в английский дорожный плед, принадлежавший Эрнсту Ганфштенглю. До этого тем не менее он приказал санитару немедленно ехать в Мюнхен и найти там машину, на которой можно было бы скрыться. Конечно, Гитлер знал, где можно было достать эту машину — у Хелены Бехштейн, которая в это время еще совершенно безоговорочно обожала Гитлера. 11 ноября, спустя два дня после бегства Гитлера, у свекрови Хелены зазвонил телефон. Полицейский, который обыскивал ее квартиру, пришел как раз тогда, когда горничная сказала по телефону: «У нас полиция», и выхватил трубку из ее рук. После краткого допроса Хелены Ганфштенгль по телефону полиция сразу же догадалась, где прячется Гитлер.

До этого момента Гитлер напрасно ждал свою машину. Хелена пошла в каморку Гитлера и предупредила, что полиция уже недалеко. «Эти свиньи никогда не схватят меня. Я застрелюсь!» — закричал Гитлер и схватился за свой браунинг. Итак, Гитлер опять хотел застрелиться. Но Хелена Ганфштенгль «спасла» ему жизнь — так, по крайней мере, описывал это Эрнст Ганфштенгль в своих мемуарах. Она подошла к нему и при помощи приема джиу-джитсу (в Нью-Йорке она ходила на курсы) отняла у него оружие. Пистолет полетел по коридору и приземлился на мешок с мукой.

После этого Хелена прочла нотацию своему гостю. Она говорила о движении, о множестве приверженцев фюрера, о том, что многие верят ему. Она достала несколько листов бумаги, ручку и заставила Гитлера продиктовать его политическое завещание. Она собиралась передать его своему адвокату. Решимость Хелены подкреплялась действием, и Гитлер продиктовал свое политическое завещание. Хелена быстро взяла бумагу и спрятала ее, в то время как полицейские

---

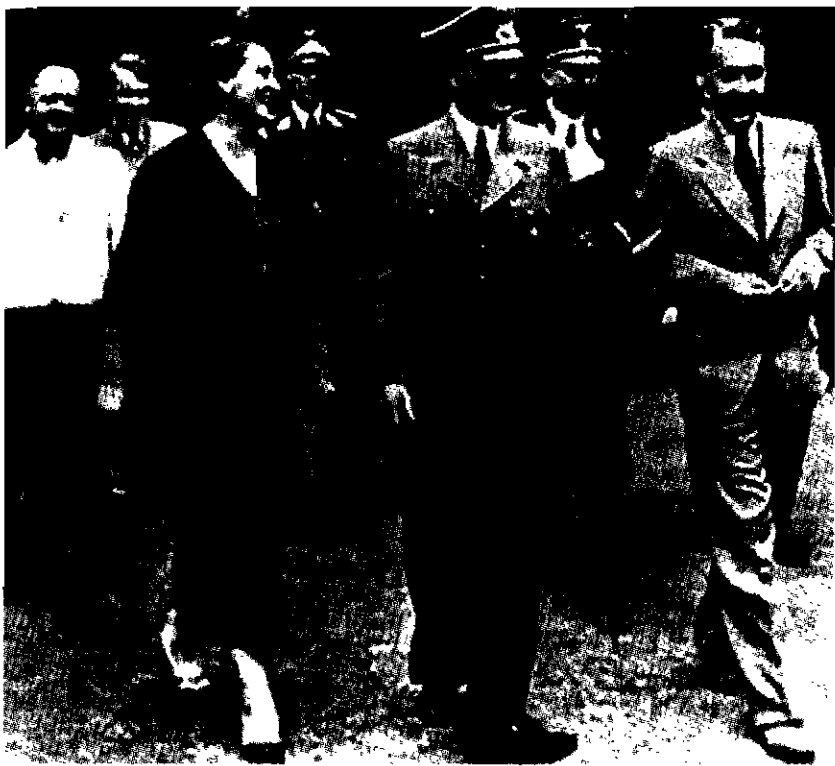
уже стучали в дверь. Потом она пошла к входной двери и пригласила полицейских войти. Гитлер молча стоял за ней на лестнице. В то время как Хелена собирала самые необходимые вещи для первых дней в тюрьме, Гитлер снимал белый купальный халат Эрнста. Он отказался взять с собой этот халат — он был ему слишком велик — и спустился вниз в пижаме. Кто-то накинул ему на плечи его макинтош, к которому все еще был прикреплен Железный крест 1-го класса. Хелена дала Гитлеру еще два шотландских дорожных покрывала, чтобы он не мерз в тюрьме. Полицейские повели его к машине и поехали с ним в Вейльгейм. Спустя несколько минут после отъезда Гитлера к загородному домику Ганфштенгля в Уффинге подъехала машина.

В Ландсберге Гитлер объявил голодовку. И каждому, кто хотел это услышать, он кричал в лицо: «Все! Конец!» Отговорить его не смог ни тюремный психолог, ни председатель его партии. Был только один человек, который мог его еще спасти: Хелена Ганфштенгль. Она поговорила с его адвокатом, который взял завешание Гитлера и сказал: «Откройте ему глаза! Объясните ему, что вы спасли его от смерти не для того, чтобы он сейчас заморил себя голодом». Хелена навестила Гитлера и уговорила его. Вскоре после этого Гитлер закончил свой недельный пост и вновь начал есть с аппетитом. О самоубийстве речи больше быть не могло. Эти заявления вряд ли были сделаны серьезно — для этого Гитлер выражался и вел себя слишком театрально.

В тюрьме Гитлера навестило более пятисот посетителей, среди них — многочисленные благотворительницы и подруги пожилого возраста, начиная с Каролы Гофман с ее тортами с взбитыми сливками и заканчивая Хеленой Бехштейн, которая выдала себя за его приемную мать, чтобы ее пропустили к нему в камеру. Винифрид Вагнер послала ему рождественскую посылку с пишушей машинкой, бумагой, ручку, чернила, карандаши и резинку — в общем, весь необходимый для работы материал, чтобы он написал книгу о себе и своих взглядах. Название он уже придумал: «Четыре с половиной года борьбы против лжи, глупости и трусости». Его издатель сделал из этого названия краткое и запоминающееся — «Майн кампф» («Моя борьба»).

Также и Карин Геринг ездила к Гитлеру в Ландсберг, чтобы посмотреть вблизи на своего кумира. Гитлер великодушно дал ей автограф — он нацарапал свою подпись на обратной стороне одной фотографии, изображающей его на фоне крепости в Ландсберге. Хелена Ганфштенгль уже ждала Гитлера, когда он 20 декабря 1924 года был выпущен из тюрьмы. Она пригласила его провести сочельник на новой вилле в Мюнхене недалеко от Херцогпарк, в которую переехала





Гитлер в сопровождении Винифрид Вагнер

ее семья. Гитлер придумал для хозяев и их трехлетнего сына Эгона совершенно неожиданный рождественский сюрприз. Прежде чем представить его, он попросил своего старого друга Эрнста Ганфштенгля сыграть ему на пианино «Песнь любви» из «Тристана и Изольды». После этого Хелена накрыла рождественский стол: индейку (главное блюдо), на десерт — различные сладости и венское печенье. Гитлер выпил немного вина. Он сильно поправился в тюрьме и потому отказывал себе сейчас в мясе и алкоголе.

После еды и вручения подарков наступило время подарка Гитлера: он порадовал семью тем, что понимал под рождественской игрой с песней. Он маршировал по комнате взад-вперед. При этом он имитировал шум сражений времен Первой мировой войны. Он трещал, свистел, гремел, выл так, как будто бы Ганфштенгли сидели прямо перед окопами. Они слышали прямо под рождественской елкой зал-

---

пы орудий, шум гаубиц и мортир. При этом Гитлер подражал шуму выстрелов так же замечательно, как и вою снарядов в воздухе и грому взрывов. Другого такого рождественского вечера семье Ганфштенгль пережить еще не приходилось.

Один раз между Хеленой Ганфштенгль и Адольфом Гитлером случилась встреча, которая осталась в ее памяти как очень неприятная, в то время как он, вероятно, считал ее в высшей степени эротичной. Гитлер в этот вечер навестил Ганфштенглей и допоздна засиделся в их гостиной. Потом Эрнст Ганфштенгль на пару минут вышел из дома, чтобы вызвать такси для своего гостя. Гитлер использовал это время и опустился на колени перед Хеленой. Он бросился к ее ногам, назвал себя ее «рабом», жаловался, как плохо, что он встретился с ней слишком поздно. В то время как Гитлер хвастался этим «горько-сладким» событием, Хелена отчаянно пыталась поднять его на ноги. И ей удалось это сделать как раз перед возвращением ее мужа.

Конечно, сразу же после отъезда Гитлера она рассказала ему, что случилось. Но Эрнст Ганфштенгль не воспринимал это трагично, он считал, что «бедный парень сидит в своем одиночестве, как в ловушке, и чувствует время от времени потребность выступить в роли миннезингера». В этот вечер Ганфштенгль верил еще, что Гитлер влюблен в Хелену. Но в последующие годы он стал свидетелем множества подобных сцен. Он был рядом, когда Гитлер заваливал всех возможных женщин цветами и целовал руки. В течение этого времени Ганфштенгль пришел к выводу, что это странное поведение не имеет ничего общего с «эротическим желанием», а только лишь с другой формой желания — желанием показать себя. Он считал Гитлера «органическим импотентом», человеком, которого приводили в глубочайшее возбуждение не женщины, а только собственные речи. Хелена Ганфштенгль разделяла эту точку зрения. Позже она сказала о Гитлере: «Он существо среднего рода, но не мужчина».

Отношения между Гитлером и Ганфштенглями в течение нескольких лет стали заметно холоднее. Хелена приняла тот факт, что Гитлер изображал себя ее подбобоострастным рабом. Но она не была готова поменяться ролями, подчинять себя фюреру, как того требовал Гитлер. Так, в 1936 году на свадьбе одного из руководителей СА произошел окончательный разрыв. Все приглашенные гости приветствовали Гитлера предписанным «Хайль Гитлер». И только Хелена и ее сын Эгон сказали: «Здравствуйте, господин Гитлер». Он сразу убрал свою руку и больше не удостоил ни одного из них взглядом. Хелена еще в том же году разошлась со своим мужем и вернулась с сыном



Гитлер на свадьбе Мартина Бормана (на заднем сиденье автомобиля)

в Америку. Эрнст Ганфштенгл остался в стране еще на год, в 1937 году он покинул Германию.

Многие из современниц были знакомы с «Майн кампф» Гитлера, в которой он называл еврейскую расу «паразитом», «бациллой», «вампиром» или «грибком», который хотел уничтожить и стереть с лица земли. Одной из тех, кого восхищали подобные мысли Гитлера, была Винифрид Вагнер. Но эта женщина не была одной из многих тысяч поклонниц фюрера. Она относилась к тем немногим, кто мог сказать о себе, что их отношение к Гитлеру было «чисто человеческим, личным и доверительным».

Чтобы понять, как могло получиться, что между ними могла установиться такая связь, необходимо рассказать о жизни Винифрид Вагнер с самого начала. Она родилась 23 июня 1897 года в Англии, в Гастингсе. Винифрид была дочерью немецкой актрисы и английского инженера-мостостроителя. Ее отец был музыкально одарен, в свободное время писал романы и критические статьи по музыке. В общем-то, все указывало на безоблачное детство. Но родители Винифрид умерли, когда ей не было и двух лет. Девочку перевезли к датскому дедушке, который жил в очень скромном достатке в Лондоне. Но пожилой господин чувствовал себя несколько отягощенным обязательством заботиться о ребенке. Он даже подумывал убить себя и ребенка.

---

Но потом все-таки решил поместить девочку в приют для сирот, который Винифрида покинула только на несколько недель один раз за десять лет. Позже она мало рассказывала об этом времени, вероятно, хотела забыть о нем. В начале XX века сиротские приюты часто были местом, где за детьми никто не ухаживал, напротив, их унижали, с ними плохо обращались. Многие говорили о том, что Винифрида Уильямс в решающие ранние годы своего детства имела опыт, подобный тому, какой приобрел Адольф Гитлер. И возможно, этот опыт и способствовал установлению той самой даже неосознанной связи, нежелезной оперы Вагнера, о которых они могли часами говорить.

В возрасте десяти лет Винифрида разрешили поехать на каникулы в Германию к дальним родственникам. С табличкой, на которой было написано ее имя, она стояла на вокзале в Ганновере, где ее встретил пианист и дирижер Карл Клиндворт. Он и его жена сразу полюбили бледного робкого ребенка. Спустя несколько лет они удочерили Винифриду. Карл Клиндворт был старым другом Рихарда Вагнера. Оба жили в одном и том же музыкальном мире, в который отныне вошла и Винифрида. Она посещала лицей в Берлине, но большую часть своего времени посвящала музыке. Ее приемный отец давал ей уроки музыки, брал с собой на лучшие концерты в Берлине. Во время одного из этих концертов в возрасте пятнадцати лет она впервые увидела за дирижерским пультом своего будущего мужа — Зигфрида Вагнера, единственного сына композитора. Винифрида была потрясена не только концертом, но и Зигфридом. Она рисовала контуры его лица в своих школьных тетрадях, все свои карманные деньги тратила на книги с либретто опер, в которых дирижировал Зигфрид. Но прошло два года, прежде чем она лично познакомилась с ним.

Это произошло сразу после ее семнадцатого дня рождения: приемный отец взял ее с собой на фестиваль в Байройте. Не дыша взбиралась она на зеленый холм, где среди елей стоял дом из красного камня. Сердце Винифриды билось, когда она вошла в «Граальсбург». Конечно, она знала, что театр имеет внутри форму скрипки, но тем не менее была потрясена увиденным. Потом ей разрешили присутствовать на генеральной репетиции, на которую допускались только специально приглашенные гости.

Вагнеры также пригласили Карла Клиндворта и его приемную дочь на чай в особняк «Ванфрид», резиденцию семьи. И тут Винифрида был очарован не только Зигфридом, но и его строгая мать Козима Вагнер. С ее разрешения, а может быть, даже по настоятельному желанию его матери Зигфрид отныне очень часто приглашал юную девушку на чай в виллу. Спустя короткое время после их встречи он по-

---

ехал в Берлин, в дом Клиндвортов, чтобы попросить у них руки Винифрида. Предложение было с радостью принято. Тем не менее свадьба была под угрозой срыва, но причиной этому была вовсе не Винифрида или ее приемные родители, а официальные учреждения. Шла война, и потому Винифрида была зарегистрирована в полиции как «враждебная иностранка». Она должна была отмечаться там два раза в день. О свадьбе англичанки с немцем не могло быть и речи. Тогда Винифрида подала заявление о принятии прусского гражданства. Прошло три месяца, прежде чем заявление было рассмотрено и по нему было принято положительное решение, и тогда свадьбе уже ничто не мешало. Уже на следующий день Винифрида и Зигфрид стояли перед свадебным алтарем в Байройте.

Винифрида стала секретарем своего мужа, организовывала концертные туры и сопровождала его на каждом выступлении. Но ее важнейшей задачей было совсем другое: она должна была родить детей и тем самым позаботиться о том, чтобы продолжилась династия Вагнеров. Молодая женщина превосходно выполнила эту задачу. Она родила двух девочек и двух мальчиков. И во всем прочем она тоже великолепно подходила к строгому порядку дома «Ванфрид». Там после смерти Рихарда Вагнера царил его вдова Козима. Чем старше она становилась, тем строже становился внутренний распорядок. Все, за исключением внуков, обращались с ней осторожно и с глубоким почтением, никто в ее присутствии не решался произнести громкого или даже полугромкого слова. Козима возвела музыку Вагнера в статус религии, членов ее семьи — в первосвященников, а театр — в часовню. Критики и инакомыслящие были либо изначально, либо после недружелюбных высказываний навсегда отлучены от «Фестшпихауса» на холме. Биограф Вагнера Иоахим Кёлер писал: «Централизованная власть исходила только от одной Козимы, которой должны были подчиняться молодые члены семьи. Как в современных сектах, все вращалось вокруг одного внутреннего круга, к которому были допущены только избранные». Козима, которая любила носить черные вуали, сделала из себя «олицетворение великосветской дамы», или, если сформулировать не так патетически, прежде всего представительницу выдающейся расы. Ее фанатичное рвение, благодаря которому она подчинила почти все свое окружение, подготовило почву для последующих выступлений Гитлера в Байройте. И не случайно он стал там желанным гостем.

Винифрида познакомилась с Гитлером в Мюнхене, в салоне фабриканта роялей Эдвина Бехштейна и его жены Хелены. Гитлер выступал там с одним из своих докладов, и Винифрида была так же по-



Адольф Гитлер здоровается с Винифрид Вагнер

трясена, как тогда, когда она впервые увидела своего мужа за дирижерским пультом. По дороге в Байройт она с блестящими глазами мечтательно думала о «спасителе Германии», с которым она встретилась. Ее муж не воспринял мечты своей жены всерьез и даже посмеивался над Винифридом. Но он позволил ей пригласить этого Гитлера в Байройт.

1 октября 1923 года Адольф Гитлер впервые нанес им визит. Именно в то время, когда он особенно сильно нуждался в поддержке влиятельных кругов. Семья с нетерпением ждала человека, о котором Винифрид так легко отзывалась. Но в условленное время на Каштановой аллее машины видно не было. Гитлер

фактически потерял расположение всей семьи еще до того, как заработал его. Дети Фриделинд и Вольфганг постоянно бегали к двери и выглядывали на улицу. Наконец машина выехала из-за поворота с Рихард-Вагнер-штрассе. Дети возбужденно позвали родителей. Когда Гитлер поднимался по лестнице, все стояли у дверей и каждый протянул ему руку.

Винифрид сияла, но остальные были поначалу скорее разочарованы. «Он выглядел вполне обычно, — считала дочь Винифрид Фриделинд, — в своих коротких баварских кожаных штанишках, толстых шерстяных носках, рубашке в красно-синюю полоску и голубой короткой куртке, которая свободно болталась на его худом теле; острые скулы, казалось, вот-вот пробурят насквозь впалые бледные щеки, его голубые глаза неестественно блестели фанатичным огнем; у него был оголодавший взгляд».

Гитлер, очевидно, чувствовал себя неуверенно. Он казался очень смущенным, постоянно кланялся, проскользнул тихонько, как побитая собака, в библиотеку и музыкальную комнату, где он удивленно осмотрелся. Медленными, осторожными шагами он приблизился к коллекции бабочек, которую Рихард Вагнер купил в Неаполе. Потом он подошел к последней фотографии Рихарда Вагнера. Благоговей-

---

но, открыв рот, Гитлер стоял перед ней, как католик перед папой римским, и почти казалось, что он все же немного стесняется быть здесь в своих коротких кожаных штанишках. Спустя какое-то время он вновь обрел дар речи и рассказал, как он в двенадцатилетнем возрасте впервые услышал «Лоэнгрин» и что он считает Вагнера самым великим немцем из когда-либо живших на свете.

Разумеется, Гитлер хотел также посетить могилу композитора, которая находилась в саду за домом «Ванфрид». Гитлер один подошел к простому, лишенному украшений гранитному камню и, взволнованный, простоял несколько минут. Потом он отрывисто развернулся и вновь вернулся в круг хозяев дома. Жестикулируя, он рассказывал потом о государственном перевороте, который он планировал еще в этом году, о «захвате власти», благодаря которому он спас бы Германию. Сейчас удивлены были Вагнеры. Фриделинд позже рассказывала: «Мы сидели вокруг него, как стайка маленьких зачарованных птичек, которые слушали музыку и при этом совсем не обращали внимания на то, что он говорил».

Напротив «Ванфрида» стоял дом, в котором жила дочь Вагнера Ева со своим мужем — британским философом-культурологом Хьюстоном Стюартом Чемберленом. Этот писатель посвятил себя изучению народно-мистической идеологии и совершенно неприкрытому расизму. В своих книгах он проповедовал «арийское видение мира», которое оказало большое влияние на Гитлера и стало философской основой его расовой политики. Сейчас, во время своего визита в Байройт, он лично встретился со старым больным человеком, книги которого он читал запоем. Во время этой встречи Гитлер и Чемберлен были одни, и никто не знал, о чем они говорили. После этого разговора практически парализованный Чемберлен впервые за очень долгое время смог глубоко и спокойно заснуть. Позже он написал Гитлеру благодарственное письмо.

После первого визита Гитлера в Байройт мнения о нем еще сильно разделялись. Зигфрид Вагнер, казалось, не был особенно впечатлен от встречи с ним. Он не верил, что Гитлер осуществит свои идеи. Его жена, которая была младше его на двадцать восемь лет, бурно возражала ему: «Разве ты не чувствуешь, что ему суждено стать спасителем Германии?»

С того дня Винифрида Вагнер регулярно виделась со своим другом Гитлером. В тот день, 9 ноября 1923 года, когда Гитлер в Мюнхене маршировал к Фельдхеррnhалле, она была совсем недалеко, так как в этот самый день ее муж собирался дирижировать на премьерном концерте, который потом внезапно незадолго до начала был отменен. И

---

Винифрид, и ее муж жили в отеле, из окна их комнаты они могли хорошо видеть площадь перед Фельдхеррnhалле. Они внезапно услышали залпы орудий и увидели, как многие поддались панике и, толкаясь, разбежались. Винифрид беспокоилась о Гитлере и вначале не знала, случилось ли с ним что-нибудь. Но уже вскоре она узнала, что он был ранен в плечо и прятался в тайном месте. Она также узнала, что друг Гитлера по партии Герман Геринг бежал в Инсбрук, где был вынужден лечь в клинику.

Потому Винифрид уговорила своего мужа ехать в Инсбрук и навестить раненого. Там она оплатила счета Геринга. Кроме того, она назвала ему адрес одного отеля в Венеции, где он мог скрываться целый год, причем совершенно бесплатно. Спустя три дня после провала путча Винифрид начала акцию, с помощью которой хотела привлечь широкую общественность на сторону Гитлера: она передала прессе открытое письмо, которое она написала от имени всей семьи и выступила против подозрений, что члены семьи из дома «Ванфрид» участвовали в путче. Но в то же время семья Вагнер подчеркивала свое «дружеское отношение» к Гитлеру, свое «участие и согласие» по отношению к его «созидательной работе». И они объявили, что «мы, дружившие с ним в счастливые дни, храним ему верность и в дни несчастья». Письмо оказало свое влияние. Уже вскоре после его публикации в Байройте началась акция по сбору подписей, во время которой десять тысяч требовали освобождения Адольфа Гитлера. Зигфрид Вагнер писал одной подруге: «Мы храним ему верность, даже если при этом нам придется сесть в каторжную тюрьму. Моя жена борется за Гитлера, как львица! Великолепно!»

Винифрид Вагнер активно поддерживала Гитлера и его товарищей по партии. Она собирала деньги, одежду и продукты питания для семей национал-социалистов, которые после попытки путча сидели в тюрьме. Поэтому шеф полиции города Байройт вызвал ее к себе в управление. Он призывал ее немедленно прекратить «этот вздор», иначе ей придется рассчитывать на то, что однажды ее тоже арестуют. Но это не удержало Винифрид от того, чтобы послать Гитлеру по меньшей мере пакет с симпатичным рождественским подарком.

После праздника она продолжила сборы пожертвований для запрещенной НСДАП, но уже не в Байройте, а в Соединенных Штатах Америки. 28 января 1924 года вместе со своим мужем и одним из руководителей СА, Куртом Людеке, она полетела в Нью-Йорк. Официально они поехали туда для того, чтобы найти спонсоров для Байройтского оперного фестиваля, так как в это время предстояло по-



---

вторное открытие фестиваля после десяти лет вынужденной паузы. Наряду с этим они хотели также найти кредитора для Гитлера.

При этом они положили глаз на Генри Форда, производителя автомобилей из Детройта. Крупный промышленник действительно пригласил их к себе в загородное поместье, где Людеке рассказал ему, почему Адольфу Гитлеру так срочно требовались деньги. Сколько денег пожертвовал Генри Форд партии и жертвовал ли вообще, осталось, конечно, в тайне. Но тем не менее нацисты присудили Генри Форду к его семидесятипятилетию высший знак отличия, который присуждался иностранцам: Большой крест ордена Германского орла.

После освобождения Гитлера из заключения 26 февраля 1925 года Винифрид Вагнер посетила первое собрание воссозданной НСДАП. Фриделинд Вагнер сообщала, что ее мать вступила в партию в 1920 или 1921 году в числе первых двухсот членов. Сама Винифрид, напротив, рассказывала, что она получила свой партийный номер только в 1926 году.

В июле 1925 года Гитлер впервые посетил оперный фестиваль в Байройте. Винифрид была счастлива. Она уже говорила Гитлеру «ты» и обращалась к нему по имени, которое он сам себе дал — «Wolf» («Волк»). Гитлер вскоре стал вхож в дом к Вагнерам как близкий друг семьи. Он приезжал в Байройт не только на фестиваль, но и частенько останавливался там по дороге из Мюнхена в Берлин. Винифрид считала, что он может немного расслабиться в Байройте, немного насладиться семейной атмосферой, которой у него помимо Байройта и не было. Часто Гитлер оживленно беседовал с Винифрид о музыке Вагнера или играл с детьми.

Дети, кстати, были в восторге от «дяди Волка». Гитлер чаще всего приезжал по вечерам, но независимо от того, поздно было или нет, каждый раз поднимался в детскую комнату. Дети, конечно, сразу просыпались. Они возбужденно скакали вокруг дяди и ныли, пока он не соглашался рассказать им об одном из своих приключений. Потом они, окружив его, сидели и слушали, покрываясь гусиной кожей, пока Гитлер описывал им опасности, которые он преодолевал в своих путешествиях. Он показал им собачью плетку и утверждал, что это было его единственное оружие, с помощью которого он побеждал злых великанов, которые вставали на его пути. Для детей это был чужой, но невероятно захватывающий мир, который Гитлер так живо им описывал. Им казалось, что он пришел к ним из сказки.

Гитлер также рассказывал детям, что его жизнь находится в постоянной опасности. И иногда его визиты в Байройт действительно выглядели так, как будто он скрывался от кого-то. Потом машина Гитлера приезжала только глубоко за полночь, и Гитлер тайком про-

---

бирался в дом. Или он находился в тайном месте. В этом случае дети с матерью садились в машину, ехали в лес или отдаленный ресторанчик, где они встречались с Гитлером. Дети были едины во мнении, что с такими приключениями не мог сравниться ни один урок игры на фортепиано.

1930 год стал годом траура в Байройте: 1 апреля в возрасте 92 лет умерла Козима Вагнер. Четыре месяца спустя — 4 августа — от последствий эмболии в возрасте 61 года умер ее сын Зигфрид. В 8 часов утра этого дня Винифрида Вагнер села за письменный стол мужа и взяла на себя его работу.

В последующие месяцы визиты Гитлера в «Ванфрид» участились. Более того, Винифрида передала ему виллу своего умершего мужа рядом с «Ванфридом», где Гитлер мог чувствовать себя как дома. Спустя некоторое время начали ходить слухи, что Винифрида собирается обручиться с Гитлером. Такие домыслы нравились фюреру, хотя он и подчеркивал постоянно, что жениться не собирается. Но в случае если бы он решился на «брак по расчету», то он дал понять товарищам по партии, что Винифрида была бы самой подходящей кандидатурой, так как связь с именем Вагнер — и Гитлер это прекрасно понимал — еще больше возвысила его в глазах немецкого народа.

Зигфрид Вагнер, однако, предпринял до своей смерти меры, которые делали такой брак невозможным. В его завещании было написано, что Винифрида должна взять на себя руководство оперным фестивалем, но при одном условии: она не могла повторно выйти замуж. В противном случае она лишалась доли наследства.

В последующие годы, когда Гитлер строил мощную партию, они постоянно писали друг другу письма. Одно из них Винифрида получила в берлинском отеле «Эден», где она останавливалась незадолго до «взятия власти» Гитлером. Гитлер, очевидно, написал шесть страниц в декабре 1932 года, когда он считал, что его партия находится в глубоком кризисе. Письмо, которое Гитлер написал Винифриде, имело примерно следующее содержание: «Я полностью потерял надежду. Ни одна моя мечта никогда не осуществится. После стольких лет бесконечной борьбы разочарование кажется огромным. До сих пор я еще ни разу не терял мужества. Мне удавалось спасти все и вновь построить, даже в 1923 году, но сейчас у меня больше не осталось никакой надежды. Мои противники очень сильны. Так как я уверен, что все потеряно, Вы знаете, что я сделаю. Я всегда был решительно настроен на это. Я не смогу пережить поражение. Я сдержу свое слово и закончу свою жизнь при помощи пули. В этот раз все серьезно, потому что я не вижу другого выхода».

---

Спустя несколько недель после написания этого пронизанного депрессией письма Адольф Гитлер был назначен рейхсканцлером. От радости и, наверное, из благодарности за ее поддержку он подарил Винифрид свою большую фотографию. Она поблагодарила его письмом со словами: «Бесконечное Тебе спасибо, Ты, кто жертвует безмянную радость». Эту благодарность она варьировала в бесконечном количестве строк, писала о «чудесном подарке» и о том, что она и ее дом одарены «и освящены Твоим постоянным присутствием».

Фотограф партии Генрих Гофман писал в своих воспоминаниях: «Такие женщины были лучшими пропагандистами партии, они уговаривали мужей примкнуть к Гитлеру, отдавали свободное время своему политическому увлечению, самоотверженно посвящали себя делу партии. Так, в Бамберге «истинно немецкие» женщины устраивали вечера-чаепития с целью агитации за Гитлера и его единомышленников».

Гитлер умело пользовался симпатиями своих сторонниц. В то время, когда недалекие члены партии, причислявшие себя к ее основателям, устраивали уличные побоища и при помощи грубого террора устраняли противников, Гитлер в считавшихся культурными салонах, заполненных в основном дамами, играл роль шармера из Австрии и, рассылая воздушные поцелуи, открывал для НСДАП новую прослойку членов партии, прежде всего из числа состоятельных людей. Некоторые рядовые партийцы были не способны правильно расценивать активные действия своего председателя. Гитлера внутри партии даже порицали за то, что он «общество красивых женщин» ставит выше обязанностей партийного вождя.

В число «подруг господина Вольфа, относившихся к нему по-матерински», как кокетливо выразился Гитлер, входила такая великая покровительница и спутница в разъездах, как баронесса Лили Абэгг, которая жертвовала не только золото и предметы искусства, но даже, как сообщала газета «Мюнхнер пост» от 3 апреля 1923 года, отдала партии дом.

Наряду с поддержкой общественности и очень щедрой материальной помощью, политический агитатор более всего наживал капитал на культе собственной личности, создаваемом его сторонниками. Гитлер с удовлетворением высказывался: «Я думаю, что и слова «мой фюрер» отчеканены женщинами». Гитлер умел мастерски манипулировать индивидуальными качествами как мужчин, так и женщин. Попасть в круг женской нацистской элиты было невозможно, не выказав беззаветной преданности «фюреру». Влияние Гитлера заставляло забывать о программе НСДАП, отличавшейся беспрецедентно презрительным отношением к женщине.

---

Женщин приветствовали как рядовых, платящих взносы членов партии, но не более того. «Судьей, солдатом, рулевым государства должен быть и оставаться мужчина», — провозгласил нацистский теоретик Розенберг. «Эмансипация женщин от женской эмансипации» стала основной доктриной национал-социалистического движения. Возвышение Германии считалось делом мужчин. Еще в 1921 году генеральное собрание членов партии единогласно постановило, что «женщина никогда не может быть допущена в руководство партии и руководящие комиссии». Ведь надо уберечь от гибели народ, расу и культуру. А разве можно это доверить женщинам?

Гитлер выразился проще: «Баба в политике вызывает у меня отвращение. В 1924 году мне нравились две политизированные особы: госпожа фон Тройенфельс и Матильда фон Кемниц (по мужу — Людендорф), но они хотели стать депутатами рейхстага! Рассуждали о военных делах! Это совершенно невыносимо! Ни в одной местной партийной группе у женщин не должно быть даже ничтожнейшего поста... Я говорю, девяносто девять процентов всех обсуждаемых вопросов — это не их ума дело». При этом Гитлер знал, что многие сторонники нацистов, такие как, например, кандидат в президенты от НСДАП генерал Эрих Людендорф, стали радикальными политиками только под влиянием своих жен. Так, врач Матильда Людендорф писала замечательные тексты и была в супружестве задающим тон партнером.

Кстати, вернемся к Хелене Бехштейн. Отто Штрассер описал в своих мемуарах такую сцену: «Она щедро одаривала его своей иступленной, почти материнской преданностью. Когда Гитлер приезжал в Берлин, он, как правило, останавливался у нее, и именно в ее доме он встретился с политиками, с которыми так жаждал познакомиться. Когда они оставались наедине, а порой и в кругу друзей, он садился у ног своей хозяйки, закрыв глаза и положив голову на ее пышную грудь. Прекрасные белые руки нежно гладили волосы большого ребенка и теребили историческую челку будущего диктатора. «Волчонок, — ласково шептала она, — мой маленький волчонок».

Даже если все-таки допустить, что Штрассер перегнул палку и вряд ли «волчонок» мог мирно ютиться в гостиной, то он все-таки отметил одну бесспорную истину: Гитлер обладал просто магнетическим воздействием на женщин преклонных лет и прекрасно знал, как использовать этот талант. Он мог создавать этот магнетический эффект как в частных беседах, так и в своих публичных выступлениях перед огромной публикой. По свидетельству одного очевидца, Гитлер систематически подстраивался под вкусы своих слушательниц. Он четко использовал придуманную им психологическую формулу: женщина жаждет от мужчины ясности, решимости и силы. Женщины были го-



Чаепития в доме Геббельсов стали обязательным ритуалом для культурной верхушки рейха

товы подчиниться своим эмоциям и покориться фюреру. И это при том, что Гитлер не отводил женщине никакого главенствующего места в обществе. Гитлер умело использовал желание женщины почувствовать сильное плечо, быть ведомой.

Женщины дрожали при каждом слове его речи. Его утверждения не отличались риторической изысканностью. Но Гитлер был уверен в восторженном одобрении женщин — одобрении, которое больше походило на безумие. Это было неким сексуальным волнением, которое Гитлер разжигал в своих слушательницах. Он как бы проецировал на них свою близость со всеми подходящими ей элементами страсти и экстаза. Недаром эффект от речей Гитлера многие описывали исключительно в сексуально-эротических терминах. Речи Гитлера вызывали буквально оргазм у толпы.

Во время одного из выступлений на партийном собрании 1937 года, где присутствовало 20 тысяч женщин, Гитлер закончил свою речь словами: «Что дал вам я? Что дал вам национал-социализм? Мы дали вам мужчину». Присутствовавших просто захлестнула волна экстаза.



Гитлера постоянно окружали красивые женщины

По мере того как росли самоуверенность и эгоизм Гитлера, ему все чаще и чаще требовалась женская компания. Женщины стимулировали его, но вовсе не на дружеские беседы или какие-то заумные дискуссии. Их присутствие должно было поднимать настроение фюреру. Женщин он ценил лишь в качестве восхищенных и обожающих его слушательниц. От представительниц прекрасного пола не требовалось ни малейшего наличия интеллекта. Боже упаси, не допускались какие-либо, даже малейшие, возражения. Гитлер упивался женской лестью. Это особенно ярко проявилось во время чаепитий, организованных Магдой Геббельс. Супруге главного пропагандиста Третьего рейха специально предписывалось приглашать на эти вечеринки молоденьких актрис. Как привило, Гитлер появлялся с цветами и конфетами, источая обаяние и благодушие. В душе он, видимо, надеялся быть полноправным членом артистического братства. Но в этом намерении он потерпел полнейшую неудачу. Позже терпеливой аудиторией, которая выслушивала его утомительные и самодовольные монологи, стали секретарши рейхсканцелярии.

Если верить личному фотографу Гитлера Генриху Гофману, то фюрер не имел склонности к какому-то определенному типу жен-

---

щин. Вероятно, он сделал это внутренним правилом, дабы не отвергнуть от себя какую-то часть своей многомиллионной женской публики. Но еще больше его пугали сплетни. Сплетни относительно его отношений с женщинами приводили фюрера просто в состояние паники. Это касалось и его отказа от женитьбы. Если этот вопрос все-таки всплывал, то Гитлер предпочитал смущенно отшучиваться: «Если я люблю цветы, то это еще не повод становиться садовником». Но такие аргументы он приводил обычно в светских беседах. Массам он навязывал только одну мысль: «Его невестой является немецкий народ». Впрочем, это не спасло Гитлера от множества сплетен, касавшихся его холостой жизни. Фрау фон Пфефер, жена одного из руководителей штурмовых отрядов партии, утверждала, что Гитлер просто-напросто боялся женщин. Супруги Ганфштенгли были убеждены, что Гитлер был импотентом. Наконец, был еще устойчивый слух, что фюрер заразился сифилисом во время своего пребывания в Вене. Эта молва в итоге вылилась в один злобный стишок, который в свое время был очень популярен в Германии:

Он тот, кто управляет на русский манер,  
Стрижется на французский лад,  
Бреет усы подобно англичанину,  
Не рожден в самой Германии,  
Но навязывает нам римское приветствие.  
Его обожают наши жены и дети,  
Однако он не способен иметь своих —  
Он фюрер Германии.

Кстати, за цитирование этого стишка один стенографист был приговорен специальным трибуналом к пребыванию в концентрационном лагере.

Портрет в интерьере

«Моя невеста — Германия»  
(Адольф Гитлер)

«Лицо и голова несформированные, гибридные. Низко посаженные брови, непривлекательный нос, широкие скулы, маленькие глаза, темные волосы. Производит впечатление фанатика» — так охарактеризовал Гитлера Макс фон Грубер после встречи, которая состоялась в середине 20-х годов. Его приговор звучал очень сурово — фюрер НСДАП не походил ни на скандинавский, ни на германский тип. Грубер считал, что фенотип Гитлера имел славянский характер.

---

Несколько лет спустя, в 1933 году, сподвижники Грубера дали совершенно иное заключение. В качестве примера можно привести выдержку из одобренной руководством НСДАП книги Альфреда Рихтера «Наш фюрер в свете расового вопроса». Рихтер, являвшийся директором «Частного института практической характерологии и этнографии», описывал Гитлера как «призрачный свет северного сияния»: «Блестящий, творческий, обладающий духовными способностями лидера, энергичный, жесткий, пользующийся огромной любовью, готовый на бесконечные страдания и самопожертвования». Результаты практической характерологии дополнялись выводами из области этнографии. Изучая фотографии фюрера, на основании которых Рихтер делал свои умозаключения, он был поражен исключительно нордическими надбровными дугами фюрера: «Светлая кожа и синие глаза Гитлера указывают на его исключительную принадлежность к германской расе».

Впрочем, этой характеристики Гитлеру показалось мало. Он, следуя своим безумным расистским установкам, хотел во что бы то ни стало установить собственное происхождение. Формально его предки проживали в Австрии, между Дунаем и Чехословацкой границей. Казалось бы, этого было достаточно, чтобы констатировать, что в венах фюрера текла кровь немецких крестьян, истинных сыновей почвы. Но Гитлера не устраивал один момент. В соответствии с Законом о восстановлении профессионального чиновничества от 8 апреля 1933 года любой государственный служащий должен был предоставить документы, подтверждающие его арийское происхождение. Этого, конечно, никто не требовал от Гитлера. Да он бы и не смог этого сделать, так как ему не было известно имя своего деда.

Официальная родословная Гитлера выглядела следующим образом. В 1837 году незамужняя Анна Мария Шикльгрубер, проживавшая в австрийской деревне Штронес, родила мальчика, которого назвали Алоизом (отец Адольфа Гитлера). Спустя пять лет она вышла замуж за мельника Иоганна Георга Гидлера, который был родным братом владельца фермы, на которой проживала Анна Мария. Предполагалось, что именно он был отцом Алоиза Шикльгрубера.

Подобная неопределенность не устраивала Гитлера, и тот поручил своему приближенному Гансу Франку расследовать подробности своего происхождения. Следы привели в штирийский городок Грац. Перед тем как родить ребенка, Анна Мария Шикльгрубер работала там у семьи Франкенбергов. Вероятно, настоящим отцом ребенка был 19-летний сын Франкенбергов. Об этом говорил хотя бы один факт. В течение 14 лет это семейство выплачивало Анне Марии де-



---

---

нежное пособие. Именно это обстоятельство помешало сразу же усыновить ребенка Иоганну Гидлеру. Именно по этой причине в течение долгого времени отец Гитлера носил фамилию Шикльгрубер. Он сменил ее в возрасте 40 лет, когда его родители уже умерли. Очевидно, родители Алоиза никогда не жили вместе и после свадьбы, и будущий отец Адольфа Гитлера рос в семье своего дяди, который, являясь Иоганну Георгу Гидлеру братом, произносил свою фамилию на иной лад и был известен как Иоганн фон Непомук Гютлер. Принимая во внимание оголтелую с ранней молодости ненависть нацистского фюрера к чехам — нации, которую он впоследствии полностью лишил независимости, следует сказать несколько слов об этом славянском имени. Непомук был национальным святым чешского народа, и некоторые историки усматривают в этом наличие чешской крови в его роду.

В 1876 году его дядюшка убедил священника округа Доллерсхайм изменить запись в церковно-приходской книге, под присягой поклявшись, что его брат приходился настоящим отцом Алоиза. С того времени это семейство стало носить несколько искаженную фамилию Гитлер, а сам Алоиз уже не считался незаконнорожденным.

Любые попытки точно выяснить, кто являлся действительным дедушкой фюрера, Франкенберг или Иоганн Гидлер, потерпели неудачу. Ситуацию усугубляло то, что Франкенберг был евреем. Гитлер был взбешен результатами произведенного расследования. Он решил навсегда закрыть этот вопрос. В мае 1938 года, спустя несколько недель после Аншлюса Австрии, в Доллерсхайме был создан полигон вермахта. Места рождения отца фюрера его и предков были в буквальном смысле стерты с лица земли немецкими танками. С учетом того, какую заботливость нацисты проявляли к своему прошлому, это обстоятельство кажется далеко не случайным.

Впрочем, само семейство Адольфа Гитлера не было идеальным, как это рассказывалось его фанатичным многомиллионным поклонникам. Алоиз Шикльгрубер вначале изучал сапожное дело в деревне Шпиталь, но, будучи, как и его отец, натурой беспокойной, вскоре отправился на заработки в Вену. В восемнадцать лет он вступил в пограничную полицию австрийской таможенной службы, через девять лет получил повышение и женился на Анне Гласль-Херер, приемной дочери таможенного чиновника. За невесту дали небольшое приданое, и социальный статус Алоиза повысился — обычное явление в среде австро-венгерского чиновничества низшего звена. Алоиз Гитлер занимал неплохой пост на таможне. У него был вполне хороший заработок — 2600 крон в год, что придало ему авторитет в тех город-

---

ках, где проходила его служба. Однако его личная жизнь была далека от безупречного облика добропорядочного австрийского служащего.

Его первый брак с дочерью чиновника Анной Гласль-Херер оказался неудачным. Анна была на четырнадцать лет старше мужа, слаба здоровьем и не могла иметь детей. Алоиз стал, что говорится, гулять по бабам. Прожив шестнадцать лет, они расстались, и через три года, в 1883 году, она умерла.

После смерти своей первой супруги в 1883 году он вновь женился. Его второй женой стала повариха, работавшая в гостинице, — Франциска Матцельбегер, которая родила от него сына, тоже Алоиза. Но и этот брак не продлился долго, после рождения дочери Анжелы, сводной сестры Гитлера, Франциска умерла от туберкулеза. Вдовец ждал полгода, прежде чем женился в третий раз на совсем юной Кларе Пельцль.

Новой невесте, которая в скором времени станет матерью Адольфа Гитлера, было двадцать пять лет, ее мужу — сорок восемь, и они давно знали друг друга. Клара была родом из Шпиталля — деревни, в которой проживали многочисленные родственники Гитлеров. Иоганн фон Непомук Гютлер, в семье которого вырос племянник Алоиз Шикльгрубер — Гитлер, приходился ей дедушкой. Таким образом, Алоиз доводился Кларе двоюродным братом, и на их брак, как мы уже знаем, потребовалось разрешение епископа.

Это был союз, о котором таможенный чиновник подумывал задолго до момента, когда Клара вошла в его первую семью, где не было детей, в качестве приемной дочери. Девочка прожила с Шикльгруберами в Браунау несколько лет. Первая жена Алоиза часто болела, и у него, по-видимому, возникла мысль жениться на Кларе, как только он станет вдовцом. Отцовское признание и получение Алоисом наследства совпали с шестнадцатилетием девушки, когда она по закону уже могла выйти замуж. Но, как известно, первая жена после разрыва прожила еще несколько лет, а Алоиз тем временем связался с кухаркой, и Клара в двадцать лет, покинув родную деревню, уехала в Вену, где нанялась служанкой.

Вернулась она через четыре года, чтобы вести хозяйство в доме двоюродного брата, — Франциска в последние месяцы жизни тоже жила отдельно от мужа. Алоиз Гитлер и Клара Пельцль поженились 7 января 1885 года, а через четыре месяца и десять дней у них родился первенец Густав. Он умер в младенчестве, как и вторая малышка Ида, родившаяся в 1886 году.

Адольф Гитлер был их третьим ребенком. Младший брат Эдмунд, родившийся в 1894 году, прожил всего шесть лет. Пятый, и последний, ребенок — дочь Паула родилась в 1896 году и пережила своего

---

брата. Сводный брат Адольфа Алоиз и сводная сестра Ангела — дети Франциски Матцельсбергер — выросли и стали взрослыми.

Родился Гитлер 20 апреля 1889 года в Австрии, в Браунау на Инне, в деревушке в гористой части страны. Семья часто переезжала с места на место и наконец осела в Леондинге, пригороде Линца, где и обзавелась собственным домом. На надгробии родителей Гитлера высечены слова: «Алоиз Гитлер, обер-офицаль по таможенному ведомству, домовладелец. Его супруга Клара Гитлер». Алоиз Гитлер, строгий и раздражительный человек, не был хорошим отцом, он почти никогда не заботился о своих детях и не был к ним привязан. К тому же Адольф не давал поводов для проявления родительской гордости. Сам фюрер признавался, что, несмотря на очевидные способности, ему не хватало усидчивости и настойчивости в получении знаний.

В тот год, когда отец в возрасте пятидесяти восьми лет оставил службу в таможене и вышел на пенсию, шестилетний Адольф начал ходить в школу в деревне Фишльхам неподалеку от Линца. Это произошло в 1895 году. Затем в течение четырех-пяти лет беспокойный пенсионер несколько раз переезжал из одной деревни в другую в окрестностях Линца. К тому времени, когда сыну исполнилось пятнадцать лет, семья сменила семь раз местожительство, а мальчик пять школ. Два года он посещал занятия в монастыре бенедиктинцев в Ламбахе, по соседству с которым отец приобрел ферму. Там юный Гитлер пел в хоре и, по его собственным словам, мечтал о духовном сане. В конце концов вышедший на пенсию таможенный чиновник прочно обосновался в деревушке Леондинг, к югу от Линца, где семья занимала скромный дом с садом.

Когда мальчику исполнилось одиннадцать лет, он стал посещать среднюю школу в Линце. Для отца это было связано с определенными финансовыми издержками, но свидетельствовало о его честности — сын должен пойти по стопам отца и стать государственным служащим. Юноша же меньше всего стремился к этому.

«Мне едва исполнилось одиннадцать, — рассказывал впоследствии Гитлер, — когда я впервые был вынужден сказать «нет» собственному отцу... Я не хотел быть чиновником». Невеселая история непримиримой борьбы мальчика, по сути, еще ребенка, с упрямым и, как он уверяет, деспотичным отцом — один из немногих эпизодов биографии, подробно и откровенно описанных Гитлером в «Майн кампф».

Этот конфликт стал, по существу, первым проявлением необузданной силы воли, которая впоследствии завела его так далеко и, несмотря на казавшиеся непреодолимыми препятствия и трудности, сокрушила всех, кто стоял у него на пути, наложила неизгладимую печать на судьбы Германии и Европы.

---

«Я не хотел быть чиновником. Нет и еще раз нет! Все старания отца привить мне любовь и уважение к этой профессии, примеры из его собственной жизни имели совершенно противоположный эффект. Меня... тошнило от одной мысли, что придется сидеть в конторе, не располагая свободой и собственным временем, сведя цель жизни к заполнению бумажных формуляров...

В один прекрасный день я понял, что стану художником... Отец мой лишился дара речи.

— Художником?

Ему показалось, что я не в своем уме, или, может, он считал, что услышался и неправильно меня понял. Когда же отец выяснил, о чем идет речь, и осознал всю серьезность моих намерений, он в свойственной ему категоричной манере стал возражать...

— Художником? Нет! Никогда, пока я жив!.. — Отец долго повторял свое «никогда». А я тем не менее настаивал...»

Ссора привела к тому, что мальчик бросил школу. «Я подумал, — объяснял Гитлер, — что, как только отец убедится, насколько неблагоприятно обстоят мои дела в школе, он позволит мне осуществить свою мечту, независимо от того, по душе это ему или нет».

Профессор Эдуард Хюмер, принадлежавший, очевидно, к числу тех «полных идиотов», о которых высказывался Гитлер, поскольку преподавал французский язык, приезжал в 1923 году в Мюнхен давать свидетельские показания по делу своего бывшего ученика, обвиненного в измене за участие в «пивном путче». Разделяя взгляды Гитлера, он заявил, что от всей души желает осуществления его идей, и набросал портрет своего бывшего ученика.

«Гитлер, безусловно, был способным учеником, хотя способности его проявлялись лишь по отдельным предметам. Ему не хватало самоконтроля, поэтому, мягко говоря, его считали спорщиком, деспотичным, самонадеянным, невыдержанным, не подчиняющимся школьной дисциплине. Усердием он также не отличался, иначе добился бы лучших результатов, принимая во внимание его способности».

Один из учителей средней школы в Линце оказал сильное и, как выяснилось, роковое влияние на молодого Адольфа Гитлера. Это был преподаватель истории доктор Леопольд Петч — выходец с юга, где проходила граница с южными славянами. Региональные конфликты на расовой почве превратили Петча в фанатичного немецкого националиста. До приезда в Линц он преподавал в Марбурге, который позднее, когда данная область после Первой мировой войны отошла к Югославии, был переименован в Марибор.

Несмотря на то что доктор Петч ставил своему ученику лишь «удовлетворительно», он единственный из учителей, о ком фюрер те-

---

пло отозвался в «Майн кампф». «Для всей моей последующей жизни определяющим моментом, пожалуй, явилось то, что судьба ниспослала мне такого преподавателя истории, который, как никто другой, понимал принцип... сохранения главного и отбрасывания в сторону всего несущественного... В моем учителе средней школы в Линце докторе Леопольде Петче это требование сочеталось идеальным образом. Пожилой человек, добрый и одновременно твердый, он умел не только привлекать наше внимание своим поразительным красноречием, но и вести за собой. Даже теперь я с трепетом вспоминаю этого седого человека, который своей страстной речью иногда заставлял нас забывать настоящее, который словно по мановению волшебной палочки переносил нас в прошлое и превращал сухие исторические факты вековой давности в живую реальность. Мы внимали, зачастую обуреваемые энтузиазмом, растроганные до слез... Он использовал зарождавшийся в нас национальный фанатизм как средство воспитания, нередко обращаясь к чувству нашего национального достоинства. Благодаря стараниям педагога история стала моим любимым предметом».

Когда Гитлеру было почти шестнадцать, обнаружили, что он болен легочным заболеванием, и юноша вынужден был прервать учебу, по крайней мере, на год. На какое-то время его отослали в деревушку Шпиталь к родственникам. В доме у тетки по матери, крестьянки Терезы Шмидт, Адольф быстро поправился. После выздоровления он ненадолго вернулся в среднюю школу. В последнем отчете об успеваемости от 16 сентября 1905 года Гитлеру выставлены оценки «хорошо» по немецкому языку, химии, физике, геометрии. По географии и истории он имел «удовлетворительно», а по рисованию на свободные темы «отлично». Его настолько воодушевила перспектива навсегда распрощаться со школой, что он напился в первый и последний раз в жизни. Позднее он вспоминал, что на рассвете где-то на проселочной дороге под Штейром его подобрала молочница и помогла добраться до города. И он тогда же поклялся, что такое больше не повторится. Эту историю он рассказал, пребывая в благодушном настроении, в ночь на 9 января 1942 года в Ставке верховного главнокомандующего. В данном случае Гитлер сдержал слово — он стал трезвенником, воздерживался от курения, был вегетарианцем сначала в силу обстоятельств, когда без гроша в кармане бродяжничал в Вене и Мюнхене, потом — по убеждению.

Детство Гитлера и его личные неудачи в учебе стали предпосылкой формирования собственных взглядов на воспитание детей и школьное обучение, в которых акцент делал не на интеллектуальную подготовку, а физкультуру. Попытки юного Гитлера снискать себе

---

академические лавры окончились полнейшим провалом. Ему не удалось достигнуть успехов в школе. Его ждало разочарование в Вене, где он хотел поступать в Академию искусств. Его рисунки были оценены как достаточно слабые. Тут надо внести небольшой корректив. Действительно, Гитлер почти всегда отдавал предпочтение пейзажам и акварелям, на которых изображалась архитектура. Прожить в Вене, рисуя открытки с видами австрийской столицы, мог только человек, который неплохо обращался с кистью. Но дальше архитектурных набросков таланты Гитлера не распространялись. Заметив это, приемная комиссия в Венской Академии искусств порекомендовала молодому Гитлеру стать архитектором. Но об этом не могло быть речи — знание математики и других обязательных для архитектора дисциплин у Адольфа было просто отвратительным.

В узком кругу друзей, помощников и секретарш Гитлер позднее не раз любил описывать свое детство, представляя себя вожаком мальчишеских компаний и редкостным сорвиголовой. Его живые и непосредственные истории не раз срывали аплодисменты этих «бесхитростных друзей» фюрера. Он рассказывал, что как-то, очарованный одной девочкой, он вызвался помочь ее матери донести сумки, на самом деле желая лишь познакомиться с юной особой. Рассказывал он о своих проказах в церкви, где строил рожицы или изображал сбривание бород и усов, как бы пародируя своего отца. Этим он привлекал к себе внимание присутствующих в церкви девчонок, заставляя их хихикать. Была и другая история, как он строил глазки юной доярке, работавшей у его тетки. Смущенная девушка была вынуждена просто-напросто сбежать от коровы.

Но все эти истории, скорее всего, были выдумкой. Молодой Адольф Гитлер не был ни вожаком, ни сорвиголовой. Он был, с одной стороны, слишком властным и высокомерным, а с другой — чересчур замкнутым и необщительным юношей. Его контакты с противоположным полом были редкими, если вообще не сказать случайными. Известна лишь одна подобная история, которая заслуживает доверия. Она показывает молодого Гитлера как нерешительного и самовлюбленного юношу. Его внимание как-то привлекла девушка Стефания. Она была старше Гитлера. Когда тот пытался хоть как-то окончить школу, она поступила в колледж в Линце. Затем она училась два года в Женеве и Мюнхене. Ее отец был высокопоставленным чиновником. Адольфу нравилась светловолосая, хорошо сложенная девушка Стефания, и он ежедневно поджидал ее в пять часов, раздетый в пух и прах, в том месте, где эта красотка обычно прогуливалась под руку со своей матерью, и каждая ее улыбка делала его счастли-

---

вым. Он никогда не говорил со Стефанией. В письмах он скрывал свое имя. Его друг, подмастерье обойщика Кубчик, во время долгих прогулок терпеливо слушал речи Гитлера.

Как-то родители Стефании купили огромный новый дом в стиле ренессанс с музыкальным салоном и особенно хорошей акустикой. «А где должен стоять рояль?» — спросил недоучка реальной школы своего друга Кубчека, а тот завел разговор о деньгах. «Что деньги!» — опять услышал он от человека, абсолютного уверенного в том, что эти бумажки можно получать и не имея профессии. Он планировал ослепить Стефанию своей живописью, а затем жениться на ней. Но вскоре Стефания перестала ему улыбаться, как раньше, и за ней начали ухаживать молодые лейтенанты (она была старше Гитлера, и для нее он был всего лишь мальчишкой). «Пустоголовые дураки», — бросил в адрес ее ухажеров молодой Адольф. Мечтатель Гитлер решил броситься с моста в Дунай, разумеется, вместе со Стефанией. Никто из них не прыгнул, и мировая история пошла своим путем.

Стоит ли преувеличивать значение этой влюбленности, которую пришлось в юности пережить Гитлеру? Как знать. По крайней мере, это действительно реальная история из его биографии, а не приукрашенный анекдот из его жизни или какая-то выдумка. После войны один из первых биографов Гитлера нашел обозначенную Стефанию, которая была вдовой полковника вермахта. Она не могла вспомнить застенчивого поклонника, но зато рассказала о странном письме, в котором неизвестный автор сообщал, что после окончания Венской Академии искусств он вернется в Линц и обязательно женится на ней. Так что художественное фиаско Гитлера, его неудача при поступлении в академию были не просто неприятностью, а фактическим крушением его влюбленных надежд.

Этот случай наиболее наглядно показывает склонность Гитлера обманывать себя, добровольно погружаться в мир иллюзий и заблуждений. Для Стефании он даже написал любовную поэму «Гимн влюбленному». Со слов Кубчика она звучала приблизительно так:

Стефания, благородная девушка,  
Одетая в гладкое платье из темно-синего бархата,  
Скачет на заре по лугам на белом коне.  
Ее распущенные волосы спускаются на плечи  
Подобно золотому потоку.  
Высокое яркое весеннее небо.  
Чистое, сияющее счастье.

---

Стефания стала для молодого Гитлера первым объектом идеализации. Кубчик говорил, что Гитлер не считал нужным разговаривать с ней, так как «для таких исключительных людей слова были лишними, и традиционные формы устного общения им не требовались. Исключительные люди должны были понимать друг друга без слов, при помощи интуиции».

Здесь мы видим, как Гитлер пытался выдавать желаемое за действительное. Но говоря об исключительных людях, он уже подразумевал себя, строя самонадеянные планы на будущее. Характер единственного письма, написанного им своей возлюбленной, показывает, что Гитлер не был готов преодолеть свою робость и застенчивость. Он предпочитал жить в выдуманной им стране, мире своих фантазий и иллюзий. Характер отношений с противоположным полом, казалось, не претерпел кардинального изменения во время пребывания Гитлера в Вене. Да и вряд ли его внешний облик мог произвести благоприятное впечатление: изношенный сюртук, сальные нечесанные волосы, спускавшиеся до плеч, многодневная щетина.

В этот период времени Гитлер в основном пребывал в ночлежках, дешевых столовых, перебивался случайными приработками. Он был переполнен ненавистью к массам и отвращением к революционному рабочему движению. Именно в венских трущобах формировалась его философия жизни, которая нашла выражение в наиболее примитивных представлениях социал-дарвинизма, который он интерпретировал как выживание наиболее сильнейших. В «венский период» жизни Гитлер оказался наиболее восприимчивым к идеям городских низов и мелких буржуа. Тогда в этих социальных слоях популярными были не только пангерманизм и антисоциалистические настроения, но и набиравший силу антисемитизм. Внезапно для себя он отыскал виновников своего бедственного положения. Это были евреи. Он ассоциировал их со всем злобным, грязным и отталкивающим. Он оказался во власти новой иллюзии. Ему казалось, что нашел ответ на все вопросы. Теперь он был готов выплеснуть свою социальную ненависть, свой гнев на конкретного врага. Антисемитизм превратился в некую расовую категорию, когда Гитлер стал знакомиться со множеством дешевых «просветительских» брошюр и журналов.

Расизм всегда содержал в себе примитивную примесь эротизма. Белокурому, голубоглазому, светозарному существу, являвшему собой высшее творение человечества, всегда противопоставлялся слизистый, отталкивающий и отвратительный антипод. Расовые теории, основанные на чувствах, всегда использовали мощь двусмысленных,



---

а нередко и просто неприличных намеков. Интонации превратились в оружие, которое было «ниже пояса».

Едва ли есть необходимость приписывать гитлеровскому антисемитизму некий сексуально-половой оттенок. Версия о том, что его настроения стали результатом половых сношений с еврейкой, которая заразила его сифилисом, кажется более чем надуманной. Существует более простое объяснение — Гитлер, с его недостаточным сексуальным опытом, вылил всю свою сексуальную зависть на евреев, соседей по ночлежкам, которые вели «неправильный» образ жизни. В итоге он с сатанинской радостью обнаружил, что сексуально распущенные евреи, равно как и все другие расово неполноценные субъекты, только и ждут, чтобы заполучить в свои сети невинную немецкую девчушку, опорочить ее. Это было не просто аморальной выходкой, Гитлер воспринимал это как преступление против расы, арийской культуры, которые вследствие инородного влияния дегенерировали и находились на грани своего крушения.

Половые отношения Гитлера с женщинами так и замерли на стадии ранней юности. Не решившись переступить порог созревания, пойти по пути становления мужчины, он предпочел скрыться от своих проблем в царстве фантазий. Он пробовал объяснить свои непростые, во многом детские, отношения с девушками высокими романтическими мотивами, но не хотел даже видеть свою беспомощность и неспособность к социальным контактам. Решение примитивное, но очень удобное.

Его иллюзорный мир оказался разделенным на борцов и побежденных, на господ и слуг. В основу этого деления он положил расовый принцип. По самой своей природе женщины оказались исключенными из этого жестокого мира. Они не были призваны продолжать борьбу, единственно, что они должны были делать, так это помогать истинным борцам производить на свет новое поколение господ. Это было не просто одной из женских функций, это было провозглашено Гитлером их основной ролью. Они должны были не только подчиняться мужчине, но и осознавать свою неполноценность по сравнению с ним. Мужчина должен был находиться только в окружении мужчин.

Личные проблемы Гитлера, его неудачные отношения с женщинами породили некий противоположный полюс, на котором все эти неудачи считались вторичными и неважными. Он решил полностью посвятить себя политической борьбе, уверовав, что судьба предназначила ему более высокую участь, нежели обыкновенное челове-



Гели Раубаль была очень милой девушкой, но никто не считал ее особенно красивой

ское счастье. А потому он был убежден, что не должен был расплють свои жизненные силы и тем более тратить свою энергию на женщин.

Но с другой стороны, ему постоянно требовалось одобрение и поддержка со стороны женщин. Речь шла не столько о массовых митингах, сколько о личном непосредственном общении. Скоро он стал даже в некоторой мере зависим от этих похвал. Он специально взывал к женским эмоциям, чтобы вызвать у своих собеседниц глубокое восхищение. Незрелость половых отношений с женщинами вылилась в желание превратить себя в харизматического, исключительного героя. Позже Гитлер не раз гова-

ривал, что его создали женщины. Это, конечно, было преувеличением, но доля правды в этом утверждении есть.

Многие исследователи уверены, что поворотным пунктом в развитии характера Гитлера стали его отношения с племянницей Гели Раубль. После войны Патрик Гитлер, племянник фюрера, рассказывал о своей встрече с Гели Раубаль в Оберзальцберге: «Гели скорее напоминала ребенка, нежели девушку. Вы точно не смогли бы назвать ее симпатичной, но она обладала гигантским естественным обаянием. Обычно она ходила без шляпки и носила очень простую одежду, плиссированные юбки и белые блузы. Она не надевала никаких украшений, кроме золотой свастики, подаренной ей дядей Адольфом».

Это была живая привлекательная девушка, мечтавшая посвятить жизнь музыке. Гитлер сам был большой ценитель музыки и особенно Вагнера, который, по его словам, «заставлял ощущать первозданное дыхание мира». Он считал своим долгом заняться музыкальным образованием девушки и вскоре обнаружил, что влюблен в нее по уши. Внимание известного дядюшки льстило бесхитростной девочке. Тот же не упускал случая, чтобы показаться с нею на публике, сводить ее в театр, кино или просто прогуляться по магазинам. Ради нее он даже нарушил свое золотое правило не вести жизнь на широкую ногу.

Именно с ее появлением Гитлер стал позволять себе некие развлечения и даже стал организовывать пикники. В 1929 году он арендовал своей племяннице девятикомнатную квартиру в Мюнхене на Принц-Регенте-штрассе и стал оплачивать уроки вокала. Это очень тронуло юную девушку. Тонкая художественная натура, она оценила дядино благородство.

Но вдруг настроение девушки стало меняться. Она выглядела подавленной и часто ссорилась на людях с дядей. Гитлер был ошеломлен и почти уничтожен морально, когда в сентябре 1931 года во время предвыборного турне ему сообщили, что Гели застрелилась в их маленькой уютной квартире. В течение двух месяцев он был безутешен, постоянно угрожая самоубийством. Озабоченные товарищи по партии приставили к нему телохранителей, которые были начеку. Никто не сомневался в искренности переживаний Адольфа, однако и тут дальше угроз о самоубийстве дело не пошло.

Довольно долго никто не мог найти убедительного объяснения поступку девушки. Но постепенно стали вырисовываться интересные детали трагедии, разыгравшейся на Регент-штрассе. Это случилось после бурной перепалки с дядей. О чем они спорили, никто впоследствии так и не узнал. Девочка она была экзальтированная и под влиянием ссоры вполне могла пойти на крайний шаг. Ссоры, не менее бурные, случались и раньше, но все они благополучно кончались восторженным примирением.

Муссировались слухи, что Гитлер застал племянницу в момент интимной близости с личным шофером Эмилем Морисом: беседы за роялем наскучили ей, и она решила пофлиртовать, пока дядя делал большую политику. Но это маловероятно: те, кто насолил фюреру, и даже те, кто просто числился в потенциальных врагах, безжалостно уничтожались им. Что касается Мориса, он долго еще возил бесценного босса и пользовался его особой благосклонностью. Именно ему



Гели Раубель была дочерью сводной сестры Гитлера



Гитлер опекал свою юную племянницу, но не предоставлял ей свободу

ла его в человеческом отношении, работала на него в политическом плане: он знал лишь фигуры, которыми можно играть. Никто не мог преодолеть ту зону, которой он отделил себя от других, люди из ближайшего окружения были удалены всего лишь на меньшую дистанцию. Характерно, что самые сильные чувства он испытывал к некоторым покойным. В личных покоях его резиденции в Оберзальцберге висел портрет матери и умершего в 1936 году водителя Юлиуса Шрека, портрета отца не было, и Гели Раубаль была ему после смерти также явно ближе, чем при жизни. «В известном отношении Гитлер просто не человек, он недостижим, до него не дотянешься», — отмечала Магда Геббельс уже в начале тридцатых годов. Уже на вершине власти, находясь в центре внимания миллионов, он сохранял в себе нечто от того бесследно исчезнувшего молодого человека венского или мюнхенского периода, обстоятельства жизни которого были неизвестны даже ближайшим родственникам. Альберт Шпеер, в ком он временами, не без сентиментальных чувств, видел воплощение своей

принадлежит одно из самых ярких свидетельств о восторженном преклонении женщин перед фюрером. «15—16-летние девушки, — вспоминает шофер, — рискуя жизнью, бросались под колеса автомобиля, чтобы удостоиться прикосновения сверхчеловека. Ежедневно он получал тысячи писем от женщин, которые хотели иметь от него ребенка».

Причину самоубийства девушки следует искать в исключительном характере сексуальных взаимоотношений партнеров. Английский историк Десмонд Сьюард утверждает, что отношения эти, если не обращать внимания на кровосмесительный аспект, могли быть вполне нормальными, разумеется, принимая в расчет небольшое расстройство половых функций фюрера.

Бедность человеческих привязанностей, которая изолировала

юношеской мечты о блестящей и изящной жизни буржуа, заявил на Нюрнбергском процессе: «Если бы у Гитлера вообще были друзья, то я наверняка был бы одним из них». Но и он не преодолел ту полосу, отделявшую Гитлера от других, и, несмотря на столь многие дни и ночи, проведенные за разработкой планов и самозабвенными грандиозными мечтами, он никогда не был кем-то большим, чем исполнителем, которому отдавалось предпочтение перед другими. Хотя Гитлер и называл его, воздавая необыкновенную честь, «гением», он оказывал ему доверие только в рамках деловых вопросов. И оно отсутствовало в отношениях со



Гели Раубаль на озере

следами эротического мотива, не было его и в связи с Евой Браун: в отличие от Гели Раубаль она была лишь его любовницей, со всеми страхами, играми в прятки и унижениями, с которыми связано это положение. Она сама рассказывала, как сидела три часа рядом с Гитлером во время ужина в мюнхенском отеле «Четыре времени года», а он ей не разрешал говорить с ним, только незадолго до ухода он сунул ей «конверт с деньгами».

Итак, как же развивались отношения дяди и племянницы? После очередных выборов Гитлер вернулся в Берхтесгаден, источник своего вдохновения. Наконец он имел собственный дом в горной местности Оберзальцберг. Это был обычный деревенский дом в баварском стиле, окруженный деревьями, с валунами на крыше, чтобы в бурю ее не сдуло. Ему повезло в том, что хозяйка, вдова промышленника, была членом партии и сдала дом фюреру в аренду всего лишь за сто марок в месяц. Гитлер сразу же сообщил эту новость сводной сестре Ангеле, живущей в Вене, и попросил ее взять на себя обязанности хозяйки дома. Ангела приехала с двумя дочерьми — Фридль и Ангелой-Марией, которую домашние звали Гели. К этой живой девушке со светлорусыми волосами окружение Гитлера относилось по-разному. Ильза Прель, жена Гесса, вспоминала впоследствии: «Не то чтобы она была очень красивой, но в ней было то самое знаменитое венское очарова-



Гели влюбленно смотрит на дядюшку Адольфа

ние». Ганфштенглю, наоборот, она не нравилась. Он считал Гели «пустоголовой бабенкой с грубыми повадками служанки, без мозгов и характера», хотя Хелен и не соглашалась с ним, называя Гели «приятной, довольно серьезной девушкой», совсем не кокетливой. А фотограф Хофман охарактеризовал ее как «прелестную молодую женщину, которая своими беззаботными и естественными манерами очаровывала всех». С другой стороны, дочь Гофмана Генриетта считала племянницу фюрера «неотесанной, вызывающей и немного сварливой». В то же время Генриетта была убеждена, что «неотразимо очаровательная» Гели была единственной настоящей любовью Гитлера: «Если Гели хотела идти купаться, для Гитлера это было более важным делом, чем самое важное совещание. Они брали еду и ехали на озеро». Но даже Гели не могла убедить дядю окунуться. Ни один политик, утверждал он, не может позволить сфотографировать себя в плавках.

Их разница в годах — девятнадцать лет — была примерно такой же, как и между Гитлером и Митци Райтер, бывшим объектом его увлечения. По ее собственным словам, в припадке ревности Митци пыталась покончить с собой. Она едва не удушила себя, привязав один



Мария Райтер боготворила фюрера

конец веревки к двери, а другой обмотав вокруг шеи, но муж сестры освободил девушку, когда та потеряла сознание. Кстати, это далеко не единственная попытка самоубийства, которую предприняли женщины, окружавшие Гитлера.

В этой любовной платонической связи с Гели (большинство близких к Гитлеру людей считают, что физической близости между ними не было) ревнивым партнером был фюрер. По воспоминаниям фрау Гесс, Гели однажды нарисовала костюм, который хотела бы сшить к следующему карнавалу, и показала дяде. «Уж лучше тебе пойти голой, чем в таком безобразном виде», — вознегодовал он и сбросил свой эскиз. Девушка так разозлилась, что схватила свой рисунок и выбежала из комнаты, хлопнув дверью. Расстроенный вконец Гитлер уже через полчаса отправился ее искать.

Сам Гитлер в начале сентября переселился в просторную девятикомнатную квартиру в одном из фешенебельных районов Мюнхена. Для присмотра за квартирой он пригласил фрау Райхерт и ее мать, фрау Дахс. Сестру Ангелу Гитлер оставил в Берхтесгадене вести дом, ставший его собственностью, а Гели, которой уже исполнился 21 год, было разрешено жить в новой квартире дяди Адольфа.

Девушка училась на медицинских курсах в Мюнхене. Чувства Гитлера к племяннице за эти годы изменились. Дядя стал уже открыто, хотя и весьма осторожно, ухаживать за юной родственницей. Их иногда видят вместе в театре или в ресторане. По словам Ганфш-

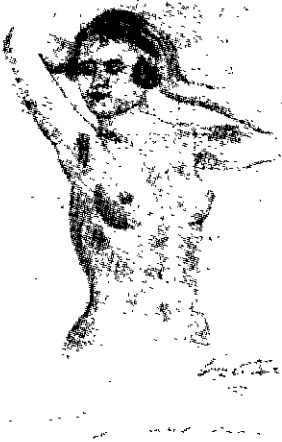
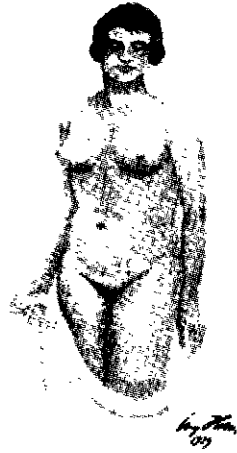


Адольф Гитлер и Гели Раубаль на море

тенгля, Гитлер был очарован Гели и, как влюбленный подросток, не сводил с нее преданных собачьих глаз. Она таскала дядю Адольфа по магазинам, хотя он признавался Хофману, что ненавидит это занятие.

В то же время Гитлер оставался строгим дядей, не позволяя племяннице бывать с друзьями в театрах и ресторанах. Даже когда Гели убедила покровителя отпустить ее на бал, он выдвинул довольно жесткие условия: сопровождать Гели будут его помощники — Аманн и Хофман, и они же доставят ее домой в 11 часов вечера. Хофман попытался вступить за девушку, говоря, что она огорчена такой строгостью, но фюрер серьезно ответил другу: «Я люблю Гели и мог бы на ней жениться, но хочу остаться холостяком». То, что Гели считала ограничением, по его мнению, было продиктовано здравым смыслом. «Я не хочу, чтобы она попала в руки какого-нибудь авантюриста или прохвоста», — закончил он разговор.





Нарисованные Гитлером, на которых изображена обнаженная Гели Раубль

Были и такие, кто утверждал, что Гитлер и Гели были настоящими любовниками. Отто Штрассер в своем нашедшем разоблачении утверждал даже, что у них была половая связь в извращенной форме. Но этому мало кто верил даже среди недругов Гитлера. В это верилось с трудом, но был один неоспоримый факт, который ставил под сомнение возможность чисто платонических отношений между Гели Раубль и Гитлером.



Голова Евы Браун. набросок, сделанный Гитлером. Отчетливо видно, что он не был знаком даже с азами портретистики

Дело в том, что в 1929 году Гели предоставила себя в распоряжение дяди в качестве натурщицы в студии для рисования — признак того, что в ее чувствах и настроении произошли изменения. Какие мотивы побудили к этому 21-летнюю девушку? Девушка влюбилась в дядю Адольфа? Между дядей и племянницей существовали уже эротические любовные отношения? Портретные этюды Гитлера не имели художественных достоинств. Они были для него лишь средством выражения своей личности и ставят много вопросов. Вопросов, на которые нет ответов. Интересным также кажется, что Гитлер не стеснялся датировать и подписывать свои акварельные рисунки. Весьма шекотливое занятие для политика, готовящегося к прыжку во власть. В руках многочисленных оппонентов Гитлера рисунки голой Гели были бы желанным оружием, из-за них позднее в связи с самоубийством Гели могли бы возникнуть тяжелые последствия. Можно предположить, что по этой причине они — как и другие подобные материалы — были помещены на хранение в сейф партии, находившийся под личным надзором абсолютно надежного казначея партии Франца Шварца. В подлинности этих рисунков, находящихся ныне в частной собственности, нет сомнений. К тому же они явственно схожи с той картиной, на которой фюрер изобразил голую Еву Браун.

Осенью 1931 года Гели увлеклась молодым художником из Вены. Разумеется, Гитлер вскоре узнал об их связи и устроил племяннице очередной скандал, вынудив ее порвать с возлюбленным. Обозленная Гели через несколько дней уехала в Берхтесгаден к матери. Гитлер потребовал немедленного ее возвращения в Мюнхен. Гели вынуждена была подчиниться. 17 сентября между ними произошла крупная ссора — девушка была возмущена тем, что дядя запрещает ей съездить в Вену, а сам уезжает в Нюрнберг на какое-то очередное совещание.

---

Страсти достигли своего накала за обедом, когда Гели выскочила из-за стола и заперлась в своей комнате. Но, услышав, что дядя спускается вниз встретить прибывшего за ним Хофмана, она вышла попрощаться. Гитлер подошел к ней, погладил ее по щеке и что-то тихо прошептал. Позднее Гели, вновь уходя к себе, сказала экономке: «Честное слово, у меня с дядей ничего нет и не было». «Мерседес» Гитлера мчался по улицам Мюнхена, Фюрер сидел молча. Но вдруг он повернулся к Хофману и сказал: «Не знаю почему, но у меня какие-то странные предчувствия». Хофман, желая отвлечь его от мрачных мыслей, стал объяснять это влиянием сезонных альпийских ветров. Гитлер промолчал.

Тем временем в квартире Гитлера происходило следующее. Гели, роясь в карманах куртки дяди, нашла письмо, написанное на листке голубой бумаги. Позднее Анни Винтер заметила, что девушка гневно его разорвала и выбросила в мусорную корзину. Любопытная экономка сложила клочки и прочитала: «Дорогой герр Гитлер. Спасибо еще раз за чудесное приглашение в театр. Это был памятный вечер. Я очень Вам благодарна за доброту и считаю часы до нашей следующей встречи. Ваша Ева». Письмо было от Евы Браун, с которой Гитлер несколько месяцев назад возобновил тайную связь.

Гели заперлась в комнате, приказав не беспокоить ее. Но подавленное настроение девушки не насторожило фрау Винтер, которая, как обычно, вечером ушла домой. Фрау Райхерт с матерью легли спать. Ночью они слышали какой-то глухой хлопок, но не придали этому значения: они тоже привыкли к выходкам капризной девицы. Но утром кухарка встревожилась, когда Гели не вышла из комнаты, а ее дверь оказалась запертой. Она позвонила Аманну и Шварцу, которые вызвали слесаря. Гели лежала на полу, рядом валялся пистолет. Она выстрелила себе в сердце.

В то утро Гитлер и Хофман выехали из Нюрнберга в Гамбург. Когда «Мерседес» уже был на городской окраине, Гитлер заметил, что их преследует какая-то машина. Опасаясь покушения, он уже хотел приказать шоферу увеличить скорость, но увидел, что в поравнявшемся с ними такси рядом с водителем сидит посыльный из отеля и жестами просит остановиться. Посыльный сообщил, что из Мюнхена звонит Гесс и требует немедленного разговора с Фюрером. Гитлер приказал повернуть обратно. Вбежав в вестибюль, он бросился к телефону. Дверь в кабину осталась открытой, и Хофман слышал разговор. После короткой паузы Гитлер воскликнул: «О Боже, это ужасно!», а потом истерически завизжал: «Гесс, ответь мне — она еще жива, да или нет?» Но Гесс, вероятно, уже положил трубку.

«Горе Гитлера было невообразимым, — вспоминал Хофман. — На предельной скорости мы мчались в Мюнхен. В зеркало я мог наблюдать лицо фюрера. Он сидел, стиснув зубы, глядя вперед невидящими глазами». Когда они прибыли, тело Гели уже вынесли. Поскольку была суббота, то сообщения о ее смерти появились в газетах только в понедельник. А по городу поползли слухи, что фюрер сам разделался с племянницей. Убитый горем Гитлер сказал своему адвокату Франку, что эта клеветническая кампания убьет его, что он уйдет из политики и больше никогда не появится на людях. Хофман увез его в загородный дом одного из знакомых, где никто в то время не жил. Новый шофер Юлиус Шрек спрятал пистолет фюрера, опасаясь, что тот может застрелиться.

Как только Гитлер оказался в отведенной ему комнате, он со сцепленными за спиной руками начал шагать взад-вперед. Так продолжалось всю ночь. На рассвете Хофман постучал в дверь. Ответа не было. Он вошел. Гитлер продолжал шагать, уставившись в одну точку.

От еды, несмотря на уговоры, Гитлер отказывался в течение двух суток. За это время он один-единственный раз подошел к телефону узнать, какие меры принял Франк для прекращения клеветнической кампании в прессе.

Наконец пришло сообщение, что Гели похоронена в Вене. Хотя Гитлеру из-за его нацистских взглядов въезд в Австрию был запрещен, вечером того же дня «Мерседес» фюрера пересек границу. Все обошлось. Не доезжая до Вены, Гитлер с Хофманом пересели в другую машину, чтобы не привлекать внимания, и поехали прямо на кладбище. На мраморной плите были высечены слова: «Здесь покоится наше любимое дитя Гели. Она была для нас лучом солнца. Родилась 4 июня 1908 года, умерла 18 сентября 1931 года. Семья Раубаль».

На кладбище Гитлера встретил лидер австрийских нацистов Альфред Фрауэнфельд. У него приезжие позавтракали. И здесь Гитлер впервые заговорил, но не о случившейся трагедии, а о будущем Германии. В словах о том, что он придет к власти не позднее чем в 1933 году, звучала жесткая уверенность. Сев в машину, он долго и пристально всматривался вдаль и наконец, словно думая вслух, произнес: «Итак, борьба начинается, и мы победим». Через несколько дней фюрер отправился в обычную поездку на очередное совещание. За завтраком в гостинице он неожиданно отказался есть ветчину. «Это тоже самое, что есть труп!» — сказал он Герингу. Теперь уже ничто в мире не заставит его снова есть мясо. По словам фрау Гесс, отныне Гит-

---

дер действительно перестал употреблять мясо, если не считать заеченной в тесте печенки.

Как мы видим, Гитлер опять потерпел личную неудачу, может быть в его единственном серьезном увлечении жизни. Ему не удалось добиться расположения девушки, которая ему была крайне не безразлична. Реакция на смерть Гели была настолько исключительной, что вряд ли можно сомневаться в его искренности, даже принимая во внимание его любовь к позерству и перевоплощению.

После самоубийства Гели Раубаль Гитлеру не везло во взаимоотношениях с женщинами. Ему хотелось окружать себя красавицами, но он опасался чересчур привязаться к одной из них. «Умному человеку следовало бы иметь примитивную и глупую женщину, — говорил Гитлер. — Вообразите, если бы у меня была женщина, которая вмешивалась бы в мою работу». Его пугала сама мысль о женщине, участвующей в политике. Многие годы министр пропаганды Геббельс безуспешно пытался завоевать расположение фюрера, знакомя его с поразительно красивыми блондинками с истинно нордическими чертами. Вместо этого Гитлер обратил внимание на Еву Браун — нетребовательную помощницу фотографа, ведущего летопись буржуазного мира и нацизма.

Несомненно, она была главной женщиной в жизни Гитлера. Родилась Ева в Мюнхене, в семье школьного учителя. В юности была ассистенткой Генриха Гофмана, личного фотографа Гитлера, который их и представил друг другу. Высокая, стройная, с правильными чертами лица, скорее симпатичная, чем красивая, она с удовольствием занималась спортом, увлекалась плаванием, гимнастикой, лыжами и скалолазанием. Она необычайно любила танцы, которыми занималась профессионально. Сдержанная, даже застенчивая, она мало интересовалась политикой, предпочитая уделять больше внимания спорту, чтению романов и просмотру кинофильмов.



Ева Браун со своей сестрой после окончания школы



Школьное фото Евы Браун

Однажды в фотоателье, где работала Ева, вошел Гитлер. Она, стоя на лестнице, доставала нужные папки. Будущий фюрер Третьего рейха успел разглядеть стройные ножки девушки. Девушка торопливо спустилась вниз, и Гофман их познакомил. В конце 1930 года Гитлер и Ева Браун стали ездить в оперу и на концерты.

Ева была очень внимательной слушательницей и могла часами слушать разглагольствования Гитлера, очень любившего поговорить. Ева к тому времени для себя уже решила, что Гитлер — это и есть тот единственный мужчина, которого она будет любить всю жизнь. Странно, конечно, что красивая восемнадцатилетняя девушка могла полюбить мужчину на двадцать три года старше себя, физически непривлекательного, плохо одетого, над которым в то время часто издевались немецкие газеты. Единственной целью в жизни стало для нее — быть полезной любимому фюреру. Гитлер обладал абсолютным влиянием на нее.

Следующие два года Гитлер и Ева встречались редко. После смерти Гели у Евы не осталось соперниц, и в 1932 году, то есть через три года после знакомства, она стала любовницей Гитлера. Но, несмотря на это, их встречи оставались редкими. Девушка умная и наблюда-



Ева Браун на столе в фотоателье Гофмана

тельная, Ева видела, какое сильное впечатление произвела на Адольфа смерть его племянницы, и она решила сделать то же. Устав от бесконечного ожидания их редких встреч, она послала прощальное письмо Гитлеру, взяла отцовский пистолет и выстрелила себе в грудь. Неизвестно, умышленно или нет, но девушка промахнулась. В последний момент ее рука дрогнула, и пуля вместо сердца попала в шею. Ее сестра нашла Еву в луже крови. Перепугавшийся Гитлер примчался к постели раненой Евы с огромным букетом цветов. Когда доктор удивился тому, что такая красавица пыталась покончить с жизнью, фюрер воскликнул: «Она сделала это из-за любви ко мне!»

После попытки самоубийства отношения между Евой и Адольфом перешли в качественно новую стадию. Став в январе 1933 года канцлером Германии, Гитлер часто посылал за Евой правительственный лимузин, на котором она приезжала к нему в Берхтесгаден или на его мюнхенскую квартиру. Однако к достижению своей заветной цели — стать фрау Гитлер — Ева так и не приблизилась. Ева неизменно держалась в тени, отгородившись стеной молчания. Прислуге было запрещено разговаривать с ней, за исключением необходимости.



Ева Браун сопровождает Гитлера в Бергхофе

Хотя Ева Браун и входила в ближайшее окружение, но ее отсылали в ее апартаменты всякий раз, когда появлялись важные гости. Очень немногие в Германии знали о ее существовании.

Ее участью было печально ожидать возвращения своего хозяина. При этом страдания Евы были столь велики, что ее неоднократные попытки покончить с собой вполне понятны... Но Гитлер объяснил ей, что должен оставаться холостяком. Немецкий народ должен знать, что он отдает служению ему все свое время и силы. Единственное, на что отважился пойти фюрер, — это снять маленький домик для Евы и ее сестры.

Приезд в Берлин в 1935 году Юнити Митфорд, дочери пронацистски настроенного английского лорда Редесдейла, поверг Еву в панику. Ева Браун очень мучилась от ревности к другим дамам, в особенности к аристократке Юнити. Об отчаянии девушки в этот период жизни говорят строчки ее дневника: «6 февраля 1935. Я достигла возраста 23, но счастлива ли я, это совсем другой вопрос. Именно сейчас я совсем не счастлива. И я слишком много делаю выводов из этого «случая». Если бы только у меня был шенок, тогда бы я не была так





Многие считали Еву Браун пустышкой и кокеткой

одинок. Но, без сомнений, я прошу слишком многого. *11 февраля 1935.* Он только что был. Но никаких шенков или одежды. Он даже не побеспокоился спросить меня, чего бы я хотела на день рождения. Я сама вынуждена была покупать свои безделушки. 1 цепочка, серьги и кольцо за 50 марок. *4 марта 1935.* Я опять отчаянно несчастлива, и поскольку я не могу написать ему, я плачусь в свою записную книжку. *11 марта 1935.* Я хочу лишь одного: так заболеть, чтобы быть не в состоянии, по крайней мере, неделю заботиться о нем. Почему со мной ничего не случается? Лучше бы я никогда не встречалась с ним. Я в отчаянии. *29 апреля 1935.* Мне плохо. Очень плохо. Во всех отношениях. Я продолжаю петь «скоро все станет лучше», но это не помогает. В настоящий момент любовь не является частью его программы. *19 мая 1935.* Как мило и бестактно сообщила мне фрау Гофман, что у него теперь есть для меня замена. Ее зовут Валькирия (Юнити Валькирия Митфорд. — *А.В.*), и она так выглядит, включая ее ноги. Ему нравятся женщины таких размеров, но он так о ней заботится, что она станет худой, как вешалка. *28 мая 1935.* Я решила принять 35 таблеток, на этот раз я хочу, чтобы была «верная смерть».



Ева Браун в окружении эсзовского оркестра. Не имея возможности постоянно видеться с Гитлером, она очень скучала

После того как Гитлер, занятый государственными делами, не приезжал к Еве целых три месяца, она в полном отчаянии вновь прибегла к уже испытанному средству — самоубийству. Она приняла огромную дозу снотворного. Но и на этот раз ее вновь спасла сестра. И Гитлер снова примчался к ней с цветами и снова каялся в том, что она пыталась покончить с жизнью из-за него и его невнимания. Но ни о какой женитьбе на Еве не было и полупонамека. Правда, вскоре Гитлер уволил свою сводную сестру, мать Гели, всегда недолюбливавшую Еву, с поста экономки своей резиденции и пригласил на ее место свою любовницу. С тех пор Ева проводила там большую часть времени. Вела она себя очень скромно. Всякий раз, когда к фюреру приезжали гости, Ева уходила к себе, и о ее существовании знали только люди, самые близкие к Гитлеру.

Вскоре, все в том же 1935 году, Еве был куплен собственный дом — сбылась ее давняя мечта. Впрочем, документы на этот дом на собственное имя Ева Браун получила лишь в 1938 году. Ева стала обустроить свой домик по вкусам и деньгам рейхсканцлера, а также с

его подарков. Потому дом получилась скорее в его вкусе. Главным украшением дома, несмотря на обилие музейных редкостей, считался портрет Гитлера. С этой картины сделали открытку, расхваливающуюся миллионными тиражами. Так дом Евы Браун стал первым личным святилищем ее мужчины, Адольфа Гитлера. Жизнь вроде бы наладилась. К Еве приходят друзья и знакомые. Она посещает выставки, ходит в театр и кино, просто гуляет, где и когда ей хочется.



Ева Браун любила спорт и пешие прогулки

Ева тайно сопровождает Гитлера в его поездках, даже зарубежных — в Италию. Но конспирация их любовных отношений продолжается. Иногда, как будто во избежание разговоров, с Евой ездит ее мать. Ева становится официально личным секретарем Адольфа Гитлера, но сильно делами, понятное дело, обременена не была. Она гуляет, снимает собственные любительские фильмы и потом показывает их своему любимому. Все же в официальной обстановке Гитлер с Евой вежлив и холоден, а также не стесняется высказывать свои мысли по поводу невозможности для него брака в ее присутствии. Ева обижается, плачет... Вместе с тем мечтает о том, что их любовь будет когда-нибудь возвеличена и воспета. Когда они будут уже в возрасте, о них снимут фильм и она, может быть, даже будет играть в нем свою роль. Гитлер по-своему заботится о Еве: в частности, он закрывает двери своего дома перед дамами, позволявшими себе нелюбезные выпады в адрес его возлюбленной. Сама она защитит себя была не в состоянии. Она лишь ждала... ждала того момента, когда никто не позволит себе обижать ее. И этот момент должен наступить тогда, когда Адольф Гитлер возьмет ее в законные жены. В то же время, беспokoясь о собственной жизни, вернее возможности своей смерти, Гитлер в 1938 году (перед вступлением в Австрию) пишет завещание, в котором самым близким человеком ставит именно Еву. В ряду наследников она — первая. Только потом идет его сестра Паула, сводная сестра и другие родственники.

Адольф Гитлер и Ева Браун регулярно встречались, а затем стали жить вместе в Оберзальцберге. При этом их обоих постоянно окру-

---

---

жал узкий круг приближенных. Но даже перед ними они держали между собой длинную, неестественную даже на взгляд современников, ненужную дистанцию. Гитлер до себя Еву особенно не допускал. Она же стеснялась, понимая свое двусмысленное положение, и, не будучи в состоянии им довольствоваться годами, хранила в себе горечь вместе с надеждой. Свою надежду Ева подпитывает тем, «что правильно все делает»: все устроено так, как любит Адольф, она вежливо и учтиво ведет себя с его гостями, выглядит обаятельной светской дамой, умело пользуется косметикой и радуется любому интимному свиданию со своим другом.

Собственный быт Ева устраивает с некоей педантичной избирательностью. Она собирает все журналы о кино и делает годовые подшивки. Она помешана на собственном гардеробе. О каждом платье, пальто или сумочке был составлен акт: где была вещь куплена, за какую цену, тут же прилагался эскиз модели, а также замечания по поводу того, с чем и как надо это носить. И все это составляла она сама, собственноручно. Сложно сказать, зачем была ей нужна эта кропотливая, больше никому не нужная работа. Возможно, вещи, подаренные или обеспеченные ей Гитлером, а главное — зафиксировавшие свое существование на бумаге, заменяли ей официальное признание ее — верной спутницы великого человека — в обществе. Как будто это были многочисленные подтверждения и свидетельства их фактического, каким бы он ни был, брака. Вспомним, как еще в 1935 году она ждет, что Адольф будет дарить ей одежду, и пишет в дневнике: «но никаких щенков, никакой одежды». Вряд ли вопрос стоял о том, что ей было нечего надеть на себя холодным февральским вечером. Теперь она получила ворох, переполненные гардеробы одежд. И старалась со всей тщательностью подтвердить их существование на бумаге. А собачек Гитлер ей тоже в конце концов подарил, двух шотландских терьеров.

Что могло привлекать Еву Браун в Гитлере? Это был бы довольно дурацкий вопрос, если бы не было характерного сценария, на который ведутся многие девушки, в своей жизни ожидающие одного — Супруга. Мужчину, который возьмет их в жены и сделает их жизнь осмысленной. Силу, движущую такими женщинами, называют «архетипом Геры» — супруги Зевса. Супруга Зевса приютила как-то раз на груди бедного дрожащего кукушонка, который обратился тут же могучим Зевсом и попытался овладеть Герой. Однако она не отдавалась ему до тех пор, пока он не пообещал на ней жениться. (Слово бога — в конце концов, закон, и Зевс взял Геру в супруги.) И довольно часто обычная женщина с качествами и потребностями Геры выхо-



Гитлер и Ева Браун рассматривают подарки

дит замуж за эту комбинацию бедного маленького существа, желающего тепла (которое она дает), и большого могущественного мужчины. «Многие очень успешные в мире мужчины часто обладают, как это было с Зевсом, взывающей, эмоционально незрелой мальчиковой частью, которая может тронуть женщину-Геру, когда сочетается с властью, что кажется ей таким привлекательным. У него может не быть близких друзей, он может быть не причастным к личным горестям окружающих и может не развивать свою способность к эмпатии».

Поместье «Бергхоф», где обитал Гитлер с Евой, было и официальной резиденцией фюрера. Однако во время визитов важных гостей Ева находилась под «домашним арестом». Не все визиты требовали разговоров о важных делах, некоторые были вполне светскими, особенно когда гости мужеского пола приезжали со своими женами. Однако Гитлер запрещал Еве показываться перед гостями. Безусловно, это ее унижало и оскорбляло. Ее самым большим увлечением, после фюрера, стала фотография. Имея отличные и дорогие фотоаппараты, а также кинокамеру, она добилась значительных успехов. Именно Ева Браун сделала первый в Германии цветной фильм, посвященный будням в Оберзальцберге; часто фотографировала фюрера. Некото-



Ева Браун любила загорать

рые ее работы были выкуплены ее прежним начальником Гофманом и растиражированы в виде открыток.

В начале 1939 года Гитлер и Ева перебираются в Берлин, в бывшие апартаменты Гинденбурга. Однако и тут Ева была обязана пользоваться отдельным входом в дом и избегать встреч с посторонними людьми. Таким образом, как верно было подмечено современниками, Гитлер считал Еву приемлемой в обществе лишь с оговорками. И Ева почти целиком ушла в свое хобби — фотографию. Ее работы — единственные свидетельства о днях Гитлера, предшествующих началу войны.

Война немного пугает Еву. Но больше всего она боится за своего суженого. «Если с ним что-то случится, — говорит она, — я умру». Тревога и волнения постепенно сближают Еву и Адольфа Гитлера. Они уже не скрывают свои отношения так, как раньше. Иногда он даже выказывает на людях ей кое-какие знаки симпатии. Теперь у Евы нет женщин-соперниц, только сама война. Но последняя ее интересует меньше, чем сам Гитлер. Они удаляются вновь в «Бергхоф». Но война пошла не так, как рассчитывал великий фюрер. «Отец нации» удаляется в Восточную Пруссию, в штаб-квартиру «Волчьего Логова».

20 июля 1944 года производится попытка устранения Гитлера от власти. Гитлер и Ева обмениваются письмами. Ева пишет: «Я вне себя. Я умираю от страха, я близка к безумию. Здесь прекрасная погода, все кажется таким мирным, что мне стыдно... Ты знаешь, я тебе говорила, что, если с тобой что-то случится, я умру. С нашей первой встречи я поклялась себе повсюду следовать за тобою, также и в смерти. Ты знаешь, что я живу для твоей любви».

Безусловно, Ева Браун была способна связывать себя обязательствами, быть лояльной и преданной, вынести все и пройти вместе с партнером сквозь трудности. Но эти обязательства она взяла на себя, по ее словам, с их первой встречи. Как будто она уже вышла за Гитлера замуж и навсегда останется в браке «к добру или к худу». Стоит ли говорить, что эти обязательства на тот момент, да и на все время до их официального бракосочетания, были односторонни?

В октябре 1944 года Ева составляет завещание, педантично разделив свое имущество, включая драгоценности, дом, шубы, ковры и эпистолярное наследство, между сестрами, родителями и подругами. 9 февраля 1945 года Ева уехала из «Бергхофа» в Берлин к Гитлеру. Как Брунгильда, которая, не дождавшись брака с Зигфридом, воссоединилась с ним только на ложе смерти, Ева едет соединиться с Адольфом в смерти, как настоящая жена какого-нибудь эпического германца.

В Берлине, в бункере рейхсканцелярии, на 16-метровой глубине, Ева Браун и Адольф Гитлер провели последние месяцы своей жизни. Ева добровольно стала Персефой, разделившей с Аидом подземное царство и в конце концов царство смерти. Окружающие свидетельствуют, что Ева «необычайно стойко» переносила ситуацию. Но дело было в другом. Это был ее лучший час — наконец-то она была действительно нужна, необходима Гитлеру. И он понял это, осознал, насколько нуждается в ней. «Я счастлива, что могу быть так близко к



Рената Мюллер покончила с собой в знак протеста против преследования ее любовника-еврея. Молва говорила, что она это сделала от страсти к Гитлеру



Обнаженная Ева Браун. Набросок, сделанный Гитлером



Марио Райтер, безумно влюбленную в Гитлера, пришлось женить на бальдуре фон Ширахе, про которого ходили слухи, что он тоже влюблен в фюрера

нему», — говорит она. Она ни на минуту не оставляет Гитлера, не выходит даже на прогулки, отказывается покинуть бункер и отправляет письмо в «Бергхоф», отпуская весь персонал. Она уже мысленно похоронила себя в этом кургане.

28 апреля, около полуночи, Ева Браун стала женой Адольфа Гитлера. Свидетелями были Борман и Геббельс. Выпили вина, завели патефон, и Ева принимала поздравления. В четыре утра молодожены удалились, чтобы провести первую брачную ночь. Что там происходило и о чем говорилось, останется такой же эпической тайной, как и то, что сказал Один на ухо своему мертвому сыну Бальдру. А утром Гитлер диктует свое завещание. В нем же он объявляет о своей женитьбе: «...решил... перед окончанием своего земного пути взять в жены эту девушку, которая после долгих лет верной дружбы по собственной воле возвратилась в этот почти осажденный город, чтобы разделить свою судьбу с моей. Она идет по своему желанию, как моя супруга, со мною на смерть...» Заметим, что Адольф Гитлер взял Еву Браун в законные супруги только тогда, когда точно знал, что в ближайшем будущем его ждет смерть. Важным было то, что она делит с ним его смерть — он берет ее с собой, как брали имущество, любимых коней и женщин арийские предки.



---

---

Однако он благодарен ей за жертву и осуществление мифа — верной жене, идущей на смертное ложе вместе с супругом.

Нацистская пропаганда упорно утверждала, что «у фюрера нет частной жизни, и днем и ночью он посвящает себя немецкому народу». Но как оказалось, это были не просто пустые напыщенные слова. Гитлер действительно получал большее удовольствие от политики, нежели от общения с женщинами. Складывалось впечатление, что он специально сторонился тех, кто был ему небезразличен. Не потому ли застрелилась Гели Раубаль? Не потому ли пытались покончить с собой Ева Брун, Митци Райтер и Юнити Митфорд?

## Глава 2

### СЛУЖАНКА БОГА

На Нюрнбергском съезде Национал-социалистической женской Организации 1934 года Гитлер сказал одну очень примечательную фразу: «Если каждая сторона будет выполнять задачи, предписанные ей природой, то какие-то конфликты между полами будут просто невозможны». Судьба предопределила, что женщина должна сохранять гармонию в обществе. Ее мир Гитлер распределил между мужем, детьми и ведением домашнего хозяйства. Это было неким разделением труда, в котором мужчины и женщины дополняли друг друга. Мир мужчин включал в себя политику, принятие принципиальных решений и готовность к конкретным действиям. Женщины всегда уважали смелых, решительных и отважных мужчин, равно как и в мужчине никогда не затухало восхищение перед особами, которые демонстрировали свою женственность и силу своего духа.

Но на женщину оказались наложены очень жесткие ограничения. Они недвусмысленно загоняли ее к домашнему очагу. Но фюрер знал, что требовалось миллионам его последователей. Он никогда не забывал в публичных выступлениях восхищаться выдающейся ролью женщин, поддержавших его в «период борьбы». По его словам, они плечом к плечу боролись с приведенными в боевую готовность мужчинами. Они сохраняли уверенность, когда пессимистические всезнайки оказывались во власти панических настроений. Они не унывали, когда положение было действительно невыносимым. Сила восприятия мира, присущая женщинам, инстинктивно подсказывала им верный путь, указывая на истинную природу вещей. Не случайно Гитлер сосредоточил свое внимание на власти инстинктов. Он пола-

---

гал, что людей, опиравшихся только на логические доводы, очень легко ввести в заблуждение. Но сама природа подсказывала женщине доверять своим инстинктам, которые требовали только одного — национального самосохранения. Гитлер подытоживал свою речь: «В те дни женщина показала нам, что уверенно идет к своей цели!»

Экстаз и восхищение, которые охватывали женщин во время выступлений фюрера, были результатом тщательно продуманной тактики. Но на самом деле блестящее оформление речей Гитлера только скрывало пустоту его заявлений. Никто не думал возмущаться, что женщина считалась менее интеллектуальным созданием, чем мужчина. Национал-социализм вообще не считал интеллект качеством, которое должно стоять на первом месте. Идеологи партии часто не могли даже ясно обосновать те общественные факторы, которые должны были сформировать характер и облик женщины. Вместо четкого объяснения они как бы конкурировали между собой, пытаясь изобрести новую формулу женской сущности. Официальный идеолог нацизма, Альфред Розенберг, попытался первым вывести подобную формулу. Как всегда, предаваясь псевдофилософским рассуждениям, он отмечал, что подход мужчины к жизни был созидательным, а женщины — лирично-созерцательным. Женщинам давали недвусмысленно понять, что им не стоило вмешиваться в мужские дела. Любые негативные последствия от подобных идеологических установок нивелировались высокопарными заявлениями о том, что они, женщины, давали жизнь новым поколениям, что они порождали будущее. Прописная истина. Эта идеологическая установка не просто озвучивалась на многочисленных митингах и собраниях, но претворялась в жизнь в практических мероприятиях.

В 1934 году члены Национал-социалистического союза учителей («лерер-бунда») проводили специальное совещание, на котором обсуждали пути развития умственных способностей школьниц. Августа Ребер-Грубер, курировавшая воспитание девочек, должна была рассказать сельским учительницам, как надлежало решать эту задачу: «Женское восприятие мира отличается по своему подходу от мужского, которое исключает внутреннюю причастность и пытается сохранить некую холодную объективность. Вследствие естественного порядка вещей женщина склонна проявлять большее почтение к жизни во всех ее проявлениях, внутреннюю причастность к происходящему, чувствовать истинную сущность вещей благодаря своей всепоглощающей преданности».



Главная мать Третьего рейха – Гертруда Шольц-Клинк со своей семьей

Красивые слова о почтении к жизни, всепоглощающей преданности всего лишь завуалировали то, что нацистский режим ждал от женщины — повиновения и покорности мужчине.

Одна из женщин — ветеранов нацистской партии, Лидия Гошевски, только радостно приветствовала эту необходимость подчинения. Новое женское движение, по ее словам, подразумевало не только энтузиазм, но и одно право — право служить народному сообществу, занимая в нем место, отведенное женщине самой природой. Гертруда Шольц-Клинк, лидер женской нацистской организации, сформулировала эту мысль более изящно. Выступая на конференции в 1934 году, она очень набожно и показательно скромно выразила официаль-

---

ную партийную линию в женском вопросе: «Немецкая женщина должна заниматься тем, что она умеет делать и делает это с удовольствием. Она должна думать политически. Но подразумевая под политической не столкновение с другими нациями, но служение собственной. В данном случае политика для женщины — это думать, чувствовать и жертвовать собой ради нации».

Как видим, женский характер было очень сложно определить в специфической нацистской терминологии. Задачи, отведенные женщине в обществе, были такими же скудными, как и те слова, которые описывали ее характер. Ее, конечно, включали в борьбу за народное сообщество. Но в данном случае речь шла не столько о ее правах, сколько о ее обязанностях, которые она должна была выполнять во имя сохранения нации. Функция женщины в нацистском государстве была очень простой. Оставалось только облечь ее в красивые и напыщенные формулировки. Во время своего выступления на партийном съезде в 1939 году Гитлер обрисовал задачи женщины следующими словами: «Подобно мужчине, приносящему себя в жертву в национальной борьбе, женщина во имя сохранения нации должна жертвовать собой в личной жизни. Подобно мужчине, проявляющему исключительную храбрость на поле битвы, женщина должна обнаруживать терпеливую преданность, а когда потребуется, то и сносить страдания. Каждый ребенок, которого она приносит в наш мир, — это сражение, которое она ведет ради сохранения нашего народа».

В то время псевдвоенный жаргон был очень модным. Это мы можем заметить хотя бы по реплике Гитлера. Гертруда Шольц-Клинк, известная как главная мать Третьего рейха, героически провозгласила в 1937 году: «Хотя наше оружие всего лишь деревянная ложка, но ее воздействие должно быть не меньше, чем от других вооружений!» Или другой пример, тогдашний бестселлер писательницы Куни Трелл-Эгерт, известной больше в качестве спортивной журналистки, описывал эмоции женщины. В наивных и нередко абсурдных словах показывалось, как у женщины вырастали крылья, когда она спешила домой к своим детям, благодаря которым она наследовала вечность. Национал-социализм провозгласил полем битвы само тело женщины. Его общественная значимость зависела только от того, могла она рожать детей или нет. Ее вес в обществе был продиктован лишь тем, как часто она рожала. Старший советник в имперском министерстве внутренних дел Паула Зибер ликовала по этому поводу: «Национал-социализм вновь обнаружил немецкую женщину, которая связана с родной землей, где рождены ее дети. Судьбой этой са-

моотверженной матери нации является неустанная борьба за выживание». Фрау Зибер объявляла, что женщина давала душу и будущее нации посредством своих плодородных органов. Подобные заявления нередко встречались и в официальных партийных документах. Вальтер Дарре, имперский руководитель крестьян в Третьем рейхе, автор тезиса «кровь и почва», говорил нечто подобное. В одном из своих расистских пассажей он указывал, что в формировании государства большую роль играют не только мышление и характер людей, его формирующих, но и женские репродуктивные органы.

Альфред Розенберг в своем «Мифе XX века» объявил, что бездетная женщина не могла быть полноправным членом общества. «Если ввиду множества сознательно бездетных браков при избытке женщин здоровые незамужние женщины произведут на свет детей, то это явится приростом сил для германского сообщества. Мы идем навстречу величайшим боям за саму субстанцию. Но если этот факт будет установлен и из него будут сделаны выводы, то тогда появятся все пресытившиеся в сексуальном плане моралисты и президенты различных женских организаций, которые для негров и готтентотов вяжут напульсники, усердно жертвуют деньги на «миссию» зулукафферов и решительно выступают против «безнравственности». Если человек заявляет, что сохранение субстанции, которой грозит смертельная опасность, является самым важным, перед чем все остальное должно отступить на задний план, — это требует культивирования здоровой немецкой крови».

На основании этого постулата он даже вывел новую юридическую формулу: если муж бездетной жены был уличен в измене, то он не мог быть обвинен в прелюбодеянии. Ребенок, появившийся от этой внебрачной связи, не должен был, в свою очередь, считаться незаконнорожденным, а его отец должен был обеспечивать его воспитание. Гитлер использовал этот принцип при написании программ-



Превозносимая нацистской пропагандой радость материнства породила отдельное направление живописи — арийских мадонн



Кадр из «Скорпиона восставшего». Этот кадр породил новую гомосексуальную субкультуру

ной части «Майн кампф», что позже было взято на вооружение Национал-социалистической женской организацией: «Гражданство в Третьем рейхе будет принадлежать каждой женщине, которая направит свою жизненную энергию на служение Родине в качестве матери и жены». Неудивительно, что брак в нацистском понимании прежде всего подразумевал рождение детей. В свете подобных идеологических установок в нацистском искусстве культивировался особый образ матери и ребенка, неких «нацистских мадонн». Это было некой данью женщине, которую устранили из всех жизненно важных областей общественной жизни.

«Черный корпус», официальный печатный орган СС, как-то продемонстрировал, насколько нацисты довели это «заискивание» до совершенства. В первые годы существования Третьего рейха Вильгельм Штапель, на протяжении многих десятилетий считавшийся идеалом фёлькише-консервативного деятеля, начал в своем периодическом издании «Дойче фолькстум» («Немецкий народ») форменную войну против «неоязыческого нудизма». В частности, он подверг нападкам «Сельский календарь» за 1935 год, где было напечатано несколько изображений обнаженных людей. Среди этих иллюстраций был рисунок Вольфганга Вильриха, который назывался «Мать и дитя». На нем изображалась молодая крепкая женщина, нежно смотрящая на младенца, которого она вскармливала своей грудью. «Черный корпус» тут же ухватился за критику Штапеля. Это был долгожданный повод, чтобы осадить заносчивого деятеля. В эсэсовском журнале тут же прозвучала ответная критика, которая безжалостно обрушивалась на мнимый пуританизм, который провозглашал упадничество и пытался разрушить все то, что на самом деле являлось прекрасным и благородным. «Только больной извращенец мог увидеть в изображении немецкой матери что-то неприличное», — поды-

---

тоживал свои обвинения эсэсовский журнал. Этой критикой эсэсовцы хотели достигнуть одновременно двух целей. Во-первых, продемонстрировать «ущербность семитских художников», которые, в отличие от Вильриха, воспевающего «величие молодого материнства», никогда не изображали человеческое тело в его естественной форме. Во-вторых, попытаться избавить немецкий народ от иноземного влияния. В данном случае речь шла о католической церкви, которая «испокон веков пыталась сломить гордость немецкой женщины». Католичество всегда трактовало женщину не просто как слугу мужчины, но как грешницу и соблазнительницу, вводящую его в искушение, как некое нечистое существо, воплощение греховности. Нацисты пытались, что называется, сыграть на контрасте, представив немецкую женщину исключительно как благородное создание. «Женщина в предопределенной ее естеством роли не просто прекрасна — она священна. И каждый мужчина должен к ней питать почтение. Она вершина арийской расы, чистая по своей природе. Она — не слуга немецкого мужчины, но его товарищ и друг по жизни. Наш фюрер вновь возвел женщину на пьедестал, отвел ей подобающее место в жизни нации».

Здесь мы видим несколько модифицированные слова Гитлера о том, что женщина всегда была помощником мужчины, его истинным другом, в то время как мужчина был ее защитником. Но это был просто набор красивых фраз. На самом деле женщина в нацистском обществе была именно служанкой, а не равноправным товарищем.

Нацисты всегда рассматривали политику как занятие, которым не должны были заниматься женщины. Гитлер всегда решительно выступал против идеи присутствия в парламенте женщин, которые, согласно идеям его противников, могли «облагородить» немецкий парламент. Его основной аргумент сводился к одной фразе: «Я им не доверяю».

«Облагораживать», то, что было отвратительным по своей сущности, было уделом мужчин. Участие женщин в работе рейхстага, по мнению Гитлера, нарушит их жизнедеятельность. В данном случае мы видим, что фюрер не упирал на излюбленную тему «ожидования парламентской системы», а подсознательно обращался к сфере половых отношений. Женщины плохи не сами по себе, а потому что их присутствие в рейхстаге будет противоречить их природным функциям. В итоге борьба против Веймарской республики и ее демократического устройства у Гитлера была совмещена с последовательным отказом от равноправия полов.

Original  
Photograph of  
Aryan Woman



Рисунки Вильриха были неким эталоном арийской женской красоты

Само словосочетание «эмансипация женщин» Гитлер считал рождением еврейского мышления. Он нередко брюзгливо заявлял что в «старые добрые времена в Германии не было никакой потребности в эмансипации женщин». В национал-социалистическом



---

нимании «старые добрые времена» были доиндустриальной эпохой, когда в соответствии с мифом о «почве и крови» женщина была хранительницей домашнего очага, воспитывала детей, в то время как ее супруг обрабатывал землю. Гитлер рисовал в массовом сознании пасторальные картинки из далекого прошлого. Это был ловкий шаг, так как большинство немцев были воспитаны именно на таких образах, помещенных, как правило, на страницах школьных учебников. Фраза о «мечах и оралах» приобретала в нацистском обществе совершенно другое идеологическое звучание. Женщины оказались очень восприимчивыми к этим позывам. Казалось, они только и ждали, чтобы героические идеалы были воплощены в жизнь. Нацистская пропагандистка Гуида Диль тоже кое-что позаимствовала из этого исторического багажа, когда заявляла: «Женщина — это борец. Но свое сражение она ведет при помощи материнской любви». Действительно, было очень удобно, чтобы женщина «сражалась» таким образом за свою семью и нацию — в данном случае не могло быть и речи о каком-то равенстве полов. Сам же Гитлер подчеркивал, что равенство женщины с мужчиной состоит в уважении за освоение тех областей жизни, которые предназначены ей природой.

Так что высшее благородство для нацистов состояло в уважении к женщине как «матери сыновей и дочерей немецкой нации». Гитлер любил утверждать, что «когда либерализм взялся за женщину, то посеял в ней отчаяние, а ее облик стал мрачным и печальным». Гуида Диль как-то фыркнула в адрес феминисток, которых считала беспочвенным движением: «Нас, женщин, обманули, лишив права на уважение, женское благородство, материнское достоинство. Мы стали свидетелями редкостного бесстыдства, проявления национальной дегенерации, которая выливалась в полнейший культурный большевизм и безбожную пропаганду». Теперь, согласно Диль, на улицах вновь появились сияющие и смеющиеся лица. «Это произошло потому, что будущее нации и достоинство женщины надежно защищено национал-социализмом».

Само собой разумеется, не все женщины разделяли такой оптимизм. Множество инакомыслящих сплотилось вокруг известной феминистки Софии Рогге-Борнер, которая еще в 1933 году направила меморандум «Адольфу Гитлеру от немецких женщин». Но не стоит полагать, что там заявлялись политические требования. В целом этот документ соответствовал национал-социалистической риторике. В нем лишь предлагалось включить одаренных женщин в решение государственных дел, чем они могли принести пользу Германии. Подписавшиеся под меморандумом женщины хотя и опирались в опре-



Женщине нацистская пропаганда отводила лишь роль производительницы детей. Но война заставила привлекать их в экономику

деленной мере на фелькише — расистскую идеологию, но выступали против одностороннего мужского доминирования. Это был достаточно смелый поступок. Желая подстраховаться, они заявляли, что вовсе не являются сторонниками либерального феминизма, но хотели указать на возможную ошибку. «Мы не боремся за права женщин,



Искусство Третьего рейха идеализировало крестьянскую жизнь, формируя особый жанр – нацистские пасторали

мы просто хотим более естественно использовать человеческие ресурсы».

Одна из идеологов этой группы быстро рассеяла сомнения, что подразумевалось под этими требованиями. Ленор Киин, ловко используя нацистскую риторику, подчеркнула, что национал-социалистическая революция рискует скатиться до уровня демократического эгалитаризма. «Естественный аристократизм может быть разрушен двухклассовой моделью общества, состоящего из мужчин и женщин». И тут делался ошеломляющий вывод — «Классовое общество мертво!». Не этот ли лозунг навязывали массам Гитлер и Геббельс?

Но последствия официальной политики были слишком очевидны, чтобы прислушиваться к голосам этих женщин. Введение квот для женщин и девушек в университетах ограничивалось 10%. Но тут

---

нацисты не совершили какой-то революции, они всего лишь закрепили уже давно сложившуюся ситуацию. Новый закон о государственной службе содержал ряд пунктов, которые фактически исключали женщин из правительственных учреждений, оставляя для них должности технического персонала. На рынке труда проводились мероприятия, которые должны были создать вакансии для миллионов безработных мужчин, в том числе за счет существенного сокращения женской занятости. Женщины должны были уступить свои рабочие места в обмен на брачные ссуды, детские пособия и другие социальные льготы. Статус женщины падал не только в городе, но и на селе. Так, например, новый закон о наследовании земельных участков ставил дочь умершего крестьянина всего лишь на четвертое место после его сына, отца и брата. Именно здесь становилась очевидной разница между действительностью и пропагандистскими лозунгами нацистов. Нацисты рисовали романтико-героические будни крестьянства, будоража сердца городской молодежи. Но на селе все было по-иному. У молодых крестьян нередко возникали проблемы с женитьбой. Например, в одном, далеко не маленьком швабском селе в период с 1932 по 1939 год было сыграно всего лишь восемь свадеб. Несмотря на все идеологические запреты, молодежь стремилась покинуть село. Крестьянские дочери предпочитали выходить замуж за протестантских пасторов, учителей, рабочих, за кого угодно, только не за крестьян. Их родители во многом разделяли такие настроения. Один крестьянин как-то печально заявил своей жене: «Я лучше бы отослал своих дочерей, чем позволил выдать замуж за крестьянина. Вся жизнь моя была каторжным трудом, так, может быть, они добьются чего-нибудь большего». На селе женщинам не грозила безработица, там они действительно играли далеко не последнюю роль в жизни крестьянского сообщества. Но жизнь их была настолько сложна, что никакие агитационные воззвания, никакая пропагандистская лесть не могли улучшить положения, когда они фактически лишились всех прав.

В принципе не было никаких различий между фактическим запретом на наследование земли крестьянками, ограничением доступа в университеты девушкам и сокращением постов, которые могли занимать женщины в органах власти. Все эти ограничения были порождением одного и того же основополагающего отношения нацистов к женщине.

В январе 1936 года Гитлер давал интервью французской журналистке Татьяне Маданик. В то время молодую женщину обуревало личное и профессиональное любопытство: на чем строилась феноменальная власть этого человека? «Фюрер прибыл, поприветствовав

---

меня протянутой рукой. Я была поражена синим цветом его глаз. На всех фотографиях они выглядели как карие. Но я предпочитаю действительность. Когда он заговорил, его лицо наполнилось интеллектом и энергией. Оно словно вспыхнуло. В этот момент я осознала, какой колоссальной властью обладает Гитлер над массами». Реакция французенки еще раз показывает, что Гитлер мог снискать расположение противоположного пола, когда ему это было нужно. В тот момент молодая журналистка почти забыла, что хотела спросить фюрера о роли женщины в новой Германии. Опомнившись, она все-таки задала каверзный вопрос: «Правда ли, что единственная роль немецких женщин заключается в рождении детей?» Гитлер засмеялся: «Я предоставляю женщинам те же самые права, что и мужчинам. Но я не думаю, что они идентичны. Женщина — товарищ мужчины по жизни. Она не должна быть обременена задачами, для которых создан мужчина. Я не собираюсь создавать женские батальоны. На мой взгляд, женщины лучше подходят для социальной работы».

Гитлер вновь «завел свою старую песню». Но на этот раз он несколько сместил привычные акценты. Он решил не сосредотачиваться на естественных различиях между мужчиной и женщиной, сконцентрировавшись на проблеме женской занятости в Третьем рейхе. В качестве примера равноправия мужчин и женщин Гитлер привел пример актрисы и режиссера Лени Рифеншталь, которой в том году предстояло снять фильм про Олимпийские игры 1936 года, проходившие в Берлине. Этот образец равных прав Гитлер, видимо, специально приберет для критически настроенных иностранцев. Но, говоря о женской занятости, Гитлер не кривил душой. После первых лет кампании по «освобождению» женщин стало ясно, что немецкой промышленности было не обойтись без женского труда.

Обратимся к сухой статистике. Поначалу после прихода к власти нацистов доля женщин, занятых в экономике, стала уменьшаться. В 1933 году она составляла 29,3%, в 1936 году — 24,7%. Но в этот период занятость женщин в торговле и социальной работе значительно выросла. В 1933 году в этой сфере работало 4,52 миллиона человек, в 1936 году — 5,2 миллиона, а в 1938 году здесь женщин работало в полтора раза больше, чем в первые дни Третьего рейха. В итоге в 1936 году по всей Германии насчитывалось 11,7 миллиона работающих женщин. После аншлюса Австрии и присоединения Судетской области их число выросло еще на один миллион. Таким образом, женская занятость возросла еще до начала Второй мировой войны. В 1933 году она составляла в целом по Германии 35%, а накануне мировой войны — 37%. Как видим, нацистские лозунги и идеи во многом не соот-



Обнаженные девушки в фильме «Олимпия»

ветствовали действительности. Национал-социалисты не смогли обойтись без женского труда.

В условиях, когда нацистское правительство не смогло вернуть женщин обратно к домашнему очагу и детям, ему неотложно требовалось создать новые условия труда, чтобы хоть так продемонстрировать заботу о женщинах. В 1936 году женское бюро «Немецкого трудового фронта» издало предписание, называвшееся «О труде и досуге работающих немецких женщин». Этим документом «Немецкий трудовой фронт» во главе с Р. Леем фактически санкционировал труд более 11 миллионов немецких женщин. Но в очередной раз это только констатировало сложившуюся ситуацию.

Внимание же общественности было приковано к другому закону, который запрещал женщинам некоторые виды работ. В частности, женщинам ради их собственной безопасности запрещалось работать в шахтах, заниматься лесозаготовками и строительством, работать в ночную смену. Директива, выпущенная 30 ноября 1940 года, дополняла этот список профессий. Женщины не должны были работать

машинистами локомотивов, водителями автобусов и грузовиков, чья грузоподъемность превышала 1,5 тонны. Впрочем, в годы войны для любого правила были исключения. В конце войны женщинам было разрешено водить трамваи и пассажирские автобусы.

«Немецкий трудовой фронт» решил улучшить условия труда женщин. В основном все нововведения касались внешней стороны труда. В соответствии с программой, получившей название «Красота труда», старые, обшарпанные корпуса фабричных цехов выкрашивались в жизнеутверждающие цвета, на подоконниках ставились горшки с цветами, создавались комнаты отдыха, где можно было провести время в обеденный перерыв, длившийся полтора часа.

Фюрер не раз обещал женщинам равные права с мужчинами. «Немецкий трудовой фронт» использовал это обещание, превратив его в пропагандистские лозунги. Лей любил похвастаться, что женщины, выполняя более легкую работу, получали ту же самую зарплату, что и мужчины. Он лукавил. Женская зарплата хотя и выросла по сравнению с оплатой женского труда в Веймарской республике, но все равно оставалась где-то на 30% меньше, чем у мужчин. В итоге квалифицированная работница получала меньше, чем мужчина, не имевший никакой квалификации.

Учитывая маниакальное стремление «народного сообщества» увеличить рождаемость, женщине в основном отводили только эту роль. Но в данной ситуации это имело и некоторые положительные стороны. Например, значительно увеличилась социальная забота о матерях и женщинах, которым предстояло родить в ближайшее время. Беременные женщины отправлялись в отпуск за полтора месяца до родов, чтобы подготовиться к появлению на свет ребенка. Впрочем, это правило не распространялось на крестьянок. Они просто переводились на более легкие работы. После рождения ребенка



«Немецкая девушка, твое призвание быть руководительницей имперской трудовой повинности». На самом деле нацистская пропаганда не одобряла женский труд



Увеличение рождаемости было одной из главных задач нацистского режима

кормящие матери не могли наниматься на работу, которая предполагала занятость более чем 8 часов в день. Кроме этого, им каждый день в течение шести месяцев предоставлялся дополнительный часовой перерыв, для того чтобы они могли добраться до дома и покормить младенца.

Подобные социальные нововведения были положены в основу современной системы защиты материнства. Учитывая этот факт, нельзя все-таки забывать, что в Третьем рейхе они служили исключительно политическим целям. Нацисты делали все возможное, чтобы женщина все-таки занималась исключительно домашним хозяйством. В целом они проводили очень противоречивую политику. Но беременные женщины были привязаны к работе чисто экономическими факторами. Они трудились вовсе не ради абстрактного общественного блага или собственного развлечения. Даже шестинедельный «отпуск» перед родами оплачивался только на 75%. Если они предпочитали оставаться на работе, то получали не просто 100-процентную зарплату, но и пособие по болезни, которое составляло почти 50% от





Гитлер на открытии «дома искусств» в Мюнхене

заработной платы. Это был мощный стимул для того, чтобы не покидать своих рабочих мест.

Окончательно сомнения были развеяны после учреждения «Имперской трудовой повинности». «Имперская трудовая повинность» (РАД) для девушек была важной составной частью женской политики гитлеровского режима. В ней наиболее полно выразилось внедрение идеологических догм в практику, затрудненное в других случаях различными сдерживающими факторами прагматического характера. Именно в трудовых лагерях должен был происходить отказ от якобы навязанного немецкому народу «омужичивания» женщины и ее возвращение к «данным природой» обязанностям.

Принуждение всякого рода, в том числе принуждение к производительному труду, является сущностной характеристикой всех тоталитарных режимов XX столетия. Крайними формами такого принуждения могут считаться архипелаг ГУЛАГ в Советском Союзе и концентрационные лагеря в гитлеровской Германии. Но наряду с ними в Третьем рейхе существовали и другие, более мягкие формы, предназначенные для лояльных граждан и сочетавшие использование рабочей силы с другими задачами, причем эти другие задачи подчас выходили на первый план. В этой связи анализ истории «имперской трудовой повинности» также представляется весьма важным.



Для членов НСДАП были разработаны и выпущены специальные облучальные кольца

Нацистская историография возводила теоретические истоки женской «трудовой повинности» к периоду Великой Французской революции. Национал-социалисты заимствовали из теоретического багажа своих предшественников многие существенные элементы и воплотили их в жизнь в женской РАД: трудовая повинность для девушек должна быть не добровольной, а обязательной; девушки должны заниматься преимущественно работой по дому,

сельскохозяйственным трудом, уходом за детьми и больными; трудовая повинность препятствует работе женщин в промышленности; труд девушек используется в интересах обороны; трудовые лагеря создаются не ради самих женщин, а для блага государства. Следовательно, идея трудовой повинности, как и многие другие идеи, воплощенные в жизнь в «коричневой империи», восходила к рубежу веков и была одним из вариантов реакции на глубокие изменения в политике, экономике, обществе.

Еще 5 июня 1931 года правительство Г. Брюнинга в целях борьбы с безработицей создало организацию «Добровольная трудовая повинность» (ФАД). Однако женские трудовые лагеря оказались гораздо менее популярными, чем мужские. Девушкам предлагали такие непривлекательные виды работ, как стирка, уход за одеждой и поварская служба в мужских лагерях, возделывание земли для огородных участков, помощь поселенцам, работа в мастерских «зимней помощи». Кроме того, молодых женщин отпугивали тяжелые бытовые условия. Поэтому число участниц ФАД было крайне незначительным. Так, из 5633 мероприятий, на которые были ассигнованы средства летом 1932 года, только 247 (4,4%) были предназначены для женщин. Сначала девушки отбывали трудовую повинность в течение 20 недель, а с июля 1932 года — 40 недель. Женские трудовые лагеря располагались в черте города или вблизи городов и все были «открытыми», то есть обитательницы находились в лагерях только во время рабочего дня. В качестве организаторов и руководителей женских трудовых лагерей — представителей службы — выступали различные общественные организации, большей частью антиреспубликанские и антидемократические.

---

Национал-социалисты встретили появление женских трудовых лагерей враждебно. До прихода к власти они мало думали о том, какое место должна будет занимать женщина при новом режиме. Немецкие исследователи отмечают отсутствие у НСДАП какой-либо четко очерченной, непротиворечивой женской идеологии. «Здесь национал-социализм был более сумбурным, более провинциальным и более мещанским, чем в какой-либо другой области», — пишет американский исследователь Д. Шёнбаум. «Уполномоченный фюрера НСДАП по трудовой повинности» полковник К. Гирль в мае 1932 года высказался за «временный отказ» от организации нацистских женских трудовых лагерей, поскольку «трудовая повинность» должна была служить «не только подготовке к будущим семейным обязанностям, но и воспитанию чувства ответственности в отношении немецкого народа».

После установления гитлеровской диктатуры интерес руководства НСДАП к женской «трудовой повинности» оставался незначительным. Только к концу октября 1933 года все трудовые лагеря были унифицированы, причем вследствие возникшей организационной неразберихи число обитательниц лагерей сократилось с 10 111 в августе 1933 года до 7347 в январе 1934 года. Наконец, 1 января 1934 года была учреждена «Немецкая женская трудовая повинность» (ДФАД). Она была организационно отделена от мужской «Трудовой повинности» и в вопросах финансирования подчинена Государственной службе посредничества (ГСП). Территории тринадцати «земельных учреждений» ДФАД совпадали с округами тринадцати земельных бирж труда. Руководство ДФАД было поручено Г. Шольц-Клинк, обязанной взлетом своей карьеры протекции «заместителя фюрера» Р. Гесса. «Имперский трудовой фюрер» (с мая 1933 года) Гирль мог влиять только на мировоззренческое обучение обитательниц лагерей.

Лагеря «Трудовой повинности» должны были предоставлять возможности для обучения домашнему и сельскому хозяйству, садоводству, уходу за домашними животными. Каждый лагерь специализировался в одной из этих областей, уделяя ей преимущественное внимание. Допускалось существование трех типов лагерей. Лагеря домашнего хозяйства и вспомогательной социальной работы учреждались вблизи города и охватывали в среднем 50 участниц. Их главной задачей было обучение городских девушек всем областям домашнего хозяйства путем работы в благотворительных организациях. Сельские трудовые лагеря охватывали примерно 30 участниц и имели целью обучение сельскохозяйственному труду путем работы в специальных «образцовых» крестьянских хозяйствах и на собственных земельных

---

---

участках. Эти лагеря должны были существовать главным образом за счет самообеспечения продуктами питания. Лагеря для помощи поселениям имели по 10—20 обитательниц и предназначались для оказания помощи новым крестьянским дворам.

В ДФАД могли вступать девушки 17—25 лет «арийского происхождения», которые потеряли рабочие места или в течение двух лет после окончания школы не нашли работу. Работающие девушки принимались в ДФАД, только если предприятие докажет, что может обойтись без них в течение срока службы или нанять на их место другую рабочую силу. Окончательное решение об участии в «Трудовой повинности» той или иной претендентки принимал президент земельной биржи труда. Продолжительность службы составляла 26 недель, но могла быть сокращена и до 13 недель. Пребывание в ДФАД городских девушек распадалось на 2 периода по 13 недель. В течение первого периода их подготавливали к ведению домашнего хозяйства, затем переводили в другой лагерь и обучали сельскохозяйственному труду. Рабочее время составляло по меньшей мере 6 часов ежедневно, заменять производительный труд теоретическим обучением или воспитательными мероприятиями запрещалось.

Таким образом, «Директивы» представляли собой временный компромисс между воззрениями «идеологов» и «прагматиков» в руководстве нацистской Германии на задачи женской «трудовой повинности». В то время как первые видели в этой организации прежде всего воспитательное, идеологическое учреждение, вторые стремились превратить ДФАД в инструмент регулирования социальных и экономических процессов.

Фриц Заукель в свое время издал приказ, что беременные девушки освобождались от трудовой повинности. Многие из них использовали это как прекрасный повод, чтобы избежать бесплатного, почти каторжного труда. Появилось даже целое поколение немцев, которых именовали не иначе как «дети Заукеля».

В январе 1939 года сотрудница Национал-социалистического женского союза Буреш-Риббе опубликовала в официальном печатном органе НСДАП «Фёлькише беобахтер» статью, посвященную женскому труду. В ней говорилось: «В силу ряда обстоятельств наша промышленность откатывается назад. Выход может быть найден только в женской занятости. Уже очевидны признаки того, что целые отрасли, еще недавно являвшиеся уделом мужчин, мог быть заняты женщинами. В настоящий момент очень трудно предсказать, насколько будет велик спрос на женский труд в последующие десятилетия». Это достаточно трезвая оценка. Ее можно было оценить как констатацию



Свадьбы эсэсовцев нередко проходили в соответствии с новыми обрядами

тщетности идеологических намерений нацистов. Роль женщины в тогдашних экономических условиях нельзя было принижать. «Половая революция» нацистов, широко поддержанная крупными землевладельцами и представителями средних слоев, закончилась крахом. Высокопарное прославление крестьянского труда и деревенской



Свадьбы штурмовиков отличались простотой и незатейливостью



женщины не было в состоянии положить конец бегству населения из села и неуклонной урбанизации Германии. Нацисты оставили нетронутым право женщин на участие в голосовании. Зачем? Все равно ликующие толпы голосовали так, как надо. Исход выборов был всегда известен заранее. Не соблюдалась квота на обучение девушек в университетах. Нацистская пропаганда могла только что повлиять на выбор будущих профессий, хотя и здесь было не все гладко. Доля девушек, изучавших политические и юридические науки, сократилась с 10,2% (1932 год) до 8,3% (1939 год). Женщины не могли стать судьями и поверенными. Они могли занимать только мелкие юридические должности в некоторых государственных конторах и министерствах. Как ни странно, но сократилось число девушек, поступавших на медицинские факультеты. При этом количество женщин-докторов значительно выросло. Небольшое снижение мы могли увидеть на факультетах искусства. Но вместе с тем очень быстро росло число девушек, обучавшихся на фармацевтических факультетах (в 1939 году их доля составила 38,5%). На физкультурных и журналистских факуль-



Физическая закалка была необходимым условием для зачатия детей

тетах их доля составила соответственно 52,2% и 27,9%. Девушки, уступив идеологическому давлению нацистов, предпочитали идти туда, где открывался путь к легкой и быстрой карьере.

Вопреки громким заявлениям нацистских пропагандистов женская занятость очень быстро расширялась. Впрочем, почти нигде они не занимали руководящих постов. Теперь к социальной и политической эксплуатации женщин добавилась еще и экономическая.

Годы войны показали тщетность нацистов сформировать новую, истинно германскую женственность. В мае 1941 года Гитлер издал декрет, согласно которому миллионы женщин должны были заменить мужчин, ушедших на фронт. Человек, который еще недавно утверждал, что не собирался создавать никаких женских батальонов, направил женщин на самый тяжелый ручной труд по производству боеприпасов.

Еще в 1931 году нацистский журналист Фриц фон Унрух писал: «Для того чтобы женщина стала тем, для чего предназначена природой — немецкой матерью, требуется минимум интеллекта и максимум физических данных».

---

В государственной концепции Гитлера женское воспитание имело только одну установку — вырастить будущую мать. Очень ловко он свел программу женского национал-социалистического движения только к рождению ребенка. Институт брака имел только одну официальную функцию — репродуктивную. Любые взаимоотношения полов рассматривались лишь с биологической точки зрения. В идеале они сводились к максимально раннему спариванию наиболее активных мужчин со здоровыми девушками, что должно было стать гарантом сохранения и процветания арийской расы.

В подобной биологической программе можно выделить два аспекта: количество и качество. Расовые качества потомства были настолько значимы, что сугубо идеологические требования отступали на второе место. Любая биологическая схема размножения автоматически предполагает наличие селекции: отбора наиболее ценных детей. Целью подобного селекционного процесса должно было стать появление истинной арийской расы, являющейся идеальным воплощением немецкого человека. Элитарные поборники мистических идей вроде Гимmlера и Вальтера Дарре видели в появлении нового человека биологическую завершенность германского вида. Но для селекции лучших «образцов» требовался и обратный процесс — «выбраковка неполноценных». Чтобы облегчить воплощение в жизнь этой установки, общество нуждалось в некоем расовом противовеесе — образе воплощенного зла, которое должно было сцементировать немецкое общество, обеспечить ему выход зоологической агрессии и позволить чувствовать себя высшим порождением человечества. С тактической точки зрения селекция идеального человека была не столь простой, как могло показаться на первый взгляд. Во-первых, она противоречила установке тоталитарного строя о единстве народного сообщества. Впрочем, единство сообщества интересовало Гитлера постольку-поскольку. В первую очередь его волновала собственная неограниченная власть. Для дальнейшего укрепления собственного могущества ему требовалась человеческая масса, готовая повиноваться и служить ему. Но в таком случае общая демографическая политика имела приоритет над селекцией идеального германского типа. Гитлер прекрасно понимал это. Может быть, именно поэтому в 1935 году на празднике Урожая на горе Бюкенберг он произнес свою знаменитую фразу о том, что благодарит сотни тысяч женщин за особый урожай, особый подарок, который они принесли ему, — сотни тысяч младенцев. В 1936 году на съезде партии он вновь повторил эту мысль: «Рождение ребенка является личным подарком фюреру». Режим взял прочный курс на повышение рождаемости и способствовал



---

этому не только при помощи почетных наград, идеологической обработки, но подключая финансовые стимулы.

Уже в июне 1933 года новое нацистское правительство стало выдавать молодоженам особые кредиты. Это была беспроцентная ссуда в 1000 марок. Довольно приличная сумма — платяной шкаф из ореха стоил в 1933 году 30 марок, свинина — 50 пфеннигов за полкило, ореховый спаль- ный гарнитур — 300 марок, дом на семью — 6800 марок, четырех- дверный автомобиль «Ситро- ен» — 3550 марок, а промышлен- ный рабочий получал около 120 марок в месяц. Одним из усло- вий получения подобной ссуды была необходимость ухода не- весты с постоянного места рабо- ты. Фактически кредиты предос- тавлялись только домохозяйкам.

Но это было не только средство для борьбы с безработицей, так как многие девушки освобождали рабочие места. Это было эффектив- ным средством для осуществления демографической политики. После рождения ребенка из этого кредита вычиталось 250 марок. То есть после рождения четырех детей молодая семья вообще могла ничего не возвращать государству. Эти цифры показательны, так как они еще раз подтверждают, что нацистское руководство считало опти- мальным наличие четырех детей в каждой семье. Неудивительно, что нацистам очень быстро удалось ликвидировать безработицу в стране и исправить демографическую ситуацию. В 1933—1937 годах 700 ты- сяч пар (25% от вступивших в брак) получили брачное пособие. Среди тех, кому было отказано, преобладали душевно или физически не- здоровые пары. С 3 ноября 1937 года ссуда в 1000 марок предоставля- лась молодоженам в форме купонов, по которым различные фирмы выдавали мебель и домашнюю утварь. К 1938 году правительство вы- дало более одного миллиона супружеских ссуд на общую сумму 650 миллионов марок. Эта форма вспомоществования оказалась на-



Награждение на День матери

столько популярной, что в определенный момент возникли финансовые трудности. К 1939 году ссуды стали составлять 500 марок. Но при этом правительство доплачивало матери единовременное пособие с 125 марок за рождение каждого ребенка. Финансировалась эта программа за счет специального налога на холостых; замужним женщинам, проработавшим в социальной организации под названием «женская служба», целиком списывался.

Увеличение рождаемости осуществлялось и при помощи других мер экономической заинтересованности. Государственные брачные ссуды были поддержаны выплатами частных компаний. Так, табачная компания «Реестма» премировала своих работниц 600 марками, если они увольнялись после вступления в брак. На предприятиях юноши и мужчины, вступившие в брак, стали получать более высокую заработную плату, нежели их холостые коллеги. При этом не учитывались ни квалификация, ни стаж работника. Герман Геринг, считавшийся главным лесничим рейха, обеспечивал молодым лесникам, вступившим в брак, специальные стипендии. Казалось, многие ведомства просто пытались перещеголять друг друга в деле содействия рождаемости. «Черный корпус» как-то опубликовал показательную заметку, в которой говорилось о бургомистре вестфальского городка Ваттеншайд, который установил специальное вознаграждение для молодых семей, где рождались дети. Дополнительно к уже имевшимся кредитам таким семьям доплачивались суммы в несколько сотен марок. Сумма вознаграждения зависела от того, какой по счету ребенок рождался в семье. В итоге после рождения пятого или шестого ребенка семейство могло приобрести либо собственный дом, либо новую благоустроенную четырехкомнатную квартиру. Ссуды сыграли весьма значительную роль в увеличении числа браков и в подъеме рождаемости (см. таблицу ниже).

Год	Число браков	Число новорожденных
1931	609 068	1932: 1 170 753
1932	597 941	1933: 1 137 389
1933	718 467	1934: 1 359 878
1934	817 629	1935: 1 419 892
1935	730 065	1936: 1 432 567
1936	690 070	1937: 1 427 820
1937	702 303	1938: 1 508 417



Женские организации Третьего рейха занимались обучением будущих матерей

Размеры государственной помощи матерям также были весьма впечатляющими: только в 1935 году этой помощью было охвачено около 600 тысяч беременных женщин. Не все пары были готовы погасить долг рождением детей: в 31% браков в 1933—1938 годах не было детей, в 27% — только один ребенок. Дело дошло до того, что в 1938 году был введен «штрафной налог» на пары, не имевшие детей более 5 лет после свадьбы. В этой связи росло число судебных преследований из-за аборт: в 1934—1939 годах — с 4539 до 6983; врачу, сделавшему аборт, давали 15 лет тюрьмы или лагерей. Истерия по поводу падающей рождаемости привела в 1943 году к двум смертным приговорам женщинам, сделавшим аборт. Столь же реакционной в отношении аборт была государственная политика и в других европейских странах: во Франции аборты были запрещены, за них предусматривалось уголовное наказание. В 1920 году большевики формально легализовали аборт, но впоследствии вернулись на консервативные позиции. Впрочем, аборт по расовым причинам при нацистах был обязательным; матерям-алкоголичкам запрещалось рожать, впоследствии их стали принудительно стерилизовать; в 1938 году было объявлено, что еврейки могут беспрепятственно делать аборты.

---

Режим стимулировал рождаемость не только среди молодоженов: с июля 1936 года выплачивалось по 10 марок за пятого и каждого последующего ребенка в семьях, где доход был меньше 185 марок в месяц, впрочем, это касалось 2/3 семей рабочих и служащих. В 1938 году давали уже 20 марок с третьего ребенка. В 1936 году «детские деньги» получало 300 тысяч семей, а в 1938 году — 2,8 миллиона семей. С 1934 года налоговые скидки на каждого ребенка школьного возраста увеличились в два раза. С сентября 1935 года дополнительно к ежемесячным детским деньгам нуждающиеся семьи стали единовременно получать по 100 марок на ребенка, если в семье было более 5 детей. В марте 1938 года 550 тысяч семей получили эту добавку, в среднем по 330 марок на семью. Интересно отметить, что современная ФРГ сохранила традицию выплаты «детских денег», а в такой богатой стране, как США, такого обычая нет и не было.

Даже матерей-одиночек — явление, которое нацисты считали следствием «марксистской» половой распущенности, — режим также поддерживал: они получали добавку к зарплате, но кредита им не давали. Добавка была распространена и на женщин, имевших приемных детей. В 1937 году женщинам разрешили именоваться «фрау» независимо от их семейного положения. Два года спустя внебрачное материнство перестало рассматриваться как повод для увольнения с государственной службы.

Очевидно, что прежняя сдержанная позиция государства по отношению к матерям-одиночкам была основана на соображениях морального свойства, на стремлении показать, что государство не одобряет поведения этих женщин. Ради повышения рождаемости закон от 1938 года устанавливал новые правила развода: теперь супружеская измена являлась достаточным основанием для развода, а устанавливал, что если супруги не «жили вместе три года, то брак мог быть расторгнут». Ясно, что этот закон был ориентирован на повышение рождаемости. Поначалу разводов стало больше, чем обычно, по потом положение выровнялось, так как распадались в основном давние браки.

В 1933 году началось всеобщее фотокопирование немецких церковных регистрационных книг для выяснения чистоты расы всех немцев. Эту задачу выполняло специально созданное в МВД бюро — оно называлось «Имперская инстанция для изучения кровнородственных отношений», а 12 ноября 1940 года эта организация была переименована в «Ведомство кровнородственных отношений», ее руководителем стал доктор Курт Майер. Задачей ведомства была проверка арийского происхождения в случаях, когда требовалась компетент-

ная проверка эксперта; экспертиза считалась окончательным доказательством арийского происхождения. Ведомство было государственным учреждением и никогда не входило в партийные структуры, хотя Гиммлер и пытался отобрать у него некоторые функции. После появления 18 октября 1935 года Закона «О наследственном здоровье немецкого народа», который вводил «свидетельство годности к браку», стали заводиться книги почета немецких многодетных семей, а многодетным матерям выдавали почетную грамоту за обеспечение будущего немецкого народа. Многодетным семьям



В брак можно было вступать только расово безупречным немцам

выдавалось удостоверение, для них предусматривались некоторые льготы на общественном транспорте и преимущества при получении других видов льгот. В 1938 году был учрежден орден — «Крест матери» — в бронзе, серебре и золоте. Надпись на оборотной стороне немецкого «Креста матери» гласила: «Ребенок облагораживает мать». Орден был основан 12 августа, в день рождения матери Гитлера: по замыслу министерства пропаганды, женщины должны были занять в народе такое же почетное место, как и фронтовые солдаты. Устанавливалось три степени почетного звания: — 3-я степень за 4 детей, 2-я степень (серебряный знак) — за 6 детей, 1-я степень (золотой знак) — за 8 детей. Награду вручали ежегодно в «День матери»; крест носили на ленте. Женщинам, удостоенным награды, выдавали удостоверение с надписью: «Самое прекрасное слово в мире — мать». Предъявление этого удостоверения обеспечивало сидячее место в общественном транспорте, почет и уважение; молодежь обязана была приветствовать носительниц креста гитлеровским приветствием. Поскольку число матерей-героинь оказалось больше ожидаемого (только в 1939 году, например, выдали 5,5 миллиона крестов), в последующие годы награждали только матерей старше 60 лет. Основанная в 1920 году как общественная организация «Лига многодетных семей» получила в Третьем рейхе официальное признание и была передана в ведение расово-политического ведомства партии.



Воспевание женского тела было одним из направлений в нацистском искусстве

На местах имели место разнообразные инициативы: так, в Дармштадте для популяризации больших семей местное нацистское руководство объявило о намерении выдать карточки для бесплатного посещения театров 1500 матерям, у которых 3 и более детей. В других городах многодетным семьям снижали налоги и предоставили льготы по уплате за электричество.

Таковыми способами нацисты хотели вернуться к широко распространенной (не только в Германии) практике больших семей конца XIX века. В этой связи решение жилищной проблемы многодетных семей было официально провозглашено в качестве приоритетных направлений социальной политики. Один из нацистских функционеров писал: «Нужно убрать пугало маленьких жилищ... 47% всего построенного в 1935 году жилья выпадает на маленькие жилища до двух комнат... Первый ребенок еще может найти там пространство, но уже второй создает трудности, а при наличии третьего и четвертого ребенка это жилище становится инкубатором болезней тела и души. Маленькая квартира является основной причиной маленькой семьи».

Многодетные семьи превозносились в прессе, в кино, в литературе и в изобразительном искусстве. Успех этой кампании продемонстрировал, сколь глубоко пропаганда смогла внедриться в интимную семейную сферу. Рождаемость выросла с 1,47% в 1933 году до 2,04% в 1939 году, что вкупе с увеличением числа браков превозносилось пропагандой как доказательство доверия к новому Рейху. Семья и детство были хорошим предлогом требовать от немецкого народа жертв ради того, чтобы дети могли прекрасно жить в «тысячелетнем Рейхе». Заботой о матери и ребенке нацисты стремились не только способствовать повышению рождаемости, но и внушить женщинам чувство самоуважения, что, в свою очередь, поднимало престиж режима в глазах женщин.

4 ноября 1939 года в формальном брачном праве последовало крупное изменение: было введено заочное обручение, теперь невеста

могла стать женой в отсутствие жениха-солдата, а за несколько дней до нападения на Польшу вышло распоряжение об ускоренном браке, оно касалось солдат вермахта. Ускоренным этот брак назывался из-за того, что при его заключении не нужно было предоставлять полный документ, подтверждающий арийское происхождение брачующихся, но только имеющиеся документы. Жениху и невесте достаточно было устно подтвердить свое арийское происхождение. Этим, казалось, незначительным изменением было несколько ослаблено действие антисемитских «законов о защите крови». Следствием этого закона стало увеличение числа женитьб: за первые три месяца войны было отмечено на 55,3% больше браков, чем за тот же период 1938 года.

В стремлении увеличить рождаемость нацисты часто доходили до абсурда: 8 ноября 1940 года Гитлер выпустил тайное (поначалу) распоряжение о заключении браков с павшими на фронте женихами, если до их смерти были доказанные намерения жениться. В народе это распоряжение остряки моментально окрестили «венчанием с мертвецом»; другое распоряжение Гитлера давало возможность развода погибшего солдата с «недостойной его женой». В ведомственном информационном бюллетене СД «Вести из Рейха» сообщалось, что к «бракам с мертвецом» прибегали по разным причинам довольно часто. Следует вспомнить, что в конце концов Гитлер и сам прибег к «браку мертвецов», сначала женившись на Еве Браун, а затем совместно с ней покончив с жизнью.

В стремлении реформировать брачные отношения нацистское руководство на этом не успокоилось: одновременно с «браком с мертвецом» нацисты хотели ввести и многоженство, до Первой мировой войны планировавшееся сторонниками евгеники, а затем и нацистскими расовыми теоретиками. Однако только к 1944 году пред-



Манья Беренс, любовница Мартина Бормана. Его супруга не возражала против этой связи. Более того, она выступала за введение в Германии многоженства

---

ложения о полигамии приняли конкретные формы. Вальтер Гросс (многолетний руководитель расово-политического ведомства партии), Борман (он уже практиковал так называемый «вынужденный брак» с Маньей Беренс) были сторонниками многоженства. Гросс подчеркивал, что введение многоженства не будет препятствовать параллельному существованию нормального брака, но станет расширением возможностей для воспроизводства нации. Планам этим, однако, не было суждено осуществиться. Склонность к признанию многоженства отмечалась именно у тех нацистов, которые склонялись к радикальному неприятию христианской морали, несоединимой, на их взгляд, с новоязыческой нацистской этикой.

Гиммлер собирался детально планировать многоженство: когда 28 октября 1939 года был создан «Лебенсборн», он, чтобы подчеркнуть предпочтительное положение первой жены, придумал термин «доми́на». Гиммлер считал, что вторую жену как высшую награду может получить герой войны, кавалер Золотого или Рыцарского креста. Позднее он решил награждать также кавалеров Железного креста 1-й степени и обладателей золотой или серебряной пряжки за рукопашный бой.

Портрет в интерьере

### Последний человек эпохи возрождения (Герман Геринг)

**В** последнее время отечественные журналисты уделяют самое пристальное внимание личной жизни наци № 2, шефа люфтваффе Германа Геринга. Связано это прежде всего с легендой о «самой печальной и скандальной германо-русской любовной истории». Некоторые исследователи утверждают, что у молодого Германа Геринга была любовная связь с русской девушкой Надеждой Горячевой, жившей в Липецке.

В основных чертах эта легенда выглядит так. Бывшая соседка Надежды будто бы сделала единственный снимок этой пары. К Надежде, рассказывает пенсионерка, с осени 1925 года часто приходили два-три немца. У одного из них был фотоаппарат, и он попросил ее как соседку сфотографировать их. На пожелтевшем снимке офицер рейхсвера, им может быть и Геринг. В историческом плане это подтверждается тем, что гитлеровский рейхсмаршал якобы входил в число тех немецких летчиков, которые с июля 1925 года проходили подготовку в Липецке в «закрытом училище по изучению тактики воз-



---

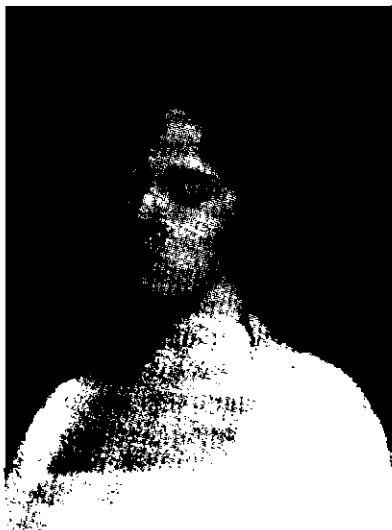
---

душных боев», которое просуществовало до 1929 года. Соответствующее соглашение Веймарская республика, которой Версальским договором было запрещено иметь свои военно-воздушные силы, заключила с Советской Россией в 1924 году. Немецким курсантам разрешалось брать с собой в офицерское общежитие кое-какую мебель. Геринг привез в Россию громоздкий мягкий гарнитур времен конца XIX столетия, в котором нашло приют полчище музейной моли.

Однако много времени друг для друга у Геринга и Нади, так немец называл свою возлюбленную, не было. Наряду с визитами к ней домой, что, собственно, было запрещено, они встречались на концертах, которые давал каждое воскресенье военный оркестр на центральной площади города. Надя, чтобы вообще как-то общаться с «Германом» — так должна была она называть Геринга, — раздобыла старый немецко-русский разговорник для дворян.

Зимой 1926 года любовным нежностям пришел конец. Геринг получил приказ вернуться в Германию, но, как говорят, он продолжал писать Наде письма. Письма, украшенные свастикой, а сначала даже с обещаниями забрать ее в Берлин. Последнее письмо, по данным российского телевидения, датировано 21 июня 1941 года — днем нападения Германии на Советский Союз. Письма стали для Нади роковыми: спустя несколько дней после начала войны она была арестована и направлена в лагерь для врагов народа. В какой — неизвестно. В 1948 году она вернулась в Липецк, совершенно седая, не в своем уме. Спустя месяц она умерла.

Споры о пребывании в городе главкома ВВС Германии и наци № 2 вспыхивают в Липецке с завидным постоянством. Будто бы именно благодаря этой связи на Липецк в годы войны не упало ни одной бомбы. Геринг берег свою любовь. Да и сами немецкие летчики хранили о городе своей молодости приятные воспоминания. В Липецке действительно существовала секретная немецкая летная школа, в которой осваивали современные методы ведения войны в воздухе будущие асы люфтваффе. За это время в школе прошли обучение около 700 летчиков. Тайно посещали город и видные генералы рейхсвера. Мог ли среди них оказаться Геринг? Не так давно в центральном архиве ФСБ было обнаружено «дело Нидермайера» — куратора школы, после войны оказавшегося на Лубянке. В протоколах его допросов о липецкой школе действительно фигурируют громкие, известные в то время не только в нашей стране и Германии, но и мире имена. Но Германа Геринга он не упоминает ни разу. Факт присутствия Геринга в Липецке не подтверждается ни одним советским и немецким историческим архивным документом. Хотя за послевоенные



Карин Геринг

годы биография наци № 2 изучена чуть ли не по часам, и учеба рейхсмаршала в Липецке просто не могла остаться не замеченной историками.

Не соответствует действительности и утверждение о том, что за годы войны на Липецк не упало ни одной немецкой бомбы. Липецк бомбили как минимум дважды. Больше делать этого не имело смысла. И вовсе не из-за любовницы Геринга. Город с соломенными крышами, металлургические предприятия которого были эвакуированы, просто не представлял никакого стратегического интереса.

Тем не менее легенда о липецкой любви главкома германских ВВС оказалась очень живуча и более привлекательна для отечественных СМИ, нежели реальная жизнь Г. Геринга. А она была не менее романтична и сентиментальна, чем отечественная легенда. Морозным зимним днем 20 января 1920 года господин Геринг, главный пилот авиакомпании «Свенска Люфтграфик», прилетел вместе с путешествующим по свету графом Эриком фон Розеном в его замок в Рокельштадте. В конце Первой мировой войны Геринг командовал истребительным бомбардировщиком, но его сняли с полетов, и безработный гауптман отправился в Швецию.

Мэри фон Розен, жена путешественника, и его дочь оказали немцу гостеприимный прием. И в тот момент, когда они мило болтали, сидя у камина, в зал вошла прекрасная незнакомка — высокая, статная, белокурая, именно та самая нордическая фрау, о которой мечтал каждый истинный ариец. Звали ее Карин фон Кантцов, и она была гостьей хозяев замка. На момент знакомства Карин было 32 года, а Герингу — 27 лет.

На следующий день голубоглазая нордическая королева показала Герингу все покои замка, после чего они расстались — правда, договорившись предварительно о свидании: Геринг не сомневался, что сможет покорить чью-то жену и мать 8-летнего сына. А прекрасная шведка, утомленная 10-летним замужеством и скучной жизнью с

---

офицером Нильсом Густавом фон Кантцовом, всегда мечтала о герое, который наконец появился на ее горизонте.

Вскоре после отъезда Геринга Карин получила от него письмо, в котором он благодарил ее за прекрасные мгновения, подаренные ему, и за внеземную атмосферу, заставившую его отрешиться от всех земных забот. Таких слов Карин ждала всю жизнь. Уже 24 февраля, через 4 дня после их единственной встречи, она выехала в Стокгольм, чтобы быть ближе к Герингу. Они стали встречаться. Своей сестре Фанки она сказала тогда:

— О таком мужчине я мечтала всегда. Мы как Тристан и Изольда, испившие чашу любовного напитка и полностью подпавшие под его власть.

Летом того же года Карин, наплевав на мужа, сына и мнение семьи, едет со своим любовником в Мюнхен, чтобы предстать перед очами его матери.

В 1922 году Карин развелась с мужем, который тут же впал в депрессию. Сына суд оставил ему. Сама Карин заболела воспалением легких, и у нее начались проблемы с сердцем. Герман Геринг и Карин фон Кантцов полностью подпали под влияние Гитлера и жили только идеями его национал-социалистской партии. Во время неудачного путча нацистов 8 ноября 1923 года Геринга ранили в бедро. Боли были такими нестерпимыми, что врачи прописали ему морфий, который превратил партайгеноссе в заядлого наркомана.

В 1928 году супруги переехали в Берлин, и Карин стала отвечать за прием новых членов в гитлеровскую партию. А между тем здоровье ее ухудшалось. Когда в 1931 году они поехали в Швецию, Карин была уже настолько слаба, что не выходила из машины и даже ела в ней. В отсутствие мужа, который уехал в Германию, 17 октября 1931 года с ней случился сердечный приступ, который она не смогла пережить. Похороны Карин состоялись в день ее 43-летия в той самой часовой замке, где она провела первые часы своего знакомства с Герингом.

После прихода нацистов к власти покойная красавица-шведка превратилась в своего рода культовую фигуру режима. Огромная машина официальной пропаганды нацистских времен также взяла на вооружение историю любви германского летчика и шведской дворянки. Она выдавала в свет героические и романтические детали, которые оказались вне сферы внимания официальной прессы, нацеленной на травлю и демагогию. Роман Карин и Германа Геринга служил делу становления нового вида придворной журналистики, в которой нацистская элита занимала место коронованных особ прошлого времени. Одна из таких публикаций, преисполненных сенти-

---

ментальности, называлась: «Высокая песня о любви: становление Германии». Таким образом, история Карин и Германа закрывала брешь в тотальном догматическом оболванивании населения.

В октябре 1933 года, во время процесса о поджоге рейхстага, Геринг посетил в Швеции могилу своей умершей жены и возложил на нее венок из зеленых листьев в форме свастики. 8 ноября неизвестные растоптали его, а на украшенном свастикой могильном памятнике оставили надпись на шведском языке: «Мы, несколько шведов, чувствуем себя оскорбленными осквернением могилы, совершенным немцем Герингом. Пусть его бывшая супруга покоится с миром, он же пусть избавит нас от немецкой пропаганды на ее надгробном камне». Для Геринга это послужило сигналом к тому, чтобы на идиллической территории с лесом и озерами в Шорфхайдской пустоши, где планировалось строительство помпезного поместья «Каринхалле», соорудить подземный мавзолей, а затем переместить туда останки умершей.

Но для Карин Геринг склеп в «Каринхалле» не стал последним местом упокоения. Когда весной 1945 года Красная Армия все ближе и ближе подходила к Шорфхайде, Геринг приказал взорвать свою летнюю резиденцию. Взорвали и мавзолей Карин после того, как из цинкового гроба изъяли ее останки и захоронили в окрестном лесу. Уже в мае 1945 года солдаты Красной Армии перевернули в поисках спрятанных Герингом сокровищ всю местность и осквернили новую могилу Карин. Местный лесник спас и захоронил останки и известил об этом родственников умершей. Между тем в Восточной Германии установился коммунистический режим, и официальное обращение семьи Фоков с просьбой о переносе останков никогда не было удовлетворено. В этой ситуации Фанни Виламовиц обратилась к шведскому пастору в Берлине Херберту Янсону и попросила его о помощи. Совместно разработали план, сделавший бы честь любому криминальному роману. Сначала Янсон побудил лесника тайно вскрыть могилу, загрузить бранные останки Карин в мешок и окружными путями доставить в Берлин. Затем начал действовать сам пастор Янсон. 3 февраля 1951 года он организовал сожжение останков в крематории Вильмерсдорфа, под вымышленной фамилией и с фальшивыми документами. Чуть позже Янсон с урной в багажнике отправился в Швецию. Когда он в Гамбурге после короткого отдыха вернулся к своему автомобилю, то обнаружил, что его обворовали. Исчезло все имущество всегда готового помогать пастора. Воры оставили лишь не имевшую для них ценности урну. Позднее она была вместе с квитанцией о кремировании передана семье Фоков. После поминальной

---

---

церемонии в семейном кругу Карин Геринг, урожденная Фок, была захоронена в своей первоначальной могиле на кладбище в Лове. Это было ее пятое погребение.

Но как бы ни любил мужчина женщину, которую к себе забрал Бог, в его жизни всегда появится другая, которую он будет любить так же страстно и самозабвенно, как и ту, которая его покинула. Ее Высочеством с иронией называли в артистических кругах провинциальную актрису Эмми Зоннеман. Как заметила известная певица из Венской оперы Хелен фон Вайнман:

— О мой Бог, Эмми, как она себя подает... А ведь я знаю ее с тех времен, когда ее можно было поймать за чашку кофе и два с полтиной шиллинга.

Ее слова стоили актрисе свободы. По доносу ее арестовали, отправили на 3 года за решетку, откуда она вышла в 1943 году смертельно больной.

Кличка Ее Высочество намертво прилепилась к Эмми, которая говорила, что так ее назвал сам немецкий народ. На самом же деле ее изобрел Генрих Гиммлер, который придумал систему школ для национал-социалистских девушек и женщин — высоких, сильных, биологически и интеллектуально развитых, которые после окончания учебы должны были получать такой титул (впрочем, об этом позже).

Эмма Иоганна Хенни (Эмми) родилась 24 марта то ли 1894-го, то ли 1893 (никто так и не узнал) года в Гамбурге, в семье фабриканта-шоколадника. После учебы в актерской школе Эмми появилась в 1927 году на сцене немецкого национального театра в Веймаре в ампула юной героини. Брак с коллегой-актером к тому моменту распался, и она могла целиком и полностью посвятить себя то облику Грехен из «Фауста», то царственной королеве из «Дона Карлоса». Так продолжалось до 1932 года. Когда Эмми приближалась к своему 38-летию, на ее пути в 1932 году появился Герман Геринг, который в числе свиты Гитлера посетил «Кайзеркафе» в Веймаре.

Уже весной того же года они еще раз случайно встретились в парке Бельведер. Эмми поразило, с какой любовью говорил второй в рейхе человек о своей покойной жене Карин. Своей подружке Эмми тогда сказала:

— Я так счастлива, что через много лет наконец познакомилась с человеком, который соответствует моим представлениям о настоящем мужчине.

После партийного собрания в Веймаре, на котором Геринг выступал, между актрисой и партийным боссом произошло объяснение. Судьба Эмми была решена по дороге домой, когда Геринг вы-

---

звался ее проводить. На свое счастье, Эмми была высокой, статной, белокурой, в общем, так похожей на покойную шведскую нордическую королеву. Вскоре Эмми поняла, что завоевать Геринга она сможет только с помощью покойной супруги. И она стала всячески поддерживать культ святой умершей. 11 августа 1933 года Геринга назначили премьер-министром Восточной Пруссии, что благоприятно отразилось на актерской карьере Эмми. По его протекции ее перевели в берлинский театр, где она стала исполнять главные роли в нацистских пьесах.

В феврале 1935 года Геринг, наконец, решился и сказал:

— А не пожениться ли нам на Пасху? Фюрер будет нашим свидетелем.

Вторая свадьба Геринга разительно отличалась от первой помпезностью, роскошью и дороговизной. После бракосочетания Эмми оставила сцену, но театр продолжался уже в качестве эффектной жены влиятельного партийного и государственного деятеля. Ее признали первой дамой германского рейха. Матерью Эмми стала, если верить официальным данным, в возрасте 44 лет.

В протоколах послевоенных допросов говорилось, что госпожа Геринг не отрицает своего согласия с воззрениями мужа и что она разделяла их целиком и полностью, хотя сама политикой не занималась. Эмми Геринг приговорили как пособницу нацистского режима к году заключения в трудовых лагерях и 5-летнему запрету на работу. 30% ее собственности отобрали в пользу государства. После освобождения из женского лагеря Гёггинген Эмми Геринг еще какое-то время жила с дочерью в Закдиллинге. Позднее они с Эддой переселились в Мюнхен, где в маленькой квартире вели замкнутый образ жизни. Эдда Геринг изучала сначала право, потом сменила специализацию и стала ассистентом по медицинской технике. Она осталась незамужней и наряду с работой по профессии посвятила себя уходу за матерью.

В 1967 году, когда истинное лицо Третьего рейха уже давно было прояснено, нацистские преступления в полном объеме были раскрыты, а более 50 миллионов мертвых в результате Второй мировой войны взывали к отмщению, Эмми Геринг написала воспоминания «Рядом со своим мужем». По поводу мотива, побудившего ее к написанию труда, в предисловии Эмми Геринг говорится: «Обладая самым точным знанием сущности и характера моего мужа, со всех сторон атакованного после падения режима, я чувствую себя обязанной высказать о нем то, что необходимо для устранения неправды и исправления ошибок».

Геринг выступает в книге своей жены образом добродетелей. «Он, который всегда был доступен для других... только отдавал душу и раздаривал: любовь, добро... радость, помощь...» Его зависимость от морфия в этой «Белой книге о рейхсмаршале» замалчивается точно так же, как и его коррумпированность, его жестокость и тысячи случаев грабежа предметов искусства. Жизнь в национал-социалистической Германии предстает слегка завуалированной идиллией в хороводе добросердечных людей. В своем стремлении не отклоняться от заданной однажды линии «аполитичной женщины» Эмми Геринг заявляет, что приобрела свои знания о политике лишь после завершения войны в разговорах с оставшимися в живых людьми, знавшими ее мужа.

Однако далее она наивно обсуждает ошибки Германии в ведении войны, суматоху под Дюнкерком и сражение за Англию. Геринг при этом постоянно предстает в самом благожелательном свете.

Квинтэссенция ее жизни, как ее видела Эмми Геринг, обнаруживается в заключении книги: «Сегодня, когда я оглядываюсь назад, мне кажется, будто я действительно жила только в те годы, начиная с весны 1932 года и кончая осенью 1946 года... четырнадцать лет за всю жизнь! Я чувствовала себя счастливой и надеялась, что мои современники разделяли со мной это чувство...»

Немецкий журнал «Дер Шпигель» в статье «Слишком много сердца» разделался с воспоминаниями Эмми Геринг. В марте 1973 года газета «Ди Цайт» сообщила, что «социальная пенсионерка» Эмми Геринг отметила свой 80-й день рождения в мюнхенском ресторане «Четыре времени года». Праздник был организован Томасом фон Канцовом, сыном Карин Геринг. А несколько месяцев спустя Эмми Геринг не стало. Она умерла в Мюнхене 10 июня 1973 года.



Герман Геринг с женой Эмми и его поздней дочерью

---

## Глава 3

### РАЗРЕШЕННЫЕ ПОРОКИ

«Большее этики, меньше лицемерия» — под таким лозунгом в январе 1934 года Йозеф Геббельс начал новую пропагандистскую кампанию. Имперский министр народного просвещения открыто признавал, что каждая революция имеет свои недостатки. На его взгляд, одним из недостатков осуществленной в 1933 году «национал-социалистической революции» было превратное толкование новой морали. В собственной газете «Ангрифф» Геббельс яростно нападал на морализаторов, чьи «этические взгляды больше подходили для женского монастыря, а не современного цивилизованного государства». В определенной мере Геббельс позиционировал себя как защитника прогрессивной сексуальной этики. В каждой строчке своих статей Геббельс изливал желчь на «моральных шпионов», которые норовили «создать в каждом местечке комитеты целомудрия и превратить Германию в объект для критики по поводу ее дичайшего лицемерия». Подобное поведение он называл «постельным фырканьем». Он упивался обвинениями в адрес презренного лицемерия и показного ханжества. Он громил поборников идеи о том, что немецкая женщина должна появляться в обществе лишь в сопровождении своего мужа. Она не должна пить, курить, носить короткие волосы, вызывающе одеваться. Подобные требования, по мнению министра пропаганды, могли высказывать только буржуазные фанатики и высокомерные слепцы.

Действительно, «маленького доктора» вряд ли кто мог обвинить в ханжестве. Но с другой стороны, его семейная жизнь служила образцом для общественного подражания. Он ясно понимал, что его сексуальные нападки были просто необходимы. Во-первых, он как бы давал гарантию тем людям, которые боялись вмешательства в их личную жизнь. Это как бы укрепляло социальную базу нацистского режима. Во-вторых, он заботился о своих собственных привилегиях, недоступных рядовым немцам. «То, что позволено Юпитеру, не позволено быку».

Геббельс до сих пор пытался изображать из себя революционера. В своих спорах он не считал нужным опускаться до уровня аргументов о здоровом национальном бытии или экономической воздержанности. Разве национал-социализм не выступал на стороне беззаботной жизни? Разве он не хотел вселить в нацию оптимизм? Разве признаками этого оптимизма не являлось все большее количество





При «гитлерюгенде» была создана специальная девичья организация «Союз немецких девушек»

людей, купивших себе автомобили, новые наряды, часто посещавших театры и кино? Геббельс публично обличал показной аскетизм. Люди должны красиво и празднично одеваться, если для этого был повод. Новая Германия должна была избавиться от злобных лицемерных педантов. Приведу в пример выдержку из одной его статьи: «Недавно в одной из газет мы прочитали заметку о девичьих лагерях трудовой службы. Она заставила нас призадуматься. Вот о чем в ней говорилось: «Обустройство девичьих лагерей должно быть простым, но выдерживаться на уровне определенных требований, поскольку целью этих лагерей является приобщение девушек к спартанскому образу жизни: отдых на подушках из сена, подъем в ранние утренние часы, когда еще холодно, простейший утренний туалет без употребления косметики, простая одежда, по возможности униформированная».

Но это уж чересчур. Мы приветствуем, что женщины должны вставать рано утром. Однако к чему «подъем в утренние часы, когда еще холодно»? Может, стоит обойтись без этого? А что касается «простейшего утреннего туалета», то имеется в виду, видимо, вода, подаваемая из колодцев или труб для орошения полей. Мы не знаем, же-

нат ли автор статьи. Конечно, это его личное дело. Но тот, кто пишет о жизни, не должен, сидя за письменным столом, мечтать о «выносливой» расе и древних спартанцах, которые, как известно, все же различали воспитание мужчин и женщин, учитывая разницу полов и другие соображения. Нам нужны не несущие яиц, а женщины — надежные товарищи в жизни. Ведь нет ни одной женщины, которая бы полностью отказалась от косметических средств для поддержания своей красоты. И не надо путать это с продукцией, выставленной на Курфюрстендамм. (Курфюрстендамм была одной из главных улиц Берлина, на которой находились престижные магазины и фешенебельные рестораны и гостиницы. Для нацистов все это представлялось как декадентская «еврейская» культура, поэтому до 1933 года на ней устраивались многочисленные беспорядки и дебоши.)

Мы предпочитаем видеть женщин, которые в отдельных случаях прибегают к пудре, чтобы, скажем, слегка припудрить свой маленький носик, если он лоснится... Тем же, кто категорически отрицает гигиенические соображения, мы скажем, перефразируя Орфея:

Если ваше лицо лоснится как бекон,  
Выполняете ли вы тем самым задачи и цели нации?  
К чему нам подобные переборы?

Однако национал-социалистические педанты настаивали на своих требованиях и выдвигали свои идеалы. Немецкая женщина не пьет, не курит, не пользуется косметикой, презрительно относится к дорогим нарядам. Одним из «апостолов» подобной этики был автор «Азбуки национал-социализма» Курт Ростен. «Немецкая женщина — это не безответственная особа, которая стремится только к легкомысленным удовольствиям, украшает себя безделушками и убранными, напоминающими блестящую шелуху, под которой скрывается внутренняя пустота», — говорилось в ней. Подобные идеи он даже выразил в поэтической форме:

Сохраните вашу честь,  
Не становитесь увлечением  
И игрушками иностранцев.  
Нация должна остаться чистой,  
Чистой, как наказывал нам фюрер.

Как видим, официальная позиция НСДАП — женщины не должны стать добычей похотливых иностранцев, а нация должна сохранить чистоту — давала повод для самых различных трактовок. Среди нацистского руководства не было единого ответа на вопросы: долж-



За неразборчивые половые связи многие расшифровывали БДМ («Союз немецких девушек») как «Полапайка меня, паренек»

ны ли были женщины отказаться от обычных удовольствий? Противодействовать ли женскому «тщеславию», стремлению быть красивой и желанной? У каждого из бонз были свои соображения по этому поводу, которые обычно были продиктованы личными склонностями, идеологическими и чисто тактическими соображениями. Каждый из них пытался найти соответствующую фразу Гитлера, которая бы оправдывала его позицию. Но Гитлер, видя подобную «борьбу компетенций», не хотел давать какому-нибудь из своих паладинов очевидное преимущество. В различных ситуациях он оказывал поддержку самым различным группам: «нацистским пуританам», сторонникам биологизации жизни или приверженцам «взвешенной цивилизованной» линии.

Для Гитлера значение имела не идея, а ее плодотворные последствия, даже если они влекли за собой сравнительно небольшие последствия. Вначале в НСДАП велись бурные дискуссии о том, воз-



Гитлер хвастался, что дал девушкам из БДМ красивую форму

бранялось ли нацисткам использование косметики. Консерваторы настаивали на запрете. Гитлер отклонил подобное требование. Он не имел ничего против губной помады, лака для ногтей и туши для ресниц. Возможно, тогда в нем говорил не политик, который не хотел терять женскую часть своих восторженных поклонниц, а неудавшийся художник, воздававший должное женской красоте. Когда он увидел первый проект униформы «Союза немецких девушек», девичьего подразделения «Гитлерюгенда», то возмутился: «Это старые мешки! Немедленно переделать!» В 1937 году Гитлер хвастался перед руководителем Орденсбурга «Фогельзанг», элитарного учебного заведения НСДАП, что он как фюрер немецкой нации всегда сопротивлялся пуританским веяниям в моделировании униформы для немецких девушек. Девушки должны были выглядеть симпатичными, привлекательными и здоровыми, а самое главное — хорошо одетыми. «Эдак внезапно мы в вопросах моды сможем оказаться в каменном веке», — посмеивался он.

В одной из своих речей он призывал к проявлению большей любви к женщинам со стороны мужчин и юношей. На это у него имелись особые причины. Женское влияние в национал-социалистическом государстве было не так легко уничтожить, как это поначалу казалось «реакционным мужчинам». Кроме этого, в ежедневной жизни партии стало складываться специфическое отношение к женщинам, которое было неким коктейлем из грубоватого высокомерия

---

и неуклюжего товарищества. Подобные настроения никак не способствовали планам по формированию «истинно народного сообщества». Выступая в штабе фюрера в 1942 году, рейхслайтер Альфред Розенберг говорил о формировании истинной женственности. В качестве примера он сравнивал несколько культурных групп. По его мнению, европейская женщина бездарно пользовалась косметикой, а благодаря своей бурной жестикуляции выглядела выведенной из себя. Розенберг указывал на индийских женщин, скромно одетых, полных внутреннего и внешнего равновесия. В танцах европейская женщина просто-напросто прыгала, стремясь привлечь к себе внимание и сорвать аплодисменты. Женщины Индии и острова Бали в танцах стремились довести до совершенства каждое движение, полное особого смысла.

Во время этой лекции Розенберг допустил одну непростительную для нациста ошибку. В качестве примера он привел остров Бали, который был населен малайцами, явно выходящими за рамки классификации высшей арийской расы. В итоге получилось, что малайки были самым изяществом и женским совершенством, а европейки шумными кривляками, недостойными уважения Розенберга. Никто бы не обратил на это внимания, если бы не Геббельс.

Прагматичный Геббельс вообще всегда выступал с диаметрально противоположных позиций. В 1942 году он задался вопросом: должны ли изящные балерины нести трудовую повинность, где бы они стали «жирными и неловкими»? С одобрения фюрера он нашел путь решения подобной проблемы. Эти девушки использовались так, чтобы не нанести урон их танцевальному изяществу. Для них были созданы специальные курсы. Впрочем, и эта затея показалась Геббельсу неудачной. В те дни он писал в своем дневнике: «Это прискорбное состояние дел в государстве, когда балерины и певицы должны освобождаться от трудовой повинности специальным указом фюрера, тем самым создавая в сфере немецкого искусства некий анклав, в котором изящество и красота могут безопасно существовать без риска быть подвергнутыми брутальной маскулинизации». Для пророков наподобие Розенберга подобная точка зрения была слишком мирской, слишком светской. Но Геббельс правильно поставил акценты — в условиях использования женщин на военных предприятиях ни о какой истинной женственности речи не шло.

Мнение относительно женского изящества и критику по поводу маскулинизации женщин, конечно, могли высказывать только очень высокопоставленные нацисты. Большинство же членов партии были вынуждены придерживаться официальной позиции НСДАП и наци-



Обучение уходу за детьми

стского этикета. Функционеры добросовестно следовали линии, которая была спущена сверху. И тут не обходилось без противоречий, которыми была полна вся жизнь в Третьем рейхе.

В первые дни начала Второй мировой войны последовало министерское распоряжение, фактически запрещавшее западные танцы. Региональный чин в Кобленце, отвечавший за партийную пропаганду и культурное просвещение, подготовил для гауляйтера проект решения, которым должны были быть запрещены танцы

в стиле «свинг» (линдихоп и т.д.). Они приравнялись к культурному извращению. После подобного запрета любители танцев украшали залы плакатами с недвусмысленными намеками: «Удовольствие не роняет достоинства».

Во многих городах полиция проводила рейды по ресторанам, выявляя курящих женщин. Специальный полицейский уполномоченный в Эрфурте пошел еще дальше — он призвал жителей напоминать всем женщинам о вреде курения и обязанностях матери. Подобные во многом нелепые мероприятия стали следствием неопределенности, которая царила среди руководства Третьего рейха. Там предпочитали ограничиваться общими заявлениями о достоинстве немецкой женщины, ее простого поведения, отвращения к украшениям и изысканным нарядам, ее естественного материнского изящества. Но вместе с тем не было никаких конкретных указаний о нормах поведения и правилах специфического нацистского этикета. Любое указание по этому поводу с готовностью подхватывалось мелкими партийными функционерами, что в итоге приводило не просто к произволу, но определенной несогласованности.

Культурные пессимисты, помешанные на тевтонских ценностях, в изменениях тогдашней моды видели результат воздействия на общество вырождающейся, дегенеративной городской цивилизации. Новые правители Германии подходили к этому вопросу с опаской. Но открыто высказываться, давая какие-то конкретные оценки, побаивались. Вспомним хотя бы реакцию Гитлера на униформу «Союза немецких девочек». Но с другой стороны, находились дремучие кон-

---

серваторы, которые яростно нападали на любые новые веяния. Одним из лидеров таковых был священник Курт Энгельбрехт. С яростью, достойной любого клерикала, он обрушивался на стремление к показной роскоши. В модных новинках он видел только лишь проявление порочной чувственности, греховного эротизма и необузданной животной страсти. По его мнению, немецкая женщина должна была одеваться просто и благородно. «Броские цвета и яркие материалы подходят только шляхам», — провозглашал он. На культурном уровне у обывателя появился новый образ врага: это парижская проститутка, которая обшивалась у еврейских портных, диктуя моду немецким женщинам. Французская мода провозглашалась позором. Дело доходило до абсурда. Немецкий дух теперь должен вмешиваться даже в такое тривиальное дело, как приобретение женщинами шляпок. В этом вопросе тоталитарному государству даже не требовалось насильственно вступать в сферу частной жизни. «Диктатура вкусов» осуществлялась при помощи пуританских обывателей, фанатичных буржуа. Героиня одного из модных в те времена романов отказалась от пудры и косметики. Это был само собой разумеющийся шаг, так как женщина решила пойти навстречу убеждениям мужа, который величаво заявлял: «У меня есть пена для бритья, флакон одеколона и душ. Это — все, что мне требуется!».

Этот подход был очень выигрышен. Идеологические высказывания руководства Третьего рейха, направленные против изменения моды, на самом деле скрывали экономические интересы. Партия была заинтересованной стороной в этом процессе. В 1939 году имперский организационный руководитель НСДАП Роберт Лей открыл в Берлине «Дом культуры и красоты». Не возражая против женской красоты, Лей на открытии этого заведения подчеркнул, что красота вовсе не сводится к модным новшествам. Для него это были далеко не просто слова. В этом вопросе Лей мог смело ссылаться на одну из речей фюрера. В 1933 году Гитлер в одном из своих выступлений, посвященных проблемам немецкого искусства, заявил, что «беспрецедентность еще не является свидетельством качества». Вслед за этим эзэсовский журнал «Черный корпус» начал критику изменения моды и повального увлечения новациями. В качестве объекта для нападков были выбраны изделия модисток, украшенные бразильскими цветами и миниатюрными австралийскими аистами. Тогда подобные наряды стоили очень дорого. Но возмущение, как и стоило полагать, было вызвано не их ценой. Под сомнение ставились сами критерии красоты, диктуемые материалистической модой. Так началась новая пропагандистская кампания.



Политика нацистского режима не ориентировалась на романтические отношения полов. Она была сугубо прагматичной

зайственной самостоятельности Германии. В условиях начала войны немецкая промышленность должна была сосредоточиться на производстве оружия и боеприпасов, а не каких-то модных безделушек. Теперь Роберт Лей вновь вытащил на свет теорию о том, что нельзя ставить знак равенства между истинной модой и безумными новинками. Нашлось даже подходящее обоснование: бессмысленное потребление текстиля, мешавшее военному планированию. Нацистская пресса тут же подхватила эту идею, провозгласив «Войну против излишних трат». Теперь модные безделушки и изысканные наряды считались не просто отсутствием немецкого вкуса, но и чуть ли не военным преступлением.

Для более эффективного навязывания подобного мнения пришлось вновь прибегнуть к абстрактным суждениям. Новая Германия

Хуго Кайзер, автор «Советов для немецких девушек, готовящихся стать матерями и домохозяйками», лестно заявлял в своем пособии, что 99% немецких девушек вообще не нуждаются в косметике. И уж подавно немецкие женщины не нуждались в косметической продукции Франции — злейшего врага Германии. Он утверждал, что немецкая промышленность была в состоянии дать все, что требовалось женщине. «Немецкая косметика ничем не уступает французской!» Использование французской косметики даже провозглашалось преступлением против немецкой экономики. Заявление далеко не случайное. Дело в том, что только в 1932 году во Францию ушло 8 миллионов марок, которыми была оплачена тамошняя парфюмерия.

Но семь лет спустя, в 1939 году, нашлось более удачное экономическое объяснение отказа от косметики, нежели угроза хо-



---

провозглашала в качестве идеала красоты бесконечное материнское изящество, в то время как королевы красоты в западных державах определялись только степенью обнаженности претенденток. Именно эти проституированные особы были ответственны за появление модных новинок. Манекенщицы и девушки с обложек были чужды биологической функции немецкой женщины и ее служению нации. Навязанный почти всему миру облик красавиц на самом деле являлся скрытым изображением проститутки. И тут делался новый выход — за проституцией стояли евреи. А значит, именно они диктовали и контролировали моду. В качестве «беспорного» доказательства этого приводились слова, применяемые к западной моде — «шикарный, экстравагантный, стильный».

Перед лицом таких аргументов возражения по поводу моды и женской красоты казались более чем небезопасными. Чтобы совсем не нагнетать обстановку, «Черный корпус» как-то опубликовал снисходительную заметку: «Эти замечания не стоит воспринимать как нападки на губную помаду, пудру и шелковые чулки. Это — лишь скромное напоминание, как эти атрибуты красоты могут подменить истинные ценности».

Но кто в действительности мог официально указать, являлось то или иное платье порождением еврейского духа или нет? Только партийная верхушка. Тщетность подобных начинаний стала очевидна в годы войны. Когда в 1941 году немецкие войска окончательно закрепились в оккупированной Франции, то долгожданными подарками, направляемыми домой своим женам немецкими офицерами, стали именно нейлоновые чулки, французское нижнее белье и косметика. И это в то время, когда имперский пресс-центр заявлял, что, установив новый порядок в Европе, Германия должна была навязать свою моду! Подобные статьи были скорее комичным отражением действительности. Автор одной из них, Эрнст Герберт Леманн, на полном серьезе утверждал, что Франция и Англия использовали свою моду для укрепления геополитического могущества! В один момент мода из чисто культурного фактора превратилась в вопрос политической важности. Поскольку, если верить Леманну, мода являлась инструментом империалистической политики западных держав, то она должна была использоваться в таком же качестве и в Великом Германском рейхе.

Даже там, где наряды женщин не противоречили нацистским установкам, было не все гладко. В соответствии с тоталитарными установками экономии ресурсов женская одежда, впрочем, как и мужская, должна была использоваться и в повседневности, и в быту. Но



Девушки в немецких национальных костюмах

тут возникал еще один парадокс. Из чисто политических соображений нацистская верхушка провозгласила лозунг «Мода — враг национального платья». Но как нарядные национальные костюмы могли сочетаться с экономией ресурсов? Даже если допустить, что крестьяне могли повседневно использовать национальные наряды, то как это относилось к жителям городов, работавшим на фабриках и заводах? Впрочем, этот лозунг никто не воспринял всерьез. Национальные костюмы очень быстро заменила униформа. Однажды надев униформу «Юнгфолька», детского подразделения «Гитлерюгенда», дети фактически проводили в ней все время. Теперь униформа становилась их

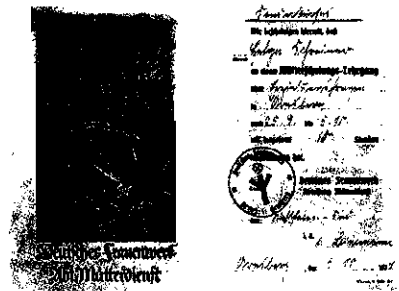
судьбой. Выйдя из униформы «Югенфолька», они надевали другую — «Гитлерюгенда» и «Союза немецких девушек». Затем была униформа «Имперской трудовой повинности», «Национал-социалистического союза немецких студентов», «Национал-социалистического женского союза» и т.д. Фактически каждому немцу полагалась своя униформа.

Эти унылые одеяния имели очень мало общего с жизнерадостными национальными костюмами. Впрочем, даже ношение униформы женщинами проходило под лозунгом «Вера и Красота!». Подлинные проявления этого идеала нацисты находили в девичьих танцах, приобретших для Третьего рейха почти ритуальный характер. Босые, с заплетенными в косы волосами, голубоглазые блондинки водили хороводы почти на каждом празднике.

Идея о том, как должны были одеваться женщина и девушка, наглядно демонстрировалась на собраниях Национал-социалистического женского союза, традиционно проходивших в Нюрнберге. Корреспондент «Франкфуртер цайтунг» не без скрытой иронии описал такое мероприятие в 1938 году: «Явились взору несколько женщин, одетых в национальные костюмы всех областей рейха, и немцев, проживавших за его границами. Они предстали в искрящихся юбках, красочных платках, черных бархатных жакетах, шелковистых



Тенци баажаага дэргэлэ прөрэтхис, в Германе в лесной ритуал



Членские билеты женских организаций Третьего рейха оформлялись очень поспешно

передниках, с красными лентами, вплетенными в волосы». Появившиеся на их фоне студентки, члены из «Союза немецких девушек», работницы «Имперской трудовой повинности», за свою бело-синюю униформу были сопоставлены с проводницами поездов. Впрочем, авторы этой газеты всегда отличались свободомыслием, насколько оно было возможно в Третьем рейхе.

В 1943 году пропагандистская артиллерия Йозефа Геббельса начала «тотальную войну». Человек, еще недавно надсмехавшийся над канжеством партийных бонз, провозгласил «культ красоты» вредным и пагубным. Женщины должны были до окончательной победы отказаться себе во всем. «Лучше походить год-два в старых, полатанных платьях, чем носить лохмотья на протяжении веков!» Геббельс настолько рьяно взялся за дело, что Гитлеру пришлось одернуть его: «Если вы так и дальше будете бороться против красоты, то превратите ее во врага немецкой женщины». Министру пропаганды пришлось срочно исправлять положение. В одном из выступлений Геббельс не менее возвышенно заявил: «Тотальная война — это не площадка для плебейских игр. Нет никакой потребности, чтобы молодые женщины

---

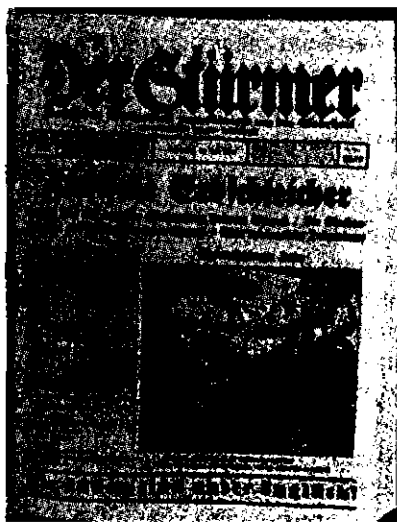
превращали себя в уродин». «Фёлькише беобахтер» тут же стало публиковать советы, как можно просто и дешево сделать нарядные костюмы из старых вещей. Вопрос о моде и вкусах было решено отложить до окончания войны.

Мода была далеко не единственным моментом, который в одночасье из второстепенного превратился в вопрос государственной важности. Взять хотя бы то же курение. Геббельс и здесь пытался быть выразителем «либеральных» настроений. Он неоднократно очень презрительно отзывался о тех, кто пытался бороться с курением женщин. Заядлый курильщик, вспоминая о «времени борьбы», он любил отпустить драматическую фразу: «Курение — единственное удовольствие, которое у меня осталось. Именно поэтому от него так трудно избавиться». Занимая пост государственного министра, Геббельс действительно не раз пытался бросить курить (по политическим мотивам), но привычка оказалась сильнее. В годы войны он выкуривал до 30 сигарет в день. Впрочем, делал он это в одиночестве. Он всячески старался, чтобы в его кабинете не было и признака на табачный дым.

Для подобного скрытного поведения было две причины. Во-первых, в Третьем рейхе существовало устойчивое мнение, что истинные арийцы не могут быть «рабами никотина и алкоголя». Геббельс как бы пытался компенсировать свою тщедушность и хромоту многочисленными любовными похождениями. С другой стороны, для рядового обывателя он должен был оставаться неким «полубогом», а потому Геббельс при любом удачном поводе демонстрировал свою «идеальную немецкую семью». Публичное курение повредило бы его имиджу, которым он очень дорожил.

Второй причиной было то, что курение осуждал фюрер, идол и пример для подражания не только Геббельса, но и миллионов немцев. К тому же Гитлер был вегетарианцем. Геббельс был просто вынужден следовать за ним. В итоге на общественных приемах пища на столе семейства Геббельсов была скудной и неаппетитной. Впрочем, скрытые от глаз посторонних, они не отказывали себе в удовольствии вкусно поесть.

Гитлер категорически отказался от табака, алкоголя и мяса. Очень немногие из нацистских бонз последовали его примеру. Это вынуждало их к особой осторожности, дабы случайно не попасться на глаза фюреру с сигаретой или бокалом вина. Лучше всех удалось приспособиться Мартину Борману. Гитлер не переносил запаха табака, а Борман был заядлый курильщик. Проводя долгие часы с фюрером, партайгеноссе ни разу не закурил. Либо терпел, либо на минуту выбегал из комнаты. Борман был не дурак выпить, а Гитлер не по-



Штрайхер говорил, что его газета «Штурмовик» являлась единственной формой порнографии, узаконенной в Германии

треблял спиртного. Лишь в короткие дни отлучек Борман мог позволить себе напиться: в присутствии Гитлера он не брал в рот даже капли алкоголя. В военные годы в ставке Гитлера подавался на стол овощной суп, ломтики хлеба и творог. Обжора Борман также сидел на голодной диете.

Фанатичный трезвенник, Гитлер иногда превращал свои убеждения в странную веру, которая запрещала употреблять мясо и алкоголь, курить, так как это могло послужить началом реакции для крушения нации. В своих мечтах после победы в мировой войне он обращал всех национал-социалистов в свою «вегетарианскую религию»: «Общество будущего будет состоять только

из вегетарианцев». Ему рисовалось, как курение будет запрещено государственными законами, а членам партии запретят алкоголь. Отношение фюрера к табаку и курению было известно всем немцам, да и не только. Как это часто бывало в Третьем рейхе, его высказывания послужили поводом для начала новой пропагандистской кампании. Хотя эта кампания касалась только рядовых немцев. Нацистская верхушка продолжала свое прежнее существование. Кальтербруннер после гибели Гейдриха возглавивший Главное управление имперской безопасности, выкуривал в день по несколько пачек сигарет. В итоге все его пальцы были не просто желтыми, а почти коричневыми от табака. Не собирался он воздерживаться и от алкоголя. Свой рабочий день он начинал с бутылки шампанского, а заканчивал бутылкой коньяка.

Или другой пример — Роберт Лей. Он был лидером самой крупной национал-социалистической организации — «Немецкого трудового фронта». Всем было известно, что он — пьяница и бабник. Но в другом он предъявлял совершенно иные требования. Отказ от курения и алкоголя он превратил в некую проверку мужской воли. В учебных заведениях партии, Орденсбургах, подчинявшихся Лею, обе эти «вольности» запрещались в качестве дисциплинарного взыскания.

---

Иногда Лей великодушно говорил кадетам Орденсбургов: «Любой человек может пить и курить, пока это не вредит его здоровью и делу, которым он занимается». Судя по всему, Лей не считал, что его ежедневные пьянки мешали его деятельности. За постоянный перегар, который несся изо рта рейхсляйтера, Лея прозвали «имперским злопахателем». Не меньшие вольности себе позволял и главный нацистский порнограф, гауляйтер Франконии Юлиус Штрейхер. Однако постоянное пьянство не мешало ему решительно выступить против курящих женщин.

Подобные кампании были обречены на провал. В основном они сводились к некоторым взысканиям, налагавшимся на женщин, которые осмеливались публично курить. Этим все и ограничивалось. Нелепость подобной ситуации нашла свое отражение в ироничном стихике тех времен «Лицемерие», в котором были такие строки:

Немецкая женщина, пожалуйста,  
Ведите себе подобающе,  
Немецкая домохозяйка не курит,  
Так что, фрау, лучше жуйте.

Мелкие «недостатки» рядового немца оказалось не под силу вылечить даже нацистам. Обывателю было очень сложно объяснить, почему любовь к элегантности, табаку и стакану хорошего вина вдруг была заклеяна как ненемецкий недостаток. Нацистская верхушка очень скоро поняла, что невозможно бесконечно закручивать гайки. Наиболее успешным решением сложившегося противоречия стал проект «Сила через радость».

«Сила через радость» была создана доктором Леем, имперским организационным руководителем НСДАП, одновременно занимавшим пост главы «Немецкого трудового фронта». Новая организация занялась досугом рядовых немцев, что должно было снять напряженность и нервозность в обществе, вызванные нацистскими преобразованиями. Но это была вовсе не забота о гражданах Третьего рейха. «Сила через радость» заботилась о них лишь как о винтиках огромной машины, которая должна была служить геополитическим замыслам Гитлера.

Лей умел должным образом организовывать досуг. «Сила через радость» никогда не сталкивалась с финансовыми трудностями. Она получала в свое распоряжение не только финансы, конфискованные у профсоюзов, но и огромные государственные субсидии. Острологи ехидно подмечали, что далеко не случайно первым мероприятием



Отдых на лайнере

«Силы через радость» стала постановка в «Народном театре» пьесы Шиллера «Воры».

Так чем же занималась «Сила через радость»? Это бюро досуга организовывало театральные постановки, концерты, кинопоказы, выставки, социальные акции. Только в 1937 году более 38 миллионов немцев посетило около 117 тысяч подобных мероприятий. В сферу деятельности «Силы» попадали даже самые отдаленные деревни. В свою очередь, устроители подобных культурных мероприятий должны были позаботиться, чтобы атмосфера на них соответствовала нацистским установкам. Категорически запрещалось использовать комические номера, выступления танцовщиц в стиле кабаре. Параллельно с простыми развлечениями «Немецкие предприятия народного образования», курируемые Леем, организовали просветительские лекции, вовлекши в сферу организованной политики почти 17 миллионов человек. «Спортивное бюро» за четыре года своего существования охватило более 10 миллионов человек. В декабре 1936 года нацистское правительство объявило атлетику некой начальной военной подготовкой, которая, кроме всего прочего, должна была содействовать расовому совершенствованию. Имперский спортивный руководитель Ганс фон Хаммер очень удачно подобрал определение для подобного рода деятельности — «политико-физическое воспитание».



---

---

Международный Олимпийский комитет очень высоко оценил деятельность «Силы через радость», за что эта организация в 1938 году была награждена специальным кубком.

Однако «жемчужиной» в политике досуга, проводимой «Силой», были путешествия, которые организовывались специальным Туристическим бюро. «Сила через радость» использовала эти вояжи для повсеместной рекламы достижений национал-социализма. Это также имело достаточно ощутимый экономический эффект. Если в 1934 году железные дороги получали от туристических поездок около 7 миллионов марок, то благодаря «Силе» эта цифра увеличилась в восемь раз. И это только за один год! В следующем, 1935 году «Сила через радость» смогла привлечь к себе 3 миллиона туристов, которые выложили в кассы железных дорог 68 миллионов марок! В основном эти суммы пошли на развитие сельского хозяйства. Это был точный расчет. Рисовалась идиллическая картинка: народный товарищ, отдыхая, не просто тратит деньги, а направляет их на помощь сельскому хозяйству. В определенный момент программа отдыха в сельской местности стала чуть ли не государственной задачей. Но далеко не все проводили свои выходные и отпуск в деревне. Некоторым посчастливилось пережить захватывающий круиз по Средиземному морю. Из 10 миллионов людей, которые до начала войны воспользовались туристическими услугами «Силы через радость», почти каждый двадцатый провел свое путешествие за границей. Для этой цели «Сила» построила с дюжину белоснежных лайнеров водоизмещением в 200 тысяч тонн. Это была очень выгодная инвестиция, так как позже они стали использоваться в военных целях. Так, уже в начале 1939 года на них из Испании был вывезен Легион «Кондор», немецкое военное подразделение, сражавшееся на стороне генерала Франко. Кстати, оплата транспортировки военных на родину — 209 тысяч марок — была произведена из кассы «Немецкого трудового фронта», материнской организации «Силы». Финансово оправдана была и акция по продаже по линии «Силы через радость» «Фольксвагенов», превратившихся воистину в «народный автомобиль» (дословный перевод названия марки машины). Центр отдыха на острове Рюген, располагавшийся в Балтийском море, был в годы войны превращен в гигантскую больницу — опять же социальные инвестиции в войну.

Но зарубежные туры «Силы», несмотря на все заявления, были достаточно дорогими. Недельная поездка по Балтийскому морю стоила 32 марки, а тур в Италию — 155 марок. Для сравнения приведу несколько цифр. В 1935 году среднестатистическая заработная плата рабочего на заводе составляла 120 марок в месяц. Так что далеко не

---

каждый мог прокатиться на белоснежном лайнере до Италии. По этому поводу не раз отпускались критические замечания, мол, подобные туры были доступны зажиточным немцам, а не обычным рабочим. Роберт Лей в качестве ответа на эту критику приводил другие данные. 60% немцев, воспользовавшихся туристическими услугами «Силы», зарабатывали менее 100 марок в месяц, 33% — от 100 до 150 марок, и лишь 6% — более 250 марок. Но, как ни крути, международным туром скорее бы воспользовался зажиточный человек, нежели обычный трудяга.

Один французский корреспондент, путешествовавший вместе с немецкой группой в 1937 году к берегам Норвегии, привел сведения о социальном статусе пассажиров. Из 939 человек, находившихся на лайнере, 217 были рабочими, 249 — мелкими служащими, 202 — работницами в социальной сфере, 187 — чьими-то женами, а 28 человек имели собственное дело. Таким образом, только четверть путешественников принадлежала, собственно, к рабочему классу.

Но у Роберта Лей и на это было запасено объяснение. Рабочими он считал не только тех, кто трудился на заводах и на шахтах. В «Немецком трудовом фронте» в качестве рабочего рассматривали любого, кто был нанят на любую работу, а потому слово «рабочий» приобретало более высокое и почтенное значение, чем «пролетарий». Подобные туристические туры в том числе ставили себе вполне ясные идеологические цели. Те, кто принимал участие в международных туристических турах, должны были укрепиться в сознании патриотизма и национальной гордости. Специально обученные организаторы должны были обеспечить ненавязчивую политическую обработку. Для этого как нельзя лучше подходила сама форма морского путешествия. Отпуск превращался в некое идеологическое воспитание. В течение нескольких недель пассажиры знаменитого лайнера «Вильгельм Густолофф» совершали свою поездку под неусыпным контролем специальных сотрудников. Экскурсии на берегу были редким явлением, к тому же сходили с лайнера только в строго определенных странах. Культурная же программа развлечений на теплоходе, начиная от утренней гимнастики, заканчивая ночным пением народных песен, должна была укрепить национальное единство Германии. Уклониться от подобных мероприятий было нереально — за этим специально следили. Кроме этого, в пассажирские списки постоянно включали сотрудников СД, задача которых состояла в налаживании связей с командой и отдыхающими, проверки их лояльности режиму.

Герхард Штарк, пресс-секретарь «Немецкого трудового фронта», был весьма откровенен, когда говорил о таковых социальных дости-

---

жениях: «Мы посылаем рабочих в отпуск на наши лайнеры и в наши собственные санатории не для того, чтобы конкретный человек получал удовольствие. Мы это делаем, дабы поддерживать в конкретном индивидууме работоспособность, чтобы после отдыха он принимался за работу с новыми силами. «Сила через радость» в некотором смысле проводит амортизацию трудящихся, подобно тому как время от времени надо амортизировать мотор автомобиля, проехавшего большие расстояния». Роберт Лей сформулировал эту мысль еще более ясно: «Мы больше не имеем никаких отдельных личностей. Уходят в прошлое времена, когда каждый мог отдыхать, как ему нравилось». Организационный руководитель НСДАП заявил даже, что и сон постепенно переставал быть частным делом. Досуг немцев должен был быть строго регламентированным. Национал-социализм родил собственный праздничный календарь, который очень сильно отличался от того, к которому уже привыкли немцы.

Год начинался 15 января с отмечания незначительного праздника, посвященного первым политическим успехам нацистов, которых удалось достигнуть во время выборов в ландтаг округа Детмольд-Липпе. Затем шло 30 января — более известное как День прихода к власти. Этот праздник сопровождался массовыми факельными шествиями и заявлениями о пробуждении Германии и наступлении «тысячелетнего Рейха». 24 февраля справлялся день появления на свет в 1920 году официальной национал-социалистической программы партии. «День национального траура», пришедшийся на 16 марта, был постепенно видоизменен. Сначала он получил название «День памяти героев», а после введения всеобщей воинской повинности — «День военной свободы».

20 апреля вся Германия справляла день рождения фюрера. По своей помпезности и размаху этот праздник далеко обошел дни рождения кайзеров, которые традиционно справлялись в Германии. Гитлер как главнокомандующий принимал военные парады, а со всех концов страны устремлялись ритуальные колонны «Гитлерюгенда». Это шествие получило название «Путь к фюреру».

В 1933 году Гитлер сделал очень смелый шаг — он провозгласил 1 мая Днем национального труда. К тому времени профсоюзы были разгромлены и в «Немецкий трудовой фронт» принудительно были влиты 25 миллионов «солдат труда». Согласно доктрине народного сообщества, рабочий класс должен был отказаться от ряда своих требований во имя восстановления единства нации. Теперь же на 1 мая вместо транспарантов, призывавших к социалистической классовой

---

---

борьбе, на манифестациях господствовали другие лозунги: «Сила через радость и радость через силу!»

На второе воскресенье мая был назначен День матери. В этот день женщинам дарились цветы. Это было исключительно светское мероприятие — члены «Союза немецких девушек» становились неким фоном для церемоний, на которых нацисты превозносили плодородие женщин.

В июне и декабре официально праздновались языческие праздники — День летнего солнцестояния (21 июня) и Юль (23 декабря). Эти обряды получили наибольшее распространение среди молодежи, околдованной новыми ритуалами, костюмами, огненными колесами, патетическими речами, и эсэсовцев, которым специально навязывалась новая эрзац-религия. Но языческий маскарад был не в состоянии выкорчевать вековые христианские традиции, вместо Юля во многих семьях продолжали справлять Рождество.

День национального труда имел свою деревенскую копию — День немецкого крестьянства, который превращался в некий праздник урожая. Центральное празднование проходило 2 октября на горе Бюкельберг. В этот день свой триумф праздновали аграрный романтизм «фёлькише» и сторонники мифа о «крови и почве». О размахах этого ритуала говорят хотя бы цифры: в 1933 году на горе собралось 500 тысяч крестьян, в 1934 году — 700 тысяч, в 1935 году — почти миллион. Главный расовый идеолог Третьего рейха Вальтер Дарре приветствовал крестьян как «биологический источник расового государства». Гитлер же называл их не иначе как «будущее нации». Гигантская демонстрация заканчивалась многочасовым показом вооружений.

Каждый год 9 ноября проходило некое мифическое мероприятие, посвященное неудачному путчу 1923 года, более известному под названием «пивной путч». В этот день оказывались почести «мученикам движения». Для павших в 1923 году 16 человек был сооружен специальный мемориал, у которого и происходило это мрачное действо. Именно в этот день кандидаты в СС давали клятву на верность фюреру, в которой клялись пожертвовать жизнью, если это понадобится.

Частью ежегодного цикла был партийный съезд, который проходил каждый год в первой половине сентября. В течение целой недели в Нюрнберге проходило представление, которое должно было продемонстрировать всему миру сплоченность немецкой нации. Сценические постановки политического характера проходили на фоне средневековой архитектуры Нюрнберга, которые сопровождалась много-

---

---

тысячными парадами, «лесами» колышущихся знамен, волшебных куполов, создаваемых ночью сотнями прожекторов.

Эти торжества, кроме собственно праздничного компонента, выполняли еще одну важную задачу — они подавляли волю человека, способствовали его слиянию с массой. Годовой цикл национал-социалистических праздников очень хорошо способствовал этому начинанию — постановщики массовых шествий, демонстраций, собраний оказались неплохими знатоками человеческой психологии. Бесконечно повторяемые лозунги, выкроенные по одному идеологическому лекалу, лишали человека собственных убеждений, сокрушали его стремление к сопротивлению. Это, конечно, не касалось убежденных противников режима. Но рядовые немцы, еще недавно свято дорожившие своей личной жизнью, в одночасье предоставили ее в распоряжение нацистскому руководству. Старые убеждения были отброшены. Это одна из причин, почему нацистский режим сделал ставку на молодежь, которая не имела богатого жизненного опыта. Ее было проще сформировать по новым образцам. В молодом поколении разжигался национальный энтузиазм, во имя которого оно могло пожертвовать своей личной жизнью. Но даже скептические наблюдатели отмечали волшебное воздействие массовых мероприятий, проводимых нацистами. Французский посол в Берлине в течение долгого времени отказывался посещать партийные съезды нацистов, так как опасался попасть под их воздействие. Он не мог найти ни одного логичного объяснения для подобной мобилизации чувств. Он достаточно точно описал то, что происходило каждый год в Нюрнберге: «Древним городом овладевал коллективный энтузиазм. Тысячи простых мужчин и женщин были возвеличены, охвачены романтической лихорадкой, мистическим экстазом, священным бредом. На семь дней Нюрнберг погружался в безумие».

Роберт Лей точно следовал этому рецепту: во всех развлекательных мероприятиях главным действующим лицом был коллектив. Личное мнение должно было быть вычеркнуто «национальной анестезией».

Французский посол Андре Франсуа-Понсет не раз обращал внимание, что красота нацистских мероприятий, роскошь немецкого гостеприимства околдовывали многих иностранцев, которых руководство Третьего рейха тысячами приглашало к себе в страну. Но приглашали далеко не всех. Это были те люди, которые, ослепленные немецким великолепием, могли быть инфицированы нацист-

---

---

ским вирусом. Домой они должны были возвращаться убежденными сторонниками Гитлера, восхищенные его доктриной. Не видя обратной стороны медали — концентрационные лагеря, опыты над людьми, принудительную стерилизацию, — они пытались формировать общественное мнение у себя на родине.

Нацистский режим делал все возможное, чтобы очаровать иностранных гостей. В течение многих лет зарубежных гостей окутывали заботой и дружелюбным отношением. Это было чем-то большим, чем просто политической вербовкой. Это была попытка получить признание во всем мире.

Когда в 1936 году в Берлине проводились Олимпийские игры, то Третий рейх получил долгожданную возможность продемонстрировать всему человечеству свою «энергию и очарование». Немецкие атлеты выиграли медалей больше, чем их соперники. Представители различных стран и континентов были просто поражены итогами этой Олимпиады. Многие уехали обратно буквально очарованные аурой нового порядка в Германии. Устроители Игр в очередной раз проявили себя тонкими знатоками человеческих душ.

Летом 1936 года нацистская Германия объявила о невиданных — до 60 процентов — скидках на железнодорожные билеты, а сам год был объявлен Международным фестивальным годом по всему рейху (старая испробованная тактика «Силы через радость»). Молодежь всей Европы толпой хлынула в Германию, горя желанием посмотреть происходящую там великую социальную революцию — Олимпиада была всего лишь глазурию на пироге.

На самом деле Олимпийские игры, как и многие массовые мероприятия, были всего лишь поводом, чтобы втянуть людей в массу, но теперь речь шла не столько о немцах, сколько об иностранных представителях. Ведомство Геббельса буквально за несколько недель превратило Германию в сказочную страну. Первые впечатления от чистоты, порядка приглушили у многих обостренные антинацистские чувства. Деревья в аллеях были превращены в некоторое подобие блестящих канделябров. Армейские офицеры возвели диковинный понтонный мост. Команды спортсменов и официальных лиц сопровождали немецкие девушки, облаченные в костюмы эпохи Возрождения. Они работали не только сопровождающими, но и официантками, поднося пиво, шампанское, холодные закуски. После великолепного фейерверка немецкие балерины показали гостям изысканную программу. Но это все было заслугой Геббельса.

Герман Геринг, всегда стремившийся к развлечениям и саморекламе, решил тоже приложить руку к Олимпийским играм. Специаль-

но для гостей страны он сотворил некоторое подобие деревни XVIII века, с пекарней, гостиницей, крестьянскими домами, ярмаркой. Тучный маршал хотел соответствовать укрепившейся за ним репутации весельчака, а потому повсюду демонстрировал гостям свое радушие. Он пил с ними пиво, катался на каруселях, танцевал, насколько позволяло его телосложение. В одну из олимпийских ночей он решил переплунуть Геббельса и устроил постановку при помощи государственной оперы. Импровизированная сцена была драпирована дорогими шелками, в проходах стояли «лакеи» в красных ливреях и напудренных париках. Они держали в руках фонари.

Вслед за первыми лицами рейха тянулись функционеры помельче. Свою важность хотели продемонстрировать Йоахим фон Риббентроп, в 1936 году известный больше как крупный торговец шампанским и бывший вышибала и штурмовик Христиан Вебер. В 1936 году, фактически накануне Олимпийских игр, Риббентроп был назначен послом в Лондон. Несмотря на свое презрение к спорту, он все-таки решил использовать открытие Игр как удобный повод для проведения праздничного мероприятия. Он пригласил более 700 человек в шатер, разбитый рядом со своей резиденцией. В нем, конечно, не было ни лакеев, ни спутниц в средневековых одеяниях. Да и германским это мероприятие можно было назвать с натяжкой — подавали в основном шампанское. Но это мероприятие можно считать вполне изысканным на фоне того, что было устроено Христианом Вебером, старым нацистом из Мюнхена. Вебер был в свое время телохранителем Гитлера, но со временем фюрер охладел к своему



Ночь амазонок



Представление «Рождение Венеры» носило весьма откровенный характер

---

---

старому другу, и тому приходилось довольствоваться скромными постами в Баварии. Организованная им вечеринка больше напоминала легендарные попойки штурмовиков. Она была предназначена только для мужчин, присутствовавшие на ней женщины и девушки были предназначены только для того, чтобы развлекать подвыпивших гостей. Девушек предоставил ему гауляйтер Баварии Адольф Вагнер. За самим Вебером закрепилась репутация редкостного бабника, за что он получил прозвище «жеребец Рим». Его пристрастия были более чем очевидными. В 1938 году он организовал в замке Нимфенбург так называемую «ночь амазонок», достаточно откровенное действо, лишь формально облаченное в мифологический контекст. Не решаясь критиковать отсутствие вкуса у могущественного Вебера, мюнхенские газеты назвали этот мифологический стриптиз «выдающимся социальным событием года».

Но во всех этих излишествах мы ни найдем ничего нового или необычного. Ни в попойках штурмовиков, которых сопровождали девушки из Имперской трудовой повинности, ни в эротических постановках Вебера («Ночь амазонок») или Геринга («Рождение Венеры»), ни в пуританских нравах канцелярии фюрера, где самым откровенным развлечением было посещение оперетты. Не было ничего демонаического в утехх нацистских бонз — все это была утрированная бюргерская культура прошлого.

Портрет в интерьере

Озабоченный Мефистофель  
(Йозеф Геббельс)

«Каждая женщина привлекает меня подобно пламени. Я брожу вокруг подобно голодному волу, но в то же время как робкий мальчик. Я иногда отказываюсь себя понимать». Эти слова написал в дневнике Йозеф Геббельс, главный пропагандист Третьего рейха, который не отказывал себе в удовольствии заниматься саморекламой. Он был большим любителем драматических эффектов. Нередко он просто-напросто пытался доказать самому себе, что не упустит возможность обольстить привлекательную женщину. Хотя от этого, судя по записям, он не получал никакого удовлетворения. Этим он как бы хотел возвыситься над толпой, дистанцироваться от буржуазной морали, получить всеобщее признание. Его хромота только усиливала эти желания.



---

Его первой возлюбленной была Анка, которую он вывел в своем романе «Михаэль» под именем Герда Хойк. В этом романе он пишет: «Миссия женщины состоит в том, чтобы быть прекрасной и принести на свет детей. И это не так уж и грубо и несовременно, как звучит. Женщина, как птица, прихорашивается для своего самца и несет для него яйца. Самец же берет на себя заботу о добыче пищи и защите гнезда, прогоняя врагов». Но со временем его возлюбленная предпочла бедному хромому студенту преуспевающего адвоката.

После окончания Гейдельбергского университета Геббельс некоторое время работал в Дрезденском банке, затем на Кёльнской бирже. В 1924 году его друг Карл Кауфман знакомит молодого Геббельса с идеями национал-социализма. Озлобленный своими личными неудачами (разрывом с Анкой, провалом его романа), Геббельс охотно начинает писать антисемитские статьи для газеты «Немецкая свобода». В них он обрушивается на евреев, которые оккупировали всю культурную жизнь Германии. Очевидно, что именно их он сделал виновником своих неудач. В те дни дневник Геббельса полон любовных, а нередко даже эротических пассажей: «Смутное томление. Проснулся эрос. Уже мальчиком вульгарно просвещен». Сюжеты краткие и протяженные. «Я люблю женщину почти безумно. Борьба с полом. Думал, что болен. До сих пор не совсем преодолено». «Друзья отчуждаются. Только Лене. Удивительное мальчишеское блаженство. Конечно, жениться. Вопрос чести». «Я впервые поцеловал ее грудь». «Лене. Ночь с ней в Райндалене на софе. Осталась чистой. Я чувствую себя мужчиной». «Разрыв с Лене. Люблю Агнес. Холодный поцелуй на софе. Лизель любит меня, я люблю Агнес... Хассан любит Агнес... Агнес в Бонне. Ночь с ней в комнате Хассана. Я целую ее грудь». И так дальше. Страница за страницей. Геббельс просто был переполнен сексуальным порывом. Но судьбой «хромоногого Мефистофеля», как нередко за глаза называли Геббельса недруги, стала совсем другая женщина. Ее звали Магда. Магда Геббельс.

Магда Геббельс (ее полное имя Йоханна Мария Магдалена) олицетворяла в Третьем рейхе идеал немецкой женщины. Красивая и образованная, убежденная сторонница идей национал-социалистической партии, любимица фюрера, она во всем разделяла взгляды и убеждения своего мужа, министра пропаганды Германии и гауляйтера Берлина Йозефа Геббельса. Мать семерых детей, Магда Геббельс была первой награждена «Почетным крестом немецкой матери». Этот орден, приравненный по значению к высшим военным орденам, был утвержден Гитлером в 1938 году. Нацистская пропаганда называла Магду немецкой «суперматерью». По словам актрисы Ан-



Поговаривали, что Гитлер был тайно влюблен в Магду Геббельс

нелизе Улиг, хорошо знавшей немецкое высшее общество, Магда Геббельс по праву играла роль первой дамы Третьего рейха. Никто из женщин не был на официальных приемах и встречах ближе к Гитлеру, чем она.

Фамилию Геббельс Магда носила меньше четырнадцати лет из своих неполных сорока четырех лет жизни. Те, кто знал Магду как фрейлейн Беренд, фрейлейн Фридендлер, фрейлейн Ритшель или фрау Квант, вряд ли могли предположить, что она станет верной последовательницей и помощницей главарей нацистской Германии. Магда не раз круто меняла свою жизнь. Она могла остаться супругой одного из богатейших промышленников Германии, могла оказаться невесткой американского президента или стать женой и соратницей видного сиониста и одного из основателей государства Израиль. Но Магда Геббельс сделала иной выбор и закончила свою жизнь рядом с величайшими преступниками двадцатого века.

Первым мужем Магды был Гюнтер Квант, один из самых богатых немецких предпринимателей, владелец целой хозяйственной им-

---

---

перии. Квандт был очарован умной и красивой девушкой. Далее история развивалась по сюжету голливудских фильмов. Через три дня Квандт стоял с букетом цветов у дверей квартиры Магды, а еще через несколько месяцев состоялась помолвка мультимиллионера и студентки. Но ее замужество не было счастливым.

После девяти лет брака с Квандтом Магда оказалась свободной, богатой и несчастной. Золотая клетка была открыта, но Магда не знала, чем себя занять. Внутренняя пустота и бездеятельность отравляли жизнь. Десятки тысяч женщин чувствовали бы себя на вершине блаженства, если бы имели только часть того, чем обладала Магда. Ее же не устраивала бездеятельная и бесцельная судьба, ее роль в спектакле жизни должна была стать одной из первых.

С такими мыслями пришла двадцатидевятилетняя Магда в политику. То, что вполне обеспеченная дама с хорошими манерами оказалась в партии плебея Гитлера, могло бы показаться просто курьезом. Однако в Германии конца двадцатых годов многие представители высшего света, в обычной жизни не имевшие ничего общего с простыми людьми в коричневых рубашках, были увлечены динамичной демагогией и бескомпромиссной решительностью лидера немецких нацистов.

Первого сентября 1930 года Магда Квандт получила от партийной ячейки Берлин-Запад удостоверение номер 297442 члена национал-социалистической партии. С рвением отличницы штудировала Магда книги Гитлера и Розенберга, выписывала партийную газету и не пропускала ни одной речи Гитлера в прессе. Так же страстно, как она когда-то мечтала о будущем сионистском государстве, теперь она была убеждена в превосходстве германской расы, в мировом еврейском заговоре и преступности Версальского мирного договора. Нацистское движение привлекало ее тем, что давало цель и заполняло внутреннюю пустоту. Она не чувствовала себя больше одинокой. Успехи национал-социалистической партии на выборах свидетельствовали, что у Гитлера появляются все новые и новые сторонники. Казалось, будущее принадлежит нацизму.

Партийная работа фрау Квандт началась неудачно. Руководитель ячейки поручил Магде проводить занятия с женской группой, куда входили в основном бедные домохозяйки и мелкие служащие. Появление в их рядах роскошной дамы было для них сенсацией. Слушательницы больше обращали внимание на свободные манеры и модные платья докладчицы, чем на то, что она говорила. Положение мелкого партийного функционера не могло долго устраивать Магду. Она всегда стремилась к высшему. Благодаря хорошему образованию

---

и знанию иностранных языков Магда Квандт получила место в городском партийном архиве Берлина.

Вскоре на привлекательную и элегантную сотрудницу обратил внимание сам руководитель городской партийной организации (гаулейтер Берлина) Йозеф Геббельс, назначенный на эту должность Гитлером в 1926 году. Задачей Геббельса было завоевать для фюрера голоса жителей «красного Берлина». Геббельс с заданием справился. Благодаря своим зажигательным речам, умело организованным демонстрациям своих сторонников и уличным беспорядкам, факельным шествиям и кампаниям в прессе он сделал попутчиками и соратниками Гитлера многих из тех, о ком говорили, что они встали под красное знамя еще до того, как на него нашли свастику.

Среди людей, приближенных к Гитлеру, Геббельс стоял особняком. Низкорослый и тщедушный, он мало напоминал идеал арийского мужчины. Уже будучи отцом семейства, Геббельс весил меньше 50 килограммов. У него была слишком большая голова по сравнению с телом. Из-за перенесенной в детстве болезни костного мозга он сильно хромал — правая нога у него всегда была в шинах. Это доставляло честолюбивому Йозефу не только физические страдания. Тяжелейшим испытанием для него было обойти строй почетного караула. Когда этой церемонии нельзя было избежать, ему накануне всю ночь снились кошмарные сны. Физические недостатки Геббельса не только давали богатый материал карикатуристам за пределами Германии после 1933 года, но и были предметом постоянных насмешек самих нацистов.

Первая встреча Магды и Геббельса состоялась 7 ноября 1930 года и прошла по-деловому. Как рассказывала Магда своей матери, не было сказано ни одного комплимента, почти ни одного слова о личном, но его пожирающие взгляды были красноречивее слов.

Геббельс имел опыт общения с красивыми женщинами, особенно после того, как его положение в нацистской партии позволяло ему распределять гонорары журналисткам и роли артисткам. Отношения с красавицей Квандт тоже развивались по знакомому сценарию. Магда получила задание вести личный архив гаулейтера. 28 января 1931 года Геббельс записывает в своем дневнике: «Фрау Квандт пришла ко мне домой работать с архивом. Она прекрасная женщина». 15 февраля запись в дневнике более красноречивая: «Вечерами приходит Магда Квандт и остается надолго. И цветет своей красотой. Будь же моей королевой!» Далее в записях начинают встречаться цифры, которыми Геббельс, на манер Дон Жуана, нумерует свои интимные встречи с Магдой. Через неделю Геббельс едет вместе с Магдой в Веймар на



Октябрь Гитлера. Гитлер выступает в роли свидетеля



Октябрь Гитлера. Сцена идет Гитлер, который любит быть свидетелем на сцене

---

---

---

партийную конференцию. «До глубокой ночи сижу я вместе с Магдой. Она восхитительно прекрасна и добра и любит меня сверх меры», — записывает он в своем дневнике.

В Веймаре Геббельс встретил свою прежнюю любовь Анку Штальхерм. Он познакомил ее с Магдой, а в дневнике записал: «Я встретил Анку. Она печальна. Прочь отсюда! Наконец-то я ее больше не люблю с ее вечной недисциплинированностью». Правда, окончательно пути Геббельса и Анки разошлись только в 1933 году, после прихода нацистов к власти.

Магда Квандт знала себе цену. Отношения между нею и Геббельсом были далеки не всегда такими, как хотел бы гаулейтер. По его убеждению, «задача женщины — быть прекрасной и рожать детей». При таких убеждениях конфликты были неизбежны. Но, несмотря на это, чувство Геббельса становилось все крепче, и 22 марта в дневнике появилась запись: «Я люблю сейчас только ее одну».

Вскоре роскошная квартира Магды Квандт, подаренная ее бывшим мужем, стала своеобразным салоном, где собирались партийные боны. В один из дней своего пребывания в Берлине в квартире Магды появился и сам Адольф Гитлер. Шеф партии был покорилен красотой и манерами Магды. Казалось, в ней воплощен идеал арийской женщины и матери. Такая женщина должна была бы принадлежать только фюреру и никому другому. Однако Гитлер, готовясь захватить власть над всей Германией, дал обет безбрачия. Любовь к власти была для него сильнее власти любви. Но и пройти мимо Магды Квандт Гитлер не мог. «Эта женщина могла бы сыграть в моей жизни большую роль даже без того, чтобы я на ней женился», — говорил Гитлер Отто Вагенеру, начальнику штаба СА и своему тогдашнему экономическому советнику. Своей женственностью Магда должна была вдохновлять фюрера во время его работы. Кроме того, Магда была бы полезна для пропагандистской работы партии. «Жаль, что она не замужем», — добавил Гитлер.

Этот недостаток легко было поправить. Не без активного участия Гитлера 19 декабря 1931 года состоялась свадьба Магды и Йозефа Геббельса. При венчании Гитлер был свидетелем. Для него этот брак означал, что теперь он всегда может быть в обществе своей музы. Магда шла на брак с Геббельсом, трезво оценивая обстановку. Матери она объясняла, что после прихода нацистского движения к власти, а это вполне реально, Магда станет первой дамой Германии.

Магда относилась к Гитлеру совсем не так, как к своему новому мужу. В Гитлере она увидела отца, решительного человека, знающего, куда надо идти. Актриса и режиссер Лени Рифеншталь записала в

своих воспоминаниях сказанные сразу после свадьбы слова Магды Геббельс: «Я люблю своего мужа, но моя любовь к Гитлеру сильнее, для него я готова пожертвовать своей жизнью. Только тогда, когда я поняла, что Гитлер не может любить никакую женщину, а только Германию, я дала согласие на брак с доктором Геббельсом, так как теперь я могу быть ближе к фюреру». Вегетарианскую еду для Гитлера готовила всегда сама Магда.

Герберт Дёринг, управляющий домом Гитлера в Бергхофе, часто видевший Магду Геббельс в гостях у Гитлера, вспоминал о своих предположениях, что фрау Геббельс позднее поменяла бы супруга и охотно вышла бы замуж за Гитлера. Такую надежду, как ему казалось, она никогда не теряла. Из-за своего нового замужества Магда потеряла право воспитывать своего первого сына Харальда Квандта. Мальчик переселился к отцу, но почти ежедневно посещал мать, подружился с Геббельсом и скоро стал своим в их новой семье. С замужеством Магды прекратились ежемесячные выплаты со стороны Гюнтера Квандта, но эту потерю компенсировал Гитлер, удвоив оклад гауляйтера Берлина.

В браке с Геббельсом Магда родила пять девочек и одного мальчика: в 1932 году — Хельгу, в 1934-м — Хильде, в 1935-м — Хельмута, в 1937-м — Хольде, в 1938-м — Хедду, в 1940-м — Хайде. По странной прихоти Магды она всем своим детям давала имена, начинающиеся с буквы «Х». Этой же буквой начинается и имя Харальда Квандта, и фамилия Гитлера (Hitler). Увеличившейся семье потребовалось но-



Л. Рифеншталь, автора «Олимпии», всегда восхищали красивые тела. Многие свои идеи она почерпнула из античного искусства. Кадр из фильма «Олимпия»



Магда Геббельс со своими дочерьми



Лида Баарова — роковая женщина Йозефа Геббельса

вое жилье. Гитлер помог Геббельсу и Магде купить роскошный замок на берегу Ванзейского озера. Там чета Геббельс дала грандиозный бал в честь летней берлинской Олимпиады 1936 года. Было приглашено более трех тысяч гостей из разных стран. Земельные владения Геббельса увеличились за счет покупки имений соседей, как правило, евреев, среди которых был и один из родственников отчима Магды. Евреев силой заставляли расставаться со своим имуществом.

Нацистская пропаганда представляла семью Геббельса образцом для всех немцев. Магда получала ежедневно десятки писем от женщин, ждущих от нее помощи или совета.

Но за фасадом образцового брака было не все гладко. Йозеф Геббельс не упускал возможностей доказать свою мужскую неотразимость, благо в его власти оказались все киностудии Третьего рейха. Множество кинозвезд и кинозвездочек проходили свой путь к успеху в искусстве через спальню гауляйтера. Магда не устраивала ему громких сцен ревности, но находила утешение в своих верных поклонниках. Несколько раз брак Магды и Геббельса находился на грани краха.

Чешская актриса Лида Баарова вошла в историю прежде всего как «фамм фаталь» — роковая женщина министра пропаганды гитлеровской Германии. Она доживала свой век в Австрии, в Зальцбурге, в достатке — и в полном одиночестве. Ее красивое лицо с удлиненными темными глазами помнят многие. Лида Баарова, чешская актриса театра и кино, в 30—40-х была международной кинозвездой первой величины. Но в историю она вошла прежде всего как «фамм фаталь» хромоногого министра.

В 1934 году 20-летняя Баарова получила предложение от немецкой киностудии УФА заключить контракт на несколько лет — редкое везение для начинающей чешской актрисы. Первой ее картиной в Германии стала «Баркарола», а партнером — знаменитый герой-любовник немецкого кино Густав Фрелих, почти сразу же



ставший и любовником обаятельной чешки... Однажды в кинопавильоне, посреди декораций к «Баркароле», внезапно появился фюрер. Режиссер Лампрехт представил Гитлеру актрису, но она не была удостоена даже дежурного комплимента — фюрер чрезвычайно спешил.

Позднее фюрер оставил попытки завоевать расположение Бааровой, но, вне сомнения, она произвела на него сильное впечатление — настолько сильное, что, встретив ее как-то в сопровождении Фрелиха, он остановил киноактера и прошептал ему: «Относитесь хорошо к этой женщине, вы вызываете у нее душевные муки».

Отношения между Бааровой и Фрелихом обретали все большую взаимность. Фрелих купил дом в Берлине и снял виллу на острове Шванненвердер с теннисным кортом, бассейном и причалом на берегу озера. Лида поселилась вместе с ним. Но по иронии судьбы именно там, в месте весьма уединенном, вскоре произошла ее первая встреча с министром пропаганды Германии Йозефом Геббельсом.

Как оказалось, Геббельс с семейством — женой Магдой и пока еще четырьмя детьми — проживал по соседству с Фрелихом и Бааровой. Был он довольно маленького роста и к тому же хромал. Как-то, проходя мимо с дочерьми, Геббельс попросил у Фрелиха разрешения осмотреть его виллу. Поговорив с хозяевами об интерьере дома, об уходе за садом и прочих пустяках, министр удалился. А вскоре от него последовало приглашение поучаствовать в прогулке на яхте. Фрелих скрепя сердце согласился, прекрасно понимая, что отказ может губительно отразиться на кинокарьере обоих.

Здесь надо пояснить, что Лида, несмотря на неарийское происхождение, была человеком весьма амбициозным. Возможно, сознательно идя на сближение с рейхсминистром, она надеялась лишь вскружить ему голову и нажать некие «творческие дивиденды». Как оказалось, на деле Лида слишком увлеклась этой опасной игрой. Рас-



Магда Геббельс была фрау № 1 Третьего рейха



Магда и Йозеф Геббельсы казались самой идеальной супружеской парой Третьего рейха

названного им места автострады, а затем... пересела в его «Хорх». Министр вознамерился показать Лиде свой дом на озере Крумме Ланке. Устроено там все было со вкусом: в салоне горел камин, звучала тихая музыка... Словом, нетрудно угадать, чем завершилась их встреча. Тайные свидания стали повторяться все чаще и чаще.

Казалось бы, чем мог завоевать сердце прекрасной чешки этот, в сущности, тшедушный человек? Романтикой... Он возил ее кормить ланей, учил стрелять из лука, с большим вдохновением и мастерством играл на рояле. Все это сопровождалось страстными объяснениями в любви и, разумеется, ее бурными проявлениями...

Летом 1937 года Баарова уехала в Прагу, где советник кинокомпании «Метро Голдвин-Майер» господин Ритчи предложил ей сниматься в Голливуде. Был подготовлен контракт сроком на семь лет с обязательством сниматься в четырех фильмах ежегодно. Обещались сказочные гонорары... Несмотря на все это, Баарова, поколебавшись, вернулась в Берлин. Она опасалась, что не сумеет добиться за океаном такого признания, которое уже получила в Германии. Геббельс часто звонил ей, представляясь прислуге как «господин Мюллер». Затем следовало приглашение Лиды на виллу. Баарова садилась за руль

сказывая позже о своей роковой связи, она не скрывала, что между ней и Геббельсом тотчас возникли интимные отношения, однако добавляла: события развивались под его давлением, помимо ее воли и желания. Сыграли свою роль и некоторые другие обстоятельства. В частности, осенью 1936 года Фрелих, совершенно измученный съемками, а также затянувшимся бракоразводным процессом, который мешал ему оформить официально отношения с Бааровой, уехал на две недели на баварский курорт. Лида осталась в его доме в Берлине одна...

На следующий же день после отъезда Фрелиха ей позвонил Геббельс. Он настоял, чтобы актриса села в свою машину, доехала до

---

---

и ехала сквозь метель (шла зима 1937 года) 20 километров к нему на озеро. Перечить рейхсминистру она не решалась.

Развязка, впрочем, приближалась. Как-то среди ночи в квартире Бааровой раздался телефонный звонок. Звонил Геббельс. Как оказалось, в минуту душевной слабости он все... рассказал жене! Впрочем, Магда и без того догадывалась о романе. Выслушав признание мужа, она заявила, что хотела бы теперь поговорить с самой Бааровой! Геббельс был почти в истерике, он умолял Лиду поутру отправиться на Ваннзее, в дом Геббельсов.

Магда позвала Лиду к столу, где уже стояли чай и ликер. Разговор «первая леди рейха» начала с главного:

— Я люблю своего мужа. Но он любит тебя. Он хочет, чтобы ты всегда была рядом. Как любовница.

— Но у меня нет подобных амбиций, — возразила Баарова. — Я хочу немедленно покинуть Германию. Могли бы вы мне в этом помочь?

— Ты не имеешь права уехать — он нуждается в нас обеих. Научись его понимать. Я — мать его детей, моя жизнь — это дом, где я живу, а все остальное, что происходит вне этого, меня не касается.

— Нет, — повторила Баарова менее решительно. — Я никогда не смогла бы...

— Ты должна! — сказала повелительно Магда. — Иначе он... бросит меня. Я не допущу, чтобы дело дошло до развода. Я не ревную, Лида, поверь мне. Но если ты не послушаешь меня, он уедет с тобой из Германии...

Тут в столовую вошел Геббельс. Он вел себя так, будто не имеет ни малейшего понятия о причине визита Бааровой, и, кивнув, приветливо улыбнулся ей. Воспользовавшись его появлением, актриса поспешила откланяться.

Трудно сказать, чего именно хотела от актрисы Магда Геббельс. Искушенная в любовных играх, она прекрасно понимала, что едва ли, будучи в полтора раза старше 24-летней Бааровой, сумеет составить той конкуренцию в борьбе за мужа. Не исключено, что за высокими мотивами она пыталась скрыть свою ненасытную тягу к плотским приключениям, быть может, даже склонить хорошенькую чешку к «любви втроем» (среди многочисленных любовников Магды были и женщины). А вскоре Магда прислала записку: пожалуйста не уик-энд! И Баарова приехала, опасаясь за свою кинокарьеру. Но как она потом пожалела об этом!

Начало веселья отнюдь не обещало неприятностей — министр был, как всегда, обходителен с гостями, развлекая общество показом



Лиду Баарову ждало великое будущее, но любовная связь с Геббельсом поставила крест на ее карьере в Германии

новых фильмов. Объявив конкурс между тремя новинками — двумя комедиями и экранизацией повести Достоевского «Игрок»; в которой Баарова исполняла главную женскую роль, Геббельс неожиданно провозгласил победителем именно этот фильм... Затем последовала прогулка на яхте. Присутствовавшие почти сразу же взялись за бутылки с шампанским и шнапсом. Через полчаса большинство из них были абсолютно пьяны. Гости начали шумно требовать, чтобы яхта причалила к пустынному берегу на ночевку... Причем тон в оргии задавали дамы! Как только яхта встала на якорь, Баарова бросилась в воду и поплыла прочь ото всех. Но следом за ней... бросилась Магда! Догнав актрису, она спросила:

— Ну как тебе у нас? Нравится? Такая красота...

— Мне не нравится роль, которую ты мне отвела.

— Предупреждаю, ты все испортишь! — прошипела «первая леди»...

Вернувшись домой, актриса приняла снотворное. Но среди ночи вновь резко зазвонил телефон, и в трубке раздался глухой голос Геббельса. Запинаясь, он сказал, что Магда была у Фюрера, где наговорила ему массу лжи о взаимоотношениях рейхсминистра и «неарийской» актрисы. Фюрер приказал немедленно вызвать Геббельса к себе, и тот сейчас же едет к нему.

Перезвонил он уже под утро. В трубке раздался плач — рыдания мужчины! Оказалось, что Фюрер заставил его дать честное слово (эту фразу он повторил трижды), что неподобающие отношения между «грязной чешкой» и вторым лицом рейха должны быть немедленно прекращены, иначе... Последнее, что услышала в трубке Лида, были пылкие уверения в вечной любви...

Последующие события не заставили себя долго ждать. Сначала у Бааровой отобрали новую роль. Потом освистали на премьере фильма «Игрок» — между прочим, того самого, о котором столь высоко

---

---

отозвался Геббельс! С балкона летело: «Вон отсюда, потаскуха!» В травлю не замедлил вступить Гиммлер со своими «расовыми теориями» и заботой о госбезопасности. Наконец, актрисе было недвусмысленно заявлено о том, что немецкий народ больше не желает видеть ее на экране... Геббельс даже не ударил палец о палец, чтобы как-то поправить положение.

Словно комментируя эти события, Гитлер как-то заявил: «Геббельс в общении с женщинами — циник».

## Глава 4

### РАСКРЕПОЩЕНИЕ ТЕЛА

**В**ряд ли можно придумать что-то более бессмысленное, более противоречивое, чем борьба в нацистской Германии за «чистую» культуру, вдохновенную «арийскими идеалами красоты» изобразительного искусства. Обратной стороной этого процесса была война против дегенеративного неарийского искусства. Идеологическая борьба за «арийскую культурную гегемонию» шла под непосредственным контролем Адольфа Гитлера, Йозефа Геббельса и главного идеолога НСДАП — Альфреда Розенберга.

Искусствовед Рихард Хаманн сразу же после крушения тысячелетнего рейха анализировал приоритеты национал-социалистской художественной политики, которые, с одной стороны, определялись потребностью в общественном признании, а с другой — естественным изображением вещей. Нацистскую художественную политику отличала преувеличенная патетика, что ярко выразилось в скульптурах Арно Брекера. Художественные произведения Третьего рейха были во многом утрированы и приукрашены, что невольно вызывало у наблюдателя ощущения кича, «неприятной точности воспроизведения модели, психологической и психической чистоты». «Новый классицизм» был не чем иным, как искаженной имитацией культа обнаженного тела; и национал-социалистский идеал красоты должен был служить «расовой гигиене», заставлять рассматривать произведение искусства с политической, а не эстетической точки зрения.

Гитлер в своей книге «Моя борьба» изобразил искусство как театр военных действий между арийцами и евреями, да и все человечество он делил по расовому принципу на создателей и разрушителей культуры. Гитлер не только положил этот дуалистический принцип борьбы созидательного против разрушительного в основу культурной политики, но и сделал ядром собственной антисемитской модели. Не



Во многих скульптурах Третьего рейха встречались гомозротические элементы

задумаясь, он узурпировал все права на понимание «арийского искусства»: «Ариец является Прометеем человечества. Его ясная голова была одарена божьей искрой гения, ему дано было возжечь первые огоньки человеческого разума, ему первому удалось бросить яркий луч света в темную ночь загадок природы и показать человеку дорогу к культуре, научив его таинству господства над всеми остальными живыми существами на этой земле. Попробуйте устранить роль арийской расы на будущие времена, и, быть может, уже всего через

---

несколько тысячелетий земля опять будет погружена во мрак, человеческая культура погибнет и мир опустеет... Если мы разделим все человечество на три группы: 1) основателей культуры, 2) носителей культуры и 3) разрушителей культуры, то представителями первых двух групп будут, пожалуй, только одни арийцы. Именно арийцы создали, так сказать, фундамент и стены всех человеческих творений. Другие народы наложили свой отпечаток только на внешнюю форму и окраску. Все основные планы человеческого прогресса, все самые большие камни, необходимые для постройки, — все это дал ариец. Другим расам принадлежало только выполнение планов... Вся человеческая культура и цивилизация на нашей земле неразрывно связаны с существованием арийца. Если бы арийцы постепенно вымерли или сразу погибли, то это означало бы, что весь земной шар был бы вновь обречен на полное бескультурье».

Гитлер полагал, что культуры гибнут тогда, когда арийская раса господ смешивается с разрушителями культуры. «Каждое скрещивание неравных сущностей в результате дает нечто среднее. А значит, ребенок, рожденный в таком союзе, будет в расовом отношении несколько выше, чем его несовершенный родитель, но в то же время значительно ниже возвышенной половины, вызвавшей его к жизни. В итоге несколько позже он начнет борьбу против более высокой культуры».

Гитлер полагал, что хотя арийская культура и подчинялась неким циклам подъема и спада, но тем не менее талант ее основателей никогда не иссякал. Евреи же ни разу не смогли даже сымитировать «арийскую культуру», так как разрушительное начало было заложено в их крови. Гитлер считал, что евреи заимствовали и портили истинную культуру, выдавая ее творения за собственные достижения. Именно так, по его мнению, возникли современные направления искусства — кубизм и футуризм, которые на самом деле являлись не чем иным, как продуктом смешения рас и народов.

Гитлер создал даже собственный идеал красоты, который демонстрировал на примере греческих античных статуй. Они были для него воплощением «целесообразности» и «красоты», так как абсолютно правильно показывали строение мужского и женского тела. Уже в просто анатомическом смысле они так или иначе служили высокой цели. Образ мужчины выражает собой силу и энергию, что полностью соответствует роли, отведенной ему природой. В то же время изображение женщины воплощает собой продолжение жизни, что соответствует высокой цели материнства. Эта точно подмеченная и воспроизведенная физиологическая практичность предметов искусства и являлась мерилom красоты. Здесь Гитлер ориентировался на



Суд Париса становился очень популярной темой в нацистском искусстве. Она позволяла демонстрировать несексуальное соседство обнаженных женских и мужских тел

теорию Дарвина, согласно которой более сильный индивидуум или более сильный вид одерживал верх над конкурентами. Он пытался вывести эстетическую последовательность из этого принципа, считая, что для сохранения индивидуума или вида тело являлось самым прекрасным. Такие явления, как дадаизм, были созданы выродками, так как их порождение было абсолютно чуждо и красоте, и практичности.

Это фактически предопределило физический идеал нового немецкого искусства. «Мы любим здоровье. Стержень нашего народа, воспринявший и тело, и душу, должен стать определенным эталоном. В нашем искусстве должен прославляться только он. Высший принцип нашей красоты всегда должен звучать одинаково — здоровье», — было заявлено на партийном съезде 1936 года, проходившем традиционно в Нюрнберге. Выставка «Дегенеративное искусство», открытая в 1937 году в Мюнхене, еще раз продемонстрировала, что национал-социалисты хотели подчинить людей искусства партийной мировоззренческой линии.

В те дни по Германии ходил такой анекдот. Встречаются художник и композитор. Композитор восклицает: «Какое счастье, что фюрер в юности не хотел стать пианистом». Но оставим психологам по-





Картина А. Циглера «Четыре стихии»

пытку разобраться в том, было ли построение нового «арийского искусства» болезненной реакцией Гитлера на его несостоявшуюся художественную карьеру.

Альфред Розенберг писал в своем «Мифе XX века», что «внутренняя» красота представляет «высшую ценность» германской расы, а «формальная» красота, напротив, — это «высшая ценность» греческой античности. Но так как и германцы, и античные греки были ветвями одного общего «арийского ствола», то Розенберг полагал, что обе эти ценности должны были равно представлены в новой эстетике. Итоговое понятие красоты из уст Розенберга звучало следующим образом: «Для нас красивым может считаться наряду с нордическим расовым идеалом только материально выраженное внутреннее воздействие выдающейся воли... Греческая красота — это формы тела, германская красота — это формирование души. Одно означает внешнее равновесие, другое — внутренний закон».

Возникшие на основе этих теорий «шедевры» выглядели во многом безвкусно и неприятно. Впрочем, искусство Третьего рейха полностью отражало его идеологию, было удивительно, если бы происходило как-то иначе. Наиболее яркие примеры нацистского творчества явил скульптор Арно Брёкер, который украсил монументальными статуями героических мужчин новую имперскую канцелярию и Цеп-



Циглер за работой



Кабинет Гитлера в «коричневом доме». На стене висит картина Циглера «Четыре стихии»

пелинфельд. Моделями для этих изваяний служили нордические эсэсовцы, но иногда складывалось впечатление, что Брекер создавал пособие по мужской анатомии. Художник Адольф Циглер, полнейший дилетант от искусства, также предпочитал работать с обнаженной натурой. Циглер за свою болезненную педантичность при изображении обнаженной натуры заработал кличку «художник немецких лобков». Впрочем, это не мешало ему быть одним из любимых художников фюрера. Его картина «Четыре стихии» была даже размещена в мюнхенском «коричневом доме». Огромная картина висела над камином в чайном кабинете. Четыре нагие дамы — одна с факелом, другая с миской, третья со снопом колосьев, четвертая просто так — должны были изображать стихии природы, как бы символизировать первоприродные начала истинно германской души. Не меньшую популярность получила картина «Суд Париса». О влиянии А.Циглера говорил хотя бы один факт: именно он был одним из инициаторов проведения печально знаменитой выставки «Дегенеративное искусство».

А вершиной эротического искусства «Третьей империи» было выставленное в 1939 году, опять же в Мюнхене, полотно «Леда и лебедь» кисти Пауля Матиаса Падуа. Лебедь, похожий на гуся,



Картина, написанная Адольфом Циглером в 1940 году

совокуплялся с якобы упавшей в обморок, раскоряченной Ледой, будущей родительницей Прекрасной Елены. У Леды маникюр, на шею бусы. Все это, вопреки некоторым описаниям, очень понравилось фюреру, в связи с чем последовало специальное указание министерства пропаганды, запрещающее критиковать картину. В народе же она получила название *Schwanegei* — игра слов, которую, с позволения читателя, можно приблизительно перевести как «леблядство».

Изображение обнаженного человеческого тела было строго регламентировано: «Человеческое тело, обнаженная натура является вопросом полнокровной жизни. Хочется, чтобы перед глазами представляли здоровый физический базис, биологическая ценность личности, которые должны стать предпосылкой нравственного возрождения народа. В искусстве речь идет о теле, которое должно дароваться природой. То есть находиться в отличной форме, с чисто отработанной структурой, проникнутое хорошим цветом кожи, в благородном движении. Являть собой очевидные жизненные резервы. Короче говоря, тело современное и претендующее на спортивную классичность».



Картина М. Падуа «Лед и лебедь»



Многие в шутку называли нацистские скульптуры анатомическим пособием

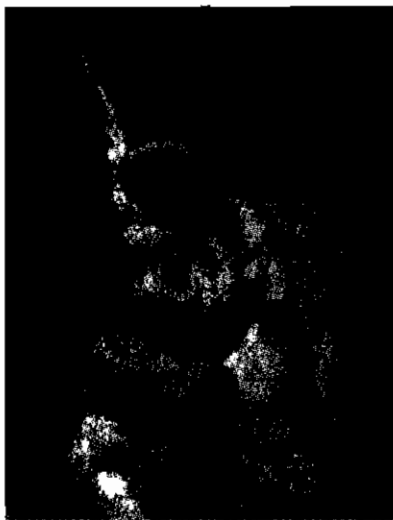
Искусство должно было заботиться об изображении немецкой женщины, которая не должна была являться неким определенным сексуальным объектом. Ее наготе надлежало выполнять вполне конкретные задачи. Изображение обнаженной женщины являлось скрытым мероприятием в сфере демографической политики, некой рекламой брака и материнства. Нацисты собирались окончательно очистить искусство от еврейского и педерастического доминирования. Искусство должно было прививать людям не низменные страсти, а навязывать естественный, не зависящий от времени порядок вещей.

Несмотря на лояльность фюреру, рано или поздно должна была появиться критика в адрес художественного нацистского стиля. В частности, художественный критик Бруно Э. Вернер пытался демонстративно дистанцироваться от того, что он видел. В своей заметке, написанной для «Немецкой всеобщей газеты», он иронично повествовал о «великой немецкой художественной выставке»: «Многочисленные экспонаты этой выставки исполнены радости от здорового тела и обнаженной женской натуры. Здесь нет места для экспериментов. Здесь в каждой работе должны подтверждаться руководящие принципы, которые постоянно повторялись в речах ко дню искусства: то, что в этом прекрасном доме не могут выставляться незавершенные и

несовершенные картины». Но даже такую осторожную критику нацисты не были намерены терпеть: Вернера исключили из имперской палаты прессы, а затем посадили в концлагерь. Из концентрационного лагеря этому журналисту удалось бежать в 1944 году, и до конца войны он прожил в подполье.

Одной из самых известных и во многом скандальных картин Третьего рейха была «Крестьянская Венера» Зеппа Хильца. Злощловы назвали ее «Неуклюжим стриптизом в крестьянской комнате». Критик Габриэль Хузтер писал о ней: «Зрителям представлена клинически чистая безвольная нордическая красота в наилучшем ее проявлении. Несмотря на всю свою неприкрытую наготу, она предстает стерильным, лишенным сексуальности созданием». Но в целом это была посредственная живопись. Поза крестьянской девушки была скованной и неестественной, так что культурной критике пришлось очень постараться, чтобы придать этой «голышке» глубокое значение. К тому же вскоре картины с изображением рабочих и крестьян стали надоедать посетителям выставок, и тайные осведомители доносили в гестапо, что многие осмеливались критиковать выставленные картины.

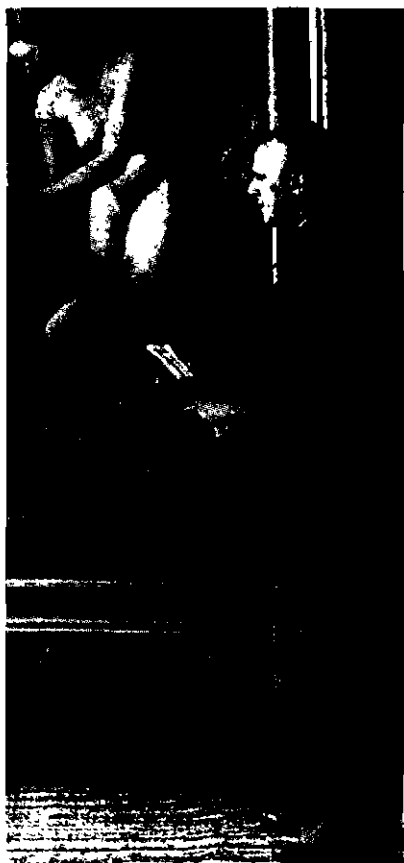
Но рядом с этим народно-патриархальным кичем культивировалась другая тематика. Вот выдержка из предисловия к аль-



В немецком искусстве тема Леды и лебедя была очень распространенной, но современная критика обрушивается только на творение Пауля Матюса Падуа



Девушка, позирующая для картины «Крестьянская Венера»



Зепл Хильц за работой над картиной



Картина «Крестьянская Венера» Зепла Хильца

бому цветных фотографий «О воспитании и красоте тела», 1940 год (обратите внимание на красочный слог): «Расовый отбор нельзя осуществлять по приказу. Расовый отбор требует создания таких условий, когда оба пола, свободные от неподобающей опеки, от искусственных ценностей так называемой цивилизации, в чис-

том и однозначном окружении, выступают друг перед другом в неприкрытом выражении и свободной игре движений своего тела, получая возможность познать свою ценность или неполноценность... Тот, кто думает, что все признаки, которые подчеркивают различия пола, нужно прятать как что-то нечистое или греховное, — тот не только грязнит область своей собственной жизни, но и множеством своих двусмысленностей вокруг половой сферы и процесса размножения отравляет ядом душу нашего народа!»

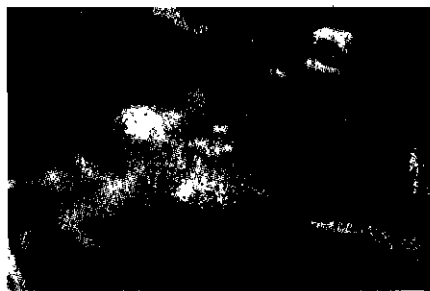
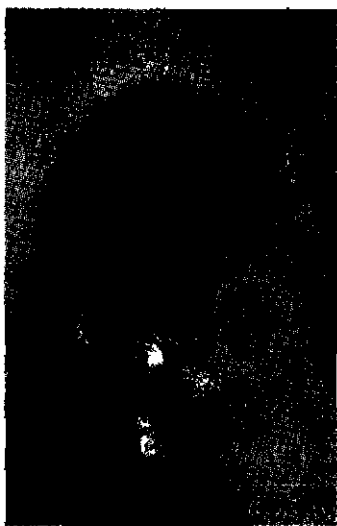
Расово-озабоченному читателю предлагалась обширная коллекция умело выполненных фотоснимков обнаженных девочек перед зеркалами, женщин и мускулистых ребят «в неприкрытом выраже-



Многие произведения нацистского искусства были эротикой без эротизма. Картина Иво Салигера «Юная девушка на берегу озера под деревом»

нии» на лугах, на пляжах, на лоне речных и морских вод. Но это не то, что можно видеть в современных иллюстрированных журналах. Это — эротика без эротики, иллюстрированное пособие для воспроизводителей нордической породы.

Но гораздо большее значение Гитлер и Геббельс придавали кинофильмам. Их они считали сильнейшим пропагандистским оружием. Плакат и листовка были хороши, но их действие было слишком скоротечно. Гитлер говаривал: «Уже по своей форме кино обладает гигантскими перспективами. К тому же человеку здесь не стоит умственно напрягаться — достаточно просто смотреть». Лени Рифеншталь, начинавшая некогда как танцовщица и актриса, выбрав карьеру кинорежиссера, превратилась чуть ли не в первую женщину Третьего рейха. Апофеозом культа тела в ее творчестве стал фильм «Олимпия», который был посвящен Олимпийским играм, проходившим в 1936 году в Берлине. В прологе к фильму было заснято несколько откровенных сцен. Группа специально отобранных обнаженных танцовщиц исполняла храмовый танец. Вслед за этим слепок знаменитой статуи Мирона «Дискобол» в натуральную величину оживал, преобразаясь в обнаженного дискобола из плоти и крови. На эту роль был приглашен немецкий десятиборец Эрвин Хуберт. Судя по всему, это



Иллюстрации из альбома, посвященные нордической красоте

изваяние было выбрано далеко не случайно. В свое время Гитлер подарил мюнхенской Глиптотеке уменьшенную копию известной греческой статуи. Рифеншталь использовала античный образ мужчины с тщательно прорисованными мышцами для пропаганды нацистского культа тела.



Нацистская «фабрика грез» находилась в Бабельсберге, местечке рядом с Потсдамом. Девушки просто вились вокруг этого городка, желая попасть в кино. Один наблюдатель писал в 1941 году: «Каждая женщина, по крайней мере хотя бы раз в жизни, мечтала стать актрисой. У молодых девушек эта болезненная страсть особенно распространена, и с ней бесполезно бороться».

Политику Третьего рейха в области кино можно охарактеризовать лозунгом «ласкать и подгонять». С одной стороны, в немецком кино можно было увидеть хеппи-энды и двусмысленные фантазии, а с другой стороны, появлялись отвратительные халтуры вроде «Еврея Зюсса», в которых снимались те же самые актеры.

Но часто фильмы были достаточно двусмысленными и фривольными. Кинозалы были полны, когда шли так называемые «познавательные ленты». Как ни странно прозвучит, но возраст киномехаников в 1940 году составлял 18 лет, по законам Третьего рейха они еще не были совершеннолетними. В то время более взрослые мужчины находились на фронте. В фильме «Петер Фосс, укравший миллионы» нередко встречались кадры с экзотическими полуодетыми девушками. Эсэсовская служба безопасности — СД — возмущенно сообщала, что такие представления посещались публикой из-за стремления увидеть некую сек-



Оживший дискобол из «Олимпиады»



Йозеф Геббельс, являясь министром пропаганды, принуждал к сексуальным связям молодых актрис



© 2008 by [unreadable] / [unreadable]



Special thanks to the staff of the University of Toronto, the University of Waterloo, and the University of Guelph.

суальную сенсацию, нежели из-за желания действительно получить знания, как того требует народно-биологическое мышление национал-социализма. В итоге эсэсовские чиновники в решительной форме потребовали запретить посещать просмотр подобных фильмов несовершеннолетним юношам. Но подростки все равно тысячами проникали на такие фильмы, как «Мировой рекорд по любовным интрижкам», «Женщина по заказу», «Ева». Как заметил современник, «в то время старлетки, снимавшиеся в этих фильмах, еще не полностью покрылись тевтонской киночешуей».

Фотографии также должны были подчиняться политической воле. Модели замирали в весьма несоблазнительных позах, лишённые какой-либо эротической динамики. Тогдашним фотографам-любителям давался совет: «При съёмке танцев или работы, например уборки урожая, дождитесь пиковой и спокойной фазы движения. В некоторых танцевальных фигурах, при апогее движения, люди кажутся несколько длиннее». Почтовые открытки с обнаженной натурой и эротическая живопись очень быстро снижали чрезвычайную популярность в Третьем рейхе. Постепенно фотографии превратилась в Германии в «мать народного искусства». Стало появляться все больше альбомов репродукций, в которых содержались фотографии обнаженных женщин. Эсэсовский журнал «Черный корпус» извиняющимся тоном писал по этому поводу: «За настоящую и благородную наготу! Мы должны бороться за нее открыто и честно. Потому что это правильно. Так как это всегда правильно. А если это правильно, то полезно для здоровья, а если это полезно для здоровья, то наверняка является естественным. Поэтому мы должны бороться за настоящую и благородную наготу как естественную данность. И так же открыто и честно изображать ее в искусстве и культуре». В «Черном корпусе» печаталось множество откровенных фотографий. При этом давался крайне циничный комментарий: «Если мы смотрим (на обнаженное тело), то это продолжается не слишком долго. Наш взгляд на прекрасное неприкрытое тело знакомит с ним. Поскольку мы хотим поднять наш род и одновременно улучшить расу нашего народа, то действительно внутренне свободная в духовном плане и физически гармоничная красота должна быть интимной естественностью и желанной целью».

В этой фразе проявилась двойная мораль нацистского режима. Еще в 1933 году было запрещено нудистское движение, которое, казалось бы, руководствовалось теми же мотивами. По крайней мере, нудисты являлись прекрасным материалом для подобных фото. Но нацисты провозгласили «Культуру свободного тела» (именно так



Нудисты организованно поддерживали национал-социалистическое движение. Но после прихода Гитлера к власти все органы культуры свободного тела, как и все гомосексуальные организации, были распущены.

Именовался нудизм в Германии тех лет) очень опасным заблуждением, которое убивало естественную стыдливость женщины и уважение мужчин по отношению к противоположному полу. Совместные солнечные ванны для обнаженных мужчин вообще считались предпосылкой к гомосексуализму, что грозило попаданием в концентрационный лагерь.

Самое парадоксальное заключалось в том, что основатели немецкого нудизма только приветствовали приход к власти нацистов. Еще на грани века обозначилась некая новация, вначале воспринятая как бунт против буржуазной респектабельности и салонной морали: «открытие тела». Из душных буваров — назад к природе, к солнцу, отбросим ложный стыд, раскрепостим человеческое тело, прочь тесные одежды, корсеты, давленные платья и наглухо застегнутые куртки, все эти лицемерные уловки, целью которых было спрятать нагое тело, объявить его несуществующим и вместе с тем искусственно раздражить чувственность, превратив ее в тайное наваждение. Появились кружки и общества нудистов, которым хотелось превратить Германию в древнюю Элладу: античное искусство неотделимо от природы, античная нагота освобождает человеческое тело от сексуальности. Такова задача новой фотографии и германически-натуралистического искусства: они демонстрируют человеческое тело не в качестве пикантной приманки, не как объект постыдного вождления, а как символ духовного и физического здоровья, близости к вечной природе, чистоты и величия нации.

Как разъяснил идеолог нудизма Рихард Унтевиттер, задачей движения за раскрепощение тела должно быть воспитание новой элиты и изгнание чужеродных элементов из тела нации. «Коричневый цвет



В некоторых немецких картинах периода диктатуры чувствовалась не только эротика, но и влияние припадочного импрессионизма



Скульптура Третьего рейха наиболее эротическими сюжетами. Ангелы в Дрезде

латара должен окрасить тела германских мужчин и женщин. Коричневый цвет — это цвет нации! — крик другой теоретик нордической гегемонии, Ханс Зурем.

Интересно было просмотреть некоторые журналы для худистов, которые чудом продолжили свое существование. Для этого им приходилось маскироваться под атлетические издания, где помещались картинки с всевозможными физическими упражнениями. На них почти полностью обнаженное тело оставалось абстрактным, похожим на некую скульптуру. Для нацистских идеологов правильным изображением обнаженного тела являлся показ закаленного спортсменом, здорового туловища. В книге Ханса Зурема «Гимнастика для немцев» почти полностью голые тела показывались либо на фоне природы, либо во время путешествий. Однако даже в этом случае к мужскому телу предъявлялся ряд

требований — оно должно было быть гладким и загорелым. Мужская сила, по замыслу нацистских идеологов, как раз и должна была проявляться в «прохладных» незротических позах: атлет должен был осознавать себя «скромной величиной».

Но эротическое желание все равно брало свое. До 1943 года фотография обнаженной натуры просто процветала. Продажа частных эротических фото и кинофильмов была запрещена лишь в годы войны. Впрочем, даже тогда оставались картинки в иллюстрированных журналах и откровенная живопись в выставочных залах. Многим бросалась в глаза очевидная посредственность нацистских скульптур, которую все труднее становилось скрывать от публики. Чисто физическое величие должно было заменить истинную красоту. На-



«А где Томми?» Пропандистская листовка, использующая эротические сюжеты

звания этих скульптур были такими же странными, как и сами изваяния: «Покорность», «Доверие», «Шарающийся», «Победа». Для нацистского безжизненного художественного стиля было тут же найдено название — «классический реализм». Название — фарс, как и все, что национал-социалисты называли собственным искусством.

В фашистской Германии сексуальность подлежала приручению: она должна была служить расовой доктрине. Результатом стал гибрид идеи целенаправленного размножения с государственной порнографией. Культ тела, освобожденного от чувственности, уживался с пошлейшим эротическим кичем. Идеологией нацистской Германии был расизм. Эротика фашизма — зеркало этой идеологии.

Эротические сюжеты активно использовались нацистами в военной пропаганде. Например, это касалось листовок, которые разбрасывались над французскими позициями. Лицевая сторона этих прокламаций была всегда одинакова: умирающий французский солдат прощально вглядывается в фотографию любимой. И надпись: «А где сейчас Томми?» Эффект достигался, когда листовку смотрели на просвет: в пустующем пространстве возникала жена солдата, забавляющаяся с английским воякой — Томми.

Чреватая страсть к мужчинам  
(Эрист Рём)

Не будет преувеличением сказать, что самым известным гомосексуалистом Третьего рейха был Эрист Рём, шеф штурмовых отрядов. Как и его земляки, Геринг и Гиммлер, Рём происходил из баварской буржуазной семьи. Это был довольно полный, массивный человек санпиннического темперамента. Но под слоем жира у него скрывалась крепкая мускульная основа. Рём не отличался тучностью, как Геринг, но бесконечные банкеты, где пили и ели часами, делали свое дело, и компенсировать их верховой ездой, которой он усердно занимался, не удавалось. На этом мощном теле красовалась великолепная голова зверя. У него было почти круглое, налитое кровью лицо с двойным подбородком и отвислыми щеками, покрытыми синими прожилками. Под низким, но широким лбом поблескивали маленькие, очень живые глазки, глубоко сидящие в орбитах и полускрытые жирными щеками. Глубокий шрам пересекал лицо, еще более подчеркивая его звероподобие. Широкой бороздой он шел через левую скулу и заканчивался у носа, почти разрубая его надвое. Переносица была раздавлена, расплющена, а конец носа, округлый и красный, торчал как бы отдельно и имел бы комичный вид, если бы не зловещее выражение всего лица. Короткий и твердый треугольничек усов скрывал длинную верхнюю губу, приоткрывая широкий тонкогубый рот. Вопреки прусской военной традиции, Рём не брил голову. Его коротко остриженные волосы были всегда гладко причесаны. Крупные уши, заостренная верхняя часть которых резко вытибалась наружу, придавали его лицу нечто от фавна.

Ради некоей наглой бравады Рём подбирал в свою свиту юнцов редкой физической красоты. Он заботливо развращал их, если они еще не были испорченными. Его окружение, не исключая шофера и денщика, составляли гомосексуалисты. Парадокс заключался в том, что в программной декларации нацистов во время избирательной кампании 1928 года говорилось: «Те, кто допускает любовь между мужчинами или между женщинами, — наши враги, потому что такое поведение ослабляет нацию и лишает ее мужества». Гитлер, разумеется, знал о гомосексуальности предводителя штурмовиков, но пока тот был нужен, Гитлер защищал его от нападок антифашистской прессы, говоря: «Его частная жизнь меня не интересует».

Буржуа и обыватель, слова, ставшие в нацистском жаргоне ругательствами, были прикреплены к Эрсту Рёму, человеку, который





Коллективная свадьба штурмовиков. А тем временем по Германии попали слухи о гомосексуальных оргиях верхушки СА

меньше всего подходил под эти определения. В своей автобиографии 1928 года, громко названной «История предателя», он обрушивался на буржуазные устои Германии. В своей критике он доходил до того, что заявлял, что «скорее найдет согласие с солдатом противника, нежели с немецким гражданским, так как последний — свинья», а Рём не собирался говорить на его свинском языке. Неудивительно, что руководство НСДАП тут же запретило эти мемуары.

Для капитана Эрнста Рёма компромисс было грязным словечком, а война никогда не заканчивалась. Это было одной из причин, почему фюрер выбросил его за борт, когда ему потребовалась неограниченная власть. Но перед этим он максимально выгодно использовал способности Рёма.

Эрнст Рём начал свою борьбу против Веймарской республики в 1919 году, когда перешел из добровольческих корпусов в штатный состав рейхсвера. Именно он направил мелкого агента, работавшего в политическом бюро рейхсвера, на заселение одной мелкой политической группировки, которая называлась Немецкая рабочая партия. Агента, подрабатывавшего агитатором, звали Адольф Гитлер. Именно Рём, поначалу как начальник Гитлера, помог будущему фюреру познакомиться с баварскими деятелями, которые считали, что Версальский мир и Веймарская республика — это национальный позор Германии. Именно Рём помог Гитлеру организовать в 1923 году



К гомосексуальному Рёму пристрастился во время войны

«синий пути», создавая тайные склады боеприпасов, подбирая необходимые кадры и координируя действия правых революционеров. Именно Эрнст Рём преобразовал штурмовые отряды в частную армию Гитлера, которая со временем превратилась в инструмент залуживания политических противников.

Первый конфликт между Гитлером и Рёмом произошел во время пребывания фюрера в тюрьме Лансберг. Рём не был способен к какой-то политической деятельности — он привык прибегать только к силе, а единственным средством борьбы он считал вооруженный конфликт. Гитлер же, находившийся в шоке от провалившегося переворота, решил, что необходим легальный путь проникновения в демократическую систему и упрочже-

ния ее изнутри. В новых условиях Рёму как бескомпромиссному и безжалостному борцу не нашлось места.

Уже в 1924 году Гитлеру поступали многочисленные жалобы на штурмовиков, которые устраивали дикие оргии, попойки, вели себя вызывающе и недостойно. Вокруг шефа штурмовых отрядов витали многочисленные сомнительные слухи. Но не стоило удивляться поведению штурмовиков. «Коричневая милиция» состояла в основном из бывших солдат, недисциплинированных обитателей городских трущоб. Подобное поведение для них было скорее естественным, нежели предосудительным. Вооружение СА больше напоминало арсенал преступников — ножи, кастеты, резиновые дубинки, револьверы, железные цепи. Штурмовые отряды Рёма доказали свою эффективность в уличных стычках, нередко перераставших в форменные сражения. В те времена для лидеров партии это был очень весомый аргумент.

Эрнста Рёма никогда не волновала его репутация. Его гомосексуальная склонность была общеизвестна. Рём «освоил» этот порок в армии, где гомосексуализм был в большой моде. Он даже послужил по-

волом для судебного разбирательства в Центральном окружном суде Берлина — дело 197 D 18/25. В нем шеф СА проходил по делу о краже, совершенной 17-летним Германом Сигизмундом. Согласно показаниям последнего, в январе 1925-го Рём пригласил его в пивную, а затем в гостиничный номер, где «предложил участвовать в откровенной сцене», от которой юноша отказался. Якобы случайно юноша прихватил с собой номерок от камеры хранения, в которой находились чемоданы Эрнста Рёма. Случай удалось с трудом заметить.

В мае 1932 года генерал Людендорф, бывший политический соратник Гитлера, написал: «Я имею в своем распоряжении свидетельства, что герр Гитлер уже в 1927 году был знаком с теми безобразиями, которые творились в организации. В основном речь шла о гомосексуализме Рёма и Хайнеса и процветавшей в «Гитлерюгенде» педерастии. Но в то время Гитлер отказался избавиться от этих людей». Но, видимо, распутная жизнь руководителей штурмовиков и нацистской молодежной организации настолько дискредитировала НСДАП, что Гитлер в итоге все-таки приостановил полномочия Рёма и Хайнеса. Такая ситуация длилась недолго. Четыре года спустя, в 1931 году, когда берлинские штурмовики взбунтовались против Гитлера, фюрер очень нуждался в энергичном деятеле, который бы заменил лидера мятежных штурмовиков Вальтера Штеинеса. Преемник Рёма Франц Пфёффер фон Заломон не мог справиться с этой задачей.

Но в тот критический момент сам Рём оказался в Боливии. Бывший капитан рейзвера оказался в штабе Боливийской армии, где получил чин лейтенанта-подполковника. После обвинений Людендорфа он охотно уехал в Южную Америку, где требовался опытный военный советник. Рём был очень доволен работой военного советника, но в Боливии он очень страдал из-за фактического отсутствия в этой стране гомосексуалистов. Подобные переживания он описывал в



Эрнст Рём в боливийской форме (фотография в Берлине, Рём очень страдал по гомосексуальным клубам Берлина)

---

---

своих письмах другому гомосексуалисту — доктору Хаймзоту: «Я бедный дурак, который не знает, что делать. Я мечтаю вернуться обратно в печально красивый Берлин, где может быть счастлив мужчина». У Хаймзота он попросил найти мужскую порнографию и выслать ему несколько фотографий в Боливию.

Но Рёму не пришлось долго переживать свой «сексуальный упадок». Осенью 1930 года Гитлер отправил в отставку Пфедфера фон Заломона и сам вошел во главе штурмовых отрядов. Ситуация в СА стала накаляться. В Берлине полыхнул мятеж. Теперь «гомосексуалист из Ла-Паса», как за глаза называли в то время Рёма, стал просто необходим, чтобы успокоить и реорганизовать 100-тысячную коричневую армию. В январе 1931 года Гитлер написал «дорогому Эрнсту», что тот мог вновь занять пост руководителя штаба СА. Но теперь закладка состояла в том, что фюрер назначал Рёма именно начальником штаба, а не главнокомандующим штурмовыми отрядами, который обладал бы всей полнотой власти.

3 февраля 1931 года Гитлер сделал несколько заявлений, тон которых не оставлял никаких сомнений — он готовил возвращение Рёма. «Верховное командование СА рассмотрело множество сообщений и обвинений в адрес штурмовиков и различных чинов СА, которые в основном сводятся к констатации их неприличного поведения». А дальше шло поразительное заявление, что подобные наветы совершаются по политическим мотивам либо же личными врагами штурмовиков. Или другие высказывания Гитлера на этот счет: «Некоторые штурмовики ожидают от командования СА принятия решений по вопросам их личной и частной жизни. Я категорически отвергаю подобные намерения»; «Очень много времени, которое можно было бы посвятить борьбе за свободу, я трачу на то, чтобы доказать, что штурмовые отряды — это формирование, созданное с определенной политической целью. Это — не институт для благородных девиц, где следуют определенным моральным установкам. Это — отряды закаленных бойцов. Совать нос в их жизнь можно лишь только с одной целью — установить, действительно ли тот или иной штурмовик выполняет свои официальные обязанности в СА. Его личная жизнь не может быть объектом наблюдения, если в своей деятельности штурмовик не противоречит основным принципам национал-социалистической идеологии».

На время Гитлер согласился с подобными установками. «Старая гомосексуальная гвардия» СА вновь собиралась в мюнхенской пивной «Братвурстлгок». Гитлеру с трудом удавалось сдерживать негодование штурмовиков. После мятежа Вальтера Штеннеса берлинские

СА чуть вновь не восстали, когда к ним одним из командиров был назначен Карл Эрнст, гомосексуалист из окружения Рёма. И снова потребовалось личное вмешательство Гитлера.

Но в марте 1932 года разгорелся новый скандал. В прессу просочились «жалостливые» письма, написанные Рёмом в Боливии. Именно в тот момент партийный «судья» Вальтер Бух пожаловался своему старому другу, штурмовику-ветерану, головорезу Эмилю Данцайзену, что штурмовые отряды превращаются в притон гомосексуалистов, которые только позорят партию и дискредитируют идеи национал-социализма. Данцайзен решил исправить ситуацию. Он тут же сформировал «эскадрон смерти», который возглавил безработный архитектор Карл Хорн. Заговорщики намеревались расправиться

с наиболее видными гомосексуалистами, оказавшимися в СА. Вначале планировалось убить некоего Георга Белла, затем сотрудника штаба штурмовых отрядов Ула, а потом должна была наступить очередь Эрнста Рёма. Но заговор провалился. Было проведено внутреннее расследование. Была выявлена причастность к планируемому убийству Вальтера Буха, который выдержал неблагоприятный разговор с Генрихом Гиммлером, тогда уже ставшим рейхсфюрером СС.

Но сохранить завес тайны над этим делом не удалось. Члены «эскадрона смерти», миновав партийный трибунал, попали под обычный государственный суд. В той ситуации Эмиль Данцайзен взял всю ответственность за подстрекательство к убийству, за что получил шесть месяцев тюрьмы. Эрнст Рём и Георг Белл, всерьез опасаясь за свои жизни, предпочли на время скрыться.

Одновременно с этим Рём послал своего информатора к бывшему сослуживцу Карлу Майеру, дабы выудить компрометирующие его письма с гомосексуальными признаниями. Проблема заключалась в



Эрнст Рём пользовался дурной славой в СА, но только он смог укротить непокорную коричневую армию

том, что Майер состоял в республиканском «Имперском знамени», и стало быть, был политическим противником Рёма. В то же время Рём начал проводить свое собственное расследование, намереваясь расправиться с теми, кто хотел его убить. Информатор Рёма опасался за свою жизнь. Действительно, он был опасным свидетелем. Именно поэтому письма, все-таки полученные от Майера, он отдал не Рёму, а в социал-демократическую газету «Форвертс!». Опубликовав их, он снабдил материал небольшим комментарием, который обличал верхушку штурмовых отрядов. Цель подобной публикации была банальной — таким образом информатор пытался обеспечить себе безопасность. Произошел с ним что-нибудь, всем бы стало ясно, что с ним расправилось руководство СА.

Дело зашло настолько далеко, что зять Вальтера Буха, Мартин Борман, направил письмо Рудольфу Гессу, своему непосредственному шефу, в котором просил повлиять на фюрера. Но фюрер разобрался с Рёмом и штурмовиками только два года спустя. В тот момент Гитлер выпустил листовку, в которой решительно заявлял, что Рём остался и останется руководителем штаба СА, а письма, опубликованные социал-демократами, назвал фальшивкой. Но Гитлер допустил ошибку — он потребовал провести расследование по факту дискредитации его партии. И вот во время судебного заседания Рём под присягой заявил, что все опубликованные письма принадлежали именно ему. Гитлер оказался в крайне дурацкой ситуации. Факт гомосексуализма Рёма был оглашен чуть ли не на всю страну. В тот момент ультрареакционный издатель Леман, давно уже поддерживавший НСДАП, направляет ультимативное письмо фюреру с требованием избавиться от Рёма и его окружения. Письмо заканчивалось фразой: «Рыба гниет с головы».

Но гниение в тот момент не интересовало Гитлера. Он очень нуждался в способном командующем и не мог подвергать опасности свой политический успех из-за морализаторства отдельных субъектов. Для прихода к власти ему требовался весомый аргумент наподобие коричневой частной армии. Но, даже став рейхсканцлером, Гитлер не сразу смог избавиться от Рёма. Он вряд ли бы смог удержать подмиллиона штурмовиков, которые были угрожающей силой не только для политических противников, но даже для вооруженных сил. Рём же, упиваясь своей властью, хотел показать «гражданским слиньям», что «революция будет выиграна не обывателями, не фанатиками, а революционными борцами». Он не мог позволить, чтобы «штурмовики стали марионетками морально извращенных эстетов (!)».

---

Весь 1933 год и начало 1934 года Эрнст Рём провел в возлюбленном им Берлине, проводя ежедневные оргии в казино «Клейст», «Силуэт» или «Турецких банях». Штаб СА перестал быть командным пунктом коричневой армии. Там можно было нередко заметить полупьяных смазливых юнцов. Но этого ему показалось мало, и он начинает подготовку ко «второй революции». Гитлер решил, что пришло время избавиться от верхушки СА.

Всю вторую половину июня 1934 года в Германии стояла удушающая жара. 29 июня небо вдруг покрылось тучами, приближалась гроза. К вечеру она разразилась, на землю обрушился ливень, и немного посвежело. Говорят, именно тогда Гитлер принял решение, от которого уклонялся уже не один месяц.

Ночью на трехмоторном самолете он вместе с Геббельсом и еще четырьмя верными людьми вылетел из аэропорта «Хангелер». 30 июня, в четыре часа утра, самолет приземлился в Обернзенфельде, недалеко от Мюнхена. Едва фюрер сошел по трапу, как заявил присутствовавшим офицерам рейхсвера: «Это — самый тяжелый день в моей жизни. Но я поеду Бал-Висзее и буду держать там строгий суд». Еще в полете рейхсверу был дан приказ занять партийную резиденцию нацистов, «Коричневый дом». Около пяти часов утра Гитлер и его свита, сопровождаемые эсэсовцами, агентами гестапо и военными, отправились на машинах в Бал-Висзее. Длинную колонну машин прикрывал броневысокотомobileй рейхсвера — предосторожность явно излишняя, так как на всем пути длиной в шестьдесят километров им не встретилось ни одной, хотя бы незначительной, вооруженной группы. Когда около семи часов утра караван прибыл в Бал-Висзее, маленький городок на берегу озера мирно спал.

Колонна направилась к отелю «Курхайме Ханобазур», где остановились Рём и его товарищи. Караул СА, который охранял вход в отель, был арестован без сопротивления. В отеле никто еще не встал. В состоянии сильного возбуждения Гитлер проник в здание по главе своего войска. К нему присоединились также несколько его старых соратников времен баварского путча. Первым человеком, встретившимся Гитлеру в отеле, был юный граф фон Шпрети, адъютант Рёма, известный своей смазливой внешностью. Разбуженный шумом, он выскочил, чтобы узнать, что происходит. Гитлер ринулся к нему и своей собачьей плетью из кожи гиппопотамы, подаренной ему когда-то его почитателями, с такой силой ударил графа по лицу, что фактически рассек его надвое. Хлынула кровь. Передав его эсэсовцам, Гитлер устремился в седьмой номер к Рёму, который мирно спал и был арестован под аккомпанемент ругательств фюрера, не

услев и пальцем пошевелинуть. По словам Геббельса, который также принимал участие в операции, но держался на втором плане, старый друг Рёма, обергруппенфюрер Хайнес, был обнаружен в соседней комнате также спящим, но в компании со своим шофером, которого Геббельс назвал «мальчиком для радостей». Хайнес пытался сопротивляться, и оба любовника были застрелены на месте.

Тем временем сопровождавшие Гитлера жёны и полицейские вырвались в другие комнаты гостиницы, где арестовывали руководителей «штурмовых отрядов». Арестованных сгоняли в подвал гостиницы. Позже они были перевезены в тюрьму Штадельхайм, находившуюся около Мюленена. К полудню в тюрьмах Германии оказалось около двухсот выскрестованных штурмовиков. Вечером того же дня шестеро из них были расстреляны в Штадельхайме.

В списке на расстрел 30 июня 1934 года Эрнста Рёма не значилось. Когда Гитлер поздно вечером вернулся в Берлин, то объяснил своему окружению, что решил помиловать начальника штаба «штурмовых отрядов». Но утром следующего дня Рём был казнён. Дело в том, что ночью Герман Геринг, Гвирх Гиммлер, Йозеф Геббельс и Рейнхард Гейдрих уговорили Гитлера избавиться от этого человека. В адрес его были выдвинуты обвинения в развратном поведении и гомосексуальности. На самом деле его сексуальные пристрастия были всего лишь поводом. Они были искусно использованы для того, чтобы избавиться от неудобного политического соперника.

Кровавая расправа с людьми, неудобными Гитлеру, прокатившаяся по всей Германии, получила название «Ночи длинных ножей». Под председательством Германа Геринга берлинский суд издавал смертный приговор за смертным приговором. Арестованных тут же расстреливали. Более сотни людей стали жертвами убийств, которые длились в течение трех дней. Этой решительной «чисткой» Гитлеру удалось избавиться от нежелательных соперников и старых политических противников.

Тем временем Гитлер прибыл в «Коричневый дом» и после короткой речи перед наседом собранными партийными бонзами тут же начал пропагандистское управление процессом. Он несколько часов подрав диктовал в защищенном сильными отрядами здании распоряжения, приказы, а также официальные заявления, в которых он сам фигурировал в третьем лице, как «фюрер». Но в спешке маскировка и подтасовок он допустил примечательную оплошность: вопреки более поздней, официальной версии событий, которая широко сохранилась в современном словоупотреблении, ни в одном из многочисленных заявлений 30 июня не шла речь о путче или попытке





Эрнст Рен идет рядом с Герриком Гиммлером, который вскоре станет его палачом

путча Рёма — вместо этого упоминаются «тяжелейшие оцлошности», «противоречия», «болезненные предрасположения», и хотя порой попадается формулировка «заговор», преобладает все-таки впечатление, что акция имела в своей основе моральные мотивы: «Фюрер дал приказ беспощадно удалить эту чумную язву, — описывал Гитлер свои действия при помощи неудачного образа, — он не потерпит больше в будущем, чтобы репутация миллионов приличных людей страдала и компрометировалась отдельными лицами с болезненными наклонностями».

Понятно, что прежде всего многие руководители СА до последнего момента не могли постичь, что происходит; они не планировали ни путча, ни заговора, а их мораль никогда не была предметом обсуждения и тем более критики со стороны Гитлера. Например, берлинский группенфюрер СА Эрнст, который, согласно донесениям Гиммлера, планировал на вторую половину дня нападение на правительственный квартал, на самом деле находился в Бремене и собирался в

свадебное путешествие. Нездолго до отплытия судна его арестовали, и он, полагая, что это грубая шутка его товарищей, смеялся над ней от всей души. Самолетом его доставили в Берлин, после посадки он, смеясь, показывая наручники и перебрасываясь шутками с командой эсэсовцев, сел в подкатившую полицейскую машину. Специальные номера газет, которые продавались перед зданием аэропорта, уже сообщали о его смерти, но Эрнст все еще ничего не подозревал. Через полчаса он упал мертвым у стены в Лихтерфельде, не веря до последнего мгновения в случившееся, с недоумленным «Хайль Гитлер!» на устах.

Вечером Гитлер вылетел назад в Берлин. Там его встречала большая делегация. Один из участников события записал по свежим следам свои впечатления от прибытия: «Звучат команды. Рота почетного караула берет винтовки «на караул». Геринг, Гиммлер, Кернер, Фрик, Далюге и около двадцати офицеров полиции идут к самолету. И вот открывается дверь и первым выходит Адольф Гитлер. Он являет собой «уникальное» зрелище. Коричневая рубашка, черный галстук, темно-коричневое кожаное пальто, высокие черные армейские сапоги, все в темных тонах. Нелюбимая голова, бледное, как мел, лицо, по которому видно, что эти ночи он не спал, небритый, лицо кажется одновременно и осунувшимся и опухшим... Гитлер молча подает руку каждому стоящему поблизости. В полной тишине — кажется, все затаили дыхание — слышно только щелканье каблуков».

Полный нетерпения и возмущения, Гитлер прямо в аэропорту потребовал список ликвидированных. «Раз уж подвернулась такая «уникальная возможность», как показал позже один из участников событий, Геринг и Гиммлер расширили круг убийств далеко за пределы «ремовских путчистов». Палец ушел от смерти только благодаря своим личным связям с Гинденбургом, тем не менее он был взят под домашний арест, невзирая на его пост вице-канцлера и все протесты. Два его ближайших сотрудника, личный секретарь фон Бозе и Эдгар Юнг, были застрелены. За своим рабочим столом в министерстве транспорта был убит министерский директор Эрих Клаузнер, руководитель объединения «Католическое действие», другая группа отыскала Грегора Штрассера на фармацевтической фабрике, препроводила его в центральное здание гестапо на Принц-Альбрехт-штрассе и убила в подвале дома. В обед группа убийц проникла на виллу Шляйхера в Ной-Бабельсберге, спросила сидящего за письменным столом, он ли генерал фон Шляйхер, и сразу, не дожидаясь ответа, открыла огонь, была застрелена и фрау фон Шляйхер. В списке убитых были далее сотрудник экс-канцлера генерал фон Бредов, быв-

---

---

ший генеральный государственный комиссар фон Кар, о «предательстве» которого 9 ноября 1923 года Гитлер никогда не забывал, и патер Штемплер, который был одним из редакторов «Майн кампф», но потом отошел от партии: затем инженер Отто Баллерштедт, который перешел дорогу партии Гитлера в период его восхождения, и, наконец, не имевший ровным счетом никакого отношения к этим делам музыкальный критик доктор Вилли Шмид, которого спутали с группенфюрером СА Вильгельмом Шмидтом. Свирепее всего волна убийств бесчинствовала, похоже, в Силезии, где руководитель СС Удо фон Войрш потерял контроль над своими частями. Примечательно, что людей часто убивали прямо на месте, в конторах, частных квартирах, на улице, со звериной небрежностью, многие трупы обнаруживались лишь спустя несколько недель в лесах или водоемах.

Жестокость, с которой происходила расправа 30 июня 1934 года, оправдывалась национал-социалистской прессой как необходимость жесткого подавления гомосексуализма. В передовице «Фелькише бербактер», вышедшего на следующий день после убийства, можно было прочесть: «Во время проведения арестов выявились такие отвратительные картины, что само собой исчезли любые следы сочувствия. Некоторые из руководителей СА удовлетворяли свою похоть сразу с двумя юнцами». Еще в Бад-Висзее Гитлер отдал приказ беспощадно искоренить эту «заразную опухоль».

## Глава 5

### ЗАПРЕТНАЯ СЛАБОСТЬ

Преследование гомосексуалистов в Третьем рейхе хотя и проходило достаточно специфическим путем, но не было извечным, присущим только национал-социализму. Гонения на гомосексуалистов проходили задолго до 1933 года. Их следы можно отыскать еще в раннем Средневековье. В 1871 году гомосексуализм стал в Германии уголовным преступлением. Об этом говорила статья 175 Уголовного кодекса Германской империи. Если опираться на нацистскую терминологию, то «Второй рейх» активно использовал для борьбы с гомосексуализмом и аппарат полиции, и юстицию. Так что национал-социалисты начинали свою гомофобскую политику далеко не с нуля, у них уже были определенные наработки. Гитлеру и Гиммлеру не пришлось придумывать новых законов для регулирования этого вопроса. Им не надо было создавать специфический механизм пре-

---

---

следования. Намистам требовалось всего лишь прийти к власти и осуществить все, что они активно пропагандировали: формирование общества в соответствии с народными идеалами. Те, кто пытался сопротивляться этой политике или пытался избежать ее воздействия, подвергались «искоренению» или «перевоспитанию». Кампания против гомосексуалистов была всего лишь составной частью этой политической линии. «Санитарная очистка тела народа», «продолжение рода», «равновесие в семье» были лозунгами этой деятельности.

Но все-таки этого было недостаточно, чтобы объяснить готовность общества всерьез содействовать этим экстремистским мерам. В начале века дискуссия о решении так называемого «гомосексуального вопроса» вели лишь узкие круги юристов, врачей и представителей отдельных общественных организаций. На первый взгляд эти люди казались странными чужаками. Тем более если учесть, что во времена Веймарской республики наказания за гомосексуализм были фактически отменены. Но предложенный юристами и врачами путь никак не учитывал, даже частично, мнения влиятельных партий. А они требовали отнюдь не отмены, а, напротив, ужесточения наказания по 175-й статье Уголовного кодекса. Предложения политиков были самыми различными: изолировать от общества «половых преступников», подвергнуть их принудительному лечению или же стерилизовать.

Подключившись в 1925 году к этой дискуссии, национал-социалисты не испытывали никаких сомнений. Депутат рейхстага от НСДАП В. Фрих, позже ставший министром внутренних дел, во время парламентских дебатов 1927 года гневно обрушивался на предлагаемую реформу и социал-демократов: «На их партийном съезде в Киле был сделан доклад о духовном обновлении немецкого народа, который предполагал отмену § 175 и отмену наказаний за нарушение супружеской верности. Но мы со всей строгостью будем преследовать людей, попавших под действие этой уголовной статьи, так как они разлагают народ». И в этой ситуации разразился скандал вокруг Э. Рёма.

Гомосексуализм незримой тенью следовал за германским национал-социализмом. «Что представляют собой господа нацисты? Убийцы и педерасты». Так жестко и недвусмысленно звучит суждение, высказанное Бенито Муссолини во время дипломатического кризиса между Италией и Германией, последовавшего за убийством австрийского канцлера Дольфуса. И это было далеко не единичным мнением. В Советском Союзе существовал стереотип о том, что Германия — родина гомосексуализма, который воспринимался многими

как немецкая болезнь. Выводом из этого было утверждение, что нацизм — порождение гомосексуализма. Наиболее яркое выражение эта идея нашла в статье Максима Горького «Пролетарский гуманизм», опубликованной в «Правде» 23 мая 1934 года: «Не десятки, а сотни фактов говорят о разрушительном, разлагающем влиянии фашизма на молодежь Европы. Перечислить факты — противно, да и память отказывается запружаться грилью, которую все более усердно и обильно фабрикует буржуазия. Укажу, однако, что в стране, где мужественно и успешно хозяйствует пролетариат, гомосексуализм, развращающий молодежь, признан социально преступным и наказуем, а в «культурной стране» великих философов, ученых, музыкантов он действует свободно и безнаказанно. Уже сложилась саркастическая поговорка: «Уничтожьте гомосексуализм — фашизм исчезнет!»

В случае Рёма гомосексуализм был не просто вопросом морали. Ганс Блюхер в 1917 году подчеркнул, что в «союзах мужчины» всегда присутствовал гомоэротический элемент отношений. В ходе Первой мировой войны героизм и связанный с ним культ союза мужчин получил второе дыхание и достиг своей кульминации в эпоху Третьего рейха. Так же, как во времена Ренессанса и Наполеона, предметом воодушевления стали сверхчеловеческие усилия, которые в основе своей имели скрытый гомоэротический подтекст.

Поколение, пережившее Первую мировую войну, «преднамеренно отказалось от гражданской формы любви» и избрало для себя новую ориентацию. Раздвигавшемуся культу мужчины «не нужна была прекрасная женщина в качестве объекта обожания», он стилизовал «пограничную ситуацию открытого военного насилия как оргастическо-сексуальное проявление». В книгах «солдатских националистов», каковыми были Эрнст Юнгер, а также Эрнст фон Заломон, место



Гибель обожанного воина: танец в себе  
неоднозначные тригоны

---

женщины как сексуального объекта странным образом заняло оружие. Фон Задомон описывал в своих фантазиях сексуальные качества винтовки, этой «невесты солдата»: «Винтовка вздыхает и бьет как рыба, я твердо и нежно хватаю ее рукой, зажимаю ее дрожащее дуло между колесными и берусь за ремешок».

Элита Третьего рейха знала, что подобная проблема присутствовала и в национал-социалистическом государстве. По своей сути НСДАП, СС, СА и «Гитлерюгенд» были классическими мужскими союзами. По мнению национал-социалистов, в случае СА проблемы частной жизни и моральных установок отдельных штурмовиков постепенно превратились в проблемы общественные, и даже политические. «Самое ужасное, что постепенно в СА стала складываться секта, ядро которой не просто не принимало нормальное понимание здорового народа, но и стало угрожать государственной безопасности». Из сплочения штурмовиков не могло получиться ничего, кроме вероломства по отношению к фюреру и армии, планомерной подготовки ко второй революции, которая бы непременно вылилась в гражданскую войну.

Руководство Третьего рейха пыталось навязать всем немцам мысль, что между гомосексуализмом в СА и угрозой обществу и государству была непосредственная взаимосвязь. Упрек в сексуальной необузданности незаметно превратился в политический аргумент. После подавления «путча Рёма» корригирующая элита прекрасно осознала, насколько легко обезвредить политических противников, если обвинить их в гомосексуализме. Два года спустя нацистский режим таким же образом пытался сломать сопротивление католической церкви. Тогда нацистское руководство избавилось от нескольких неудобных служителей культа. Да что священники, этот предлог использовался для устранения фигур более крупного ранга!

Придя к власти, нацисты получили в свое распоряжение не только гигантский аппарат полиции, который мог в борьбе с гомосексуализмом опираться на пресловутую 175-ю статью, но и эффективный пропагандистский аппарат, который должен был подготовить общественность к новому витку гонений. Необходимость подобной обработки была очевидна. В 1935 году разразилось несколько громких скандалов, когда в гомосексуализме были уличены некоторые члены «Гитлерюгенда». После «путча Рёма» у общественности стало складываться впечатление, что эта молодежная организация была чуть ли не «инкубатором гомосексуалистов». Родители отказывались посылать своих детей в «Гитлерюгенд», отдавая предпочтение другим юношеским организациям. 1936 год стал переломным в вопросе пре-



«Монастырский процесс». В гомосексуальные обвиняется один из католических монахов

следования гомосексуалистов. Если в 1934 году по статье 175 было осуждено всего лишь 1000 человек, то два года спустя по ней проходило в 5,5 раза больше. В 1938 году статистика свидетельствовала почти о 9 тысячах уголовных процессов.

При гестапо были созданы специальные команды, которые должны были ликвидировать «очаги эпидемии» в школах, интернатах и других местах. В тайную политическую полицию рекой потекли доносы. Подобно «хрустальной ночи», ставшей моральным прецедентом для уничтожения евреев, нацистам требовалось нечто подобное для расправы с гомосексуалистами. Таковыми поводами стали два судебных процесса: «монастырский» и «молодежный». На первом было осуждено несколько сотен католических священников, а на втором члены молодежных организаций «бюндише», распушенных гитлеровцами еще в 1934 году.

В «поисках истины» гестапо извлекало из тюрем осужденных и вытягивало из них имена бывших «соучастников». Однажды оно напало на крупного шантажиста, притом весьма оригинального. Ганс

Gehe hin und hütte meine —



Свиньи, воплощающие собой людские пороки, пасутся в голландском ландшафте. Карикатура появилась на страницах немецких газет во время «мюнхенского процесса».

Шмидт, сам известный прости- туирующий гомосексуалист, занимался тем, кто выслеживал богатых гомосексуалистов и шантажировал их. Иногда ему удалось застичать их на месте преступления. Тогда он изображал из себя полицейского и под угрозой судебного преследования вымогал у них крупные суммы.

Шмидт был взят из Центральной тюрьмы, где отбывал наказание (уже не в первый раз). Его долго допрашивали. Он спокойно рассказывал о своих клиентах и жертвах. Он перечислил всех, кого знал: высших чиновников, врачей, адвокатов, коммерсантов, промышленников, артистов. Среди них он упомянул некоего фон Фрича, от которого получил деньги в конце 1935 года. Однаж-

ды зимним вечером, поведал Шмидт, он засек на вокзале Ванзее хорошо одетого господина, который «договаривался» с «собратом» Шмидта, тоже занимавшимся гомосексуальной проституцией и известным политиком нравов.

Этот господин имел выправку офицера, был одет в меховую куртку, шаголял в зеленой шляпе, носил трость с серебряным набалдашником и монокль. Шмидт увязался за этими двумя людьми и после их короткого и гнусного «свидания» в каком-то темном уголке недалеко от вокзала окликнул пожилого господина. Дальше все шло по обычному сценарию. Полиция, угроза скандала и... «сделка». У господина было с собой немного денег, и Шмидт проводил его до дома в Лихтерфельде-Эст. Потом в течение нескольких недель Шмидт вымогал у него деньги, заставив его даже снять их со счета в банке. Этого старого господина с дурными наклонностями звали фон Фрич или просто Фрич.

Гестапо тотчас ухватилось за этот неожиданно подвернувшийся случай. Если старым господином, замеченным на вокзале, был главнокомандующий фон Фрич, этот хорошо известный монархист, какой чудесный предлог для его устранения! Гитлер, с которым про-



---

---

консультировались, отказываясь дать свое согласие на это и велел уничтожить протоколы допроса Шмидта, чтобы похоронить «все это свинство».

Внешне генерал фон Фрич весьма походил на карикатурное изображение прусского офицера: монокль, форма в обтяжку, невысокий рост. В действительности Фрич не был пруссаком. Его отец был первым генералом в семье саксонско-тюрингского чиновного дворянства, а мать происходила из семьи протестантского пастора из Вестфалии. Воспитанный в духе протестантской этики, Фрич был человеком скромным и бескорыстным и шел только на жалование. Высокая репутация генерала основывалась и на его профессионализме. Он был одаренным военачальником, собирал опыт штабиста во время Первой мировой войны, в Прибалтике, командуя воинскими частями рейхсвера в Ульме, Шверине, Штеттине, Франкфурте-на-Одере, Берлине. Все свое время он посвящал службе, иногда доходя до нервного истощения. Хотя Фрич, прошедший школу Секта, считал себя «только солдатом», его убеждения были националистическими и консервативными, он мечтал о новой войне против Франции и Англии, ненавидел Веймарскую республику, Ф. Эберта и Ф. Шейдемана, считал, что все пацифисты, еретики и демократы хотят погубить Германию, и не проводил между ними различий. Как и большинство его коллег, он приветствовал приход нацистов к власти и охотно стал служить новому режиму. Добавим, что, в отличие от других офицеров рейхсвера, он внимательно проштудировал «Майн кампф».

Американский журналист У. Ширер, аккредитованный в 1930-е гг. в Германии, вспоминал, как однажды во время военного парада ему довелось стоять рядом с Фричем: «Я был несколько удивлен тем, что он говорил. Он выпаливал одно за другим ловитые замечания в адрес СС, партии, различных партийных лидеров по мере того, как они появлялись. Он был полон недовольства всеми ими. Когда показалась машина Гитлера, он пробурчал что-то и занял свое место на время смотра непосредственно за фюрером». Конечно, не стоит преувеличивать оппозиционность Фрича. Он критиковал слишком быстрое вооружение, проводимое Гитлером, и считал, что это вредит воспитанию офицерского корпуса, выступал последовательным противником военных амбиций СА, а потом — СС. Но Фрич никогда не скрывал своей неприязни к нацистам, особенно к СС. Это обстоятельство не ускользнуло от Гитлера, а у Генриха Гиммлера, шефа СС и полиции, всегда вызывало сильное желание устранить грозного конкурента, который стоял во главе армии.



Генерал фон Фрич ошибочно обвинили в гомосексуальности.

Ясное дело, эсэсовские чины не послушали Гитлера, так как в том же январе 1938 года полное досье этого дела таинственным образом оказалось в руках Гейдриха. По правде говоря, досье, предъявленное Гитлеру, имело лишь видимость полного. Профессиональный полицейский обнаружил бы в нем существенные «дыры», но в этой области Гитлер был профаном. Например, по-видимому, не проверялся адрес фон Фрича во время зафиксированных событий, не было свидетелей, что он когда-либо жил в Лихтерфельде-Эст или хотя бы имел там временное пристанище; не проверялись банковские операции фон Фрича в конце 1935-го и начале 1936 года, не выяснялось даже, имел ли он счет в банке недалеко от станции Лихтерфельде-Эст, куда Шмидт, по его утверждению, сопровождал его. Короче говоря, вся эта секретная «процедура» была крайне слабо документирована.

Короче говоря, вся эта секретная «процедура» была крайне слабо документирована.

Тем не менее дело велось опытным сыщиком — главным инспектором Мейзингером, бывшим мюнхенским полицейским, который пришел в гестапо вместе с Мюллером. Один из главных действующих лиц чистки 30 июня 1934 года, Мейзингер был личным другом и доверенным человеком Мюллера, который поручал ему самые грязные дела. В качестве компенсации он получил в управление «специальное» бюро, которое давало ему значительный навар. Позднее он был отправлен с миссией в Японию и, в частности, контролировал в Токио деятельность журналиста из «Франкфуртер цайтунг», симпатизировавшего когда-то коммунистам и ставшего агентом СД и гестапо, — Рихарда Зорге.

Гейдрих, таким образом, поднял досье, составленное Мейзингером тремя годами ранее. На сей раз Гитлер не отбросил в сторону обвинительные листки. Он даже не спросил, почему они не были унич-

тожены в соответствии с его приказом, и вызвал фон Фрича в канцелярию. Совершенно не подозревая, какое над ним висит обвинение, генерал пришел. Когда Гитлер задал ему соответствующие вопросы, Фрич с искренним негодованием отверг обвинение и дал слово чести, что он невиновен. Тогда произошла совершенно невероятная сцена: Гитлер вдруг распахнул дверь, и в нее вошел Шмидт. В своей рейхсканцелярии глава государства, всемогущий фюрер, устроил очную ставку между армейским главнокомандующим и рецидивистом-педерастом! Шмидт взглянул на фон Фрича и произнес лишь одну фразу: «Это он».

Генерал был сражен. От этой безумной сцены он потерял дар речи, невнятно все отрицал, стараясь постичь смысл чудовишной инсценировки, жертвой которой он оказался. Бессильная ярость, оцепенение и презрение спутали его мысли, притупили рефлексы. Гитлер, глядя, как он краснеет и бледнеет, поверил в его виновность и потребовал отставки. Но фон Фрич пришел в себя. Он все отвергал, повторял, что невиновен, требовал судебного расследования Военным советом. Эта бурная встреча происходила 24 января. 27-го фон Фрич был уволен по состоянию здоровья, но решение об этом было опубликовано лишь 4 февраля. В промежутке Геринг, который сначала резко выступил против расследования, затем согласился провести его сам и отдал соответствующий приказ гестапо. Получился новый парадокс: вчерашний главнокомандующий вызывался на суд людьми Гейдриха и, что еще более удивительно, пошел на этот суд.

Несмотря на меры предосторожности, принятые, чтобы сохранить в тайне эту операцию до ее завершения, новость распространилась в армии. После дела Бломберга (о нем речь пойдет ниже), о котором никто еще не знал ничего конкретного, это дело вызвало беспокойство. Было чему удивляться в этих двух близко отстоявших друг от



Карьера Гейдриха в СС началась со скандала. Его выгнали с флота, так как он отказался жить на борозной от него девушке

---

друга по времени скандалах. Военные чувствовали подвох и считали, что престижу армии нанесен тяжелый удар. Многие недоумевали. Гомосексуализм был издавна распространен в германской армии. В начале века он стал даже модой, поскольку сам кайзер (который лично был «не из тех») любил окружать себя субъектами, которых он называл «эллиантийцами» и ценил их артистические способности; среди них были послы, один прусский принц, несколько генералов. Сам начальник кабинета кайзера граф Гильден-Гезлер внезапно умер от закупорки сосудов в 1906 году, ослепший в костюме оперной танцовщицы. В армии помнили о скандале, который привел в 1907 году к осуждению и ссылке принца Фридриха Эйленбургского за его открытую связь с кирасирским полковником Куно де Мольтке. Фон Фрич никогда не давал повода для пересудов. Его образ жизни казался безупречным, но... кто знает? Наверное, у военных были смутные подозрения, неопределенные опасения, а также боязнь открыто выступить против гестапо, так как никто не сомневался, что оно держит в руках нити этого дела. Эта неясность продолжалась несколько дней.

Гиммлер и Гейдрих не желали такой демаскировки. Тем не менее военные еще пользовались некоторой поддержкой. Вскоре им удалось восстановить исходный пункт истории: все объяснилось созвучием фамилий. Подлинным виновником был кавалерийский капитан в отставке фон Фриш (а не Фрич). Без труда был найден его дом в Лихтерфельде-Эст, где он жил уже десять лет, но капитан был прикован к постели тяжелой болезнью. Его служанка заявила, что люди из гестапо уже приходили 15 января, то есть за девять дней до того, как была устроена очная ставка вымогателя Шмидта с генералом фон Фричем!

На следующий день военные пришли снова, чтобы спрятать больного в надежное место, но гестапо уже увезло его ночью. Через несколько дней он умер. Следователи с помощью чиновника из министерства юстиции выяснили в банке, что еще 15 января гестапо изъяло текущий счет фон Фриша, на котором были помечены снятия сумм в дни, указанные Шмидтом, а также все сопутствующие документы. В то же время в казарме в Фюрстеншльде был взят один унтер-офицер, бывший денщик генерала фон Фрича. У него пытались вырвать компрометирующие признания. Экономке генерала, арестованной в провинции, где она находилась в отпуске, был задан такой же допрос с пристрастием. Наконец выяснилось, что 24 января Шмидт, до того как его привели в канцелярию, был приведен к Герингу, и там Гиммлер и Геринг лично разъяснили ему, что если он не «признает» генерала, которого покажет ему Фюрер, то пусть он гито-

вится к очень мучительной смерти. Хотя Геринг торжественно дал Шмидту честное слово, что ему сохранят жизнь, гестапо расстреляло его через несколько дней. Шмидт — этот человеческий отброс — сыграл, как в свое время ван дер Люббе, свою роль и должен был исчезнуть.

Армия вообще всегда находилась под особым присмотром «особых команд» гестапо. Напомню, что в 1935 году в Германии была восстановлена воинская повинность. Согласно новому закону, военно-обязанными были все немецкие мужчины в возрасте от 18 до 45 лет. Уже год спустя, в 1936 году, численность армейских подразделений составляла 550 тысяч человек, а в августе 1939 года командованию вермахта подчинялось 2,6 миллиона солдат. Такая концентрация изолированных от женщин мужчин стала благоприятной средой для «эпидемического расширения гомосексуализма». Репрессии, проводимые в армии, наглядно демонстрирует нижесприведенная таблица.

**Кривизливая статистика по осужденным в вермахте за гомосексуализм**

Верхняя воjna	В том числе				В том числе			
	Суб- пузные войска	Военно- морской флот	Люф- тваффе	Офице- ров	Унтер- офице- ров	Рядовых	Ветеро- гатель- ных соезди- ших	
1939	273	242	3	28	6	48	270	—
1940	1134	895	45	1 04	36	273	823	—
1941	1700	1133	126	439	50	443	1201	6
1942	1578	1013	149	478	63	438	1084	25
1943	1437	961	128	348	Нет данных			
1944*	210	548	90	18 3				

\* Данные за 1944 год по состоянию на 1 июля.

В целом это был самый настоящий геноцид. Только между 1937 и 1939 гг. по обвинению в гомосексуальных связях были арестованы полицией и гестапо 95 тысяч мужчин, из которых 25 тысяч были осуждены. Общее число осужденных по параграфу 175 с 1933 по 1944 год составило, по разным подсчетам, от 50 до 63 тысяч человек, из них 4 тысячи несовершеннолетних.

В иерархии концлагеря гомосексуалисты оказывались всегда на нижней ступени. Их, как правило, назначали на наиболее опасную и мучительную работу, так что смертность среди этой категории заклю-

---

ченных была особенно высока. Вскоре после создания первых концлагерей СС разработали систему внешней маркировки для различных категорий заключенных. Вместе с тем лагерным начальством проводилась политика смещения разрядов заключенных, с тем чтобы, унижая одних и заигрывая с другими, побуждать к доносительству и ненависти среди заключенных. Гомосексуалисты сначала были отмечены желтой полосой с заглавной буквой «А» (на немецком лагерном жаргоне «*Artschficker*» — намек на анальный контакт) или же большой черной точкой с цифрой 175 (§ 175 Уголовного кодекса) на тюремной робе. Позднее появились треугольники разных цветов. Номер и треугольник нашивались на левую сторону груди и на правую ногу. Красный был цветом политических заключенных, зеленый — уголовников, фиолетовый — свидетелей Иеговы, черный — асоциальных элементов, розовый — гомосексуалистов, коричневый — пытан. Евреи нашивали красные, зеленые, черные и другие отметки поверх своих желтых треугольников, так что получалась шестиконечная звезда. Для указания национальности иностранцев в треугольнике вписывалась первая буква, например «Т» для чехов («*Tscheche*»), «F» для французов и так далее. У тех, кто отбывал заключение за экономические преступления, между нижним концом треугольника и номером стояла черная точка размером с долларовую монету. У тех, кто подозревался в попытках к бегству, на спине и груди были изображены красно-белые мишени. Знак не всегда совсем точно соответствовал «преступлению» заключенного.

Среди различных категорий лагерных заключенных две имели четкую сексуальную окрашенность: гомосексуалисты и так называемые «осквернители расы». В рамках концлагеря малейшего подозрения в гомосексуализме было достаточно, чтобы превратить и без того нелегкую жизнь заключенного в невыносимую и, в силу распространенного предубеждения против гомосексуалистов, сделать его объектом бойкота со стороны заключенных. Несмотря на то что среди заключенных гомосексуализм был широко распространен, розовый треугольник служил главной причиной остракизма.

В конце 1943 года Гиммлер издал новый приказ об очищении сексуальных извращенцев, то есть гомосексуалистов. Согласно этому приказу каждый гомосексуалист, добровольно согласившийся на кастрацию и зарекомендовавший себя примерным поведением, будет отпущен в самом ближайшем времени. Некоторые из заключенных, принадлежавших к братству розового треугольника, поверили в обещание Гиммлера и согласились на кастрацию, надеясь избежать тем самым смертельных объятий концлагеря. Но, несмотря на пример-

ное поведение — насколько оно было примерным, зависело лишь от расположения духа коменданта барака и командира из войск СС, — добровольно согласившихся на кастрацию освободили только из концлагеря. Но они не получили полной свободы, поскольку их направляли в штрафные части дивизии «Дирлевангер» на Восточный фронт, где им суждено было погибнуть в белорусских лесах, в сражениях против партизан, иными словами — героически умереть во славу Гитлера и Гиммлера.

Кроме этого, нацисты пытались «научно» решить проблему гомосексуализма и операционным путем вернуть гомосексуалистам «необходимую мужественность». Так, весной 1944 года штурмбаннфюрер СС датчанин доктор Вернет прибыл в Бухенвальд с подписанным Гиммлером разрешением на проведение серии экспериментов с целью «искоренения гомосексуализма» путем имплантации синтетических гормонов. Из пятнадцати человек, подвергнутых операции, двое были кастрированы, двое погибли в ходе операции, остальные умерли вследствие общей слабости организма.

С однополрой женской любовью в Третьем рейхе дела обстояли несколько по-иному. Лесбиянок по закону не преследовали, но отношение к ним было также враждебным. Женщин, как правило, относят к гетеросексуальным существам, и кажется, что сам термин «гомосексуализм» применим только к мужчинам. Судьба многих мужчин и женщин Третьего рейха оказалась в прямой зависимости от этих суждений. По существу, лесбиянство осуждалось и замалчивалось, а гомосексуализм был уголовно наказуем. Преследование лесбиянок существовало в более скрытом виде.

Так сложилось исторически, что для женщин и девушек существовала строгая презумпция гетеросексуальности, поэтому явно выраженные суровые меры к «нарушительницам» не считались необходимыми. В 1910 году в Германии предпринимались попытки отнести лесбиянство к уголовно наказуемым деяниям, но феминистическая



Официально в Третьем рейхе не было лесбиянок. Эта установка спасла многих от преследования

---

оппозиция быстро победила в этом политическом вопросе. К 1935 году женское движение как таковое было в Германии уничтожено, а конформизм в поведении преобладал настолько, что нацистское государство не нуждалось в уголовном преследовании лесбиянства. Министерство юстиции тогда нютрез отказалось распространить действующие статьи 175 Уголовного кодекса, запрещающей мужскую гомосексуальность, и на женщин. В сущности, это было указанием на то, что лесбиянки представляли куда меньшую угрозу государству, чем гомосексуалисты, — лесбиянок было меньше, их политическая активность не выражена, и выжить их было труднее.

Подавляя лесбиянство, нацистское государство опиралось не на Уголовный кодекс, а на запугивание. С приходом нацистов к власти лесбийские клубы и частные места встреч были закрыты. Такая мера создавала видимость пристойности. Клаудия Шопманн в своей работе «Национал-социалистическая сексуальная политика и женский гомосексуализм» пишет: «Чтобы избежать насмешек на улицах, многие лесбиянки меняли стиль одежды и поведения, приближая его к женскому стереотипу. Их вынуждали вести психологически нелегкую двойную жизнь». Мимикрия стала необходима для выживания. Брюнетки перекрашивались в блондинок, и после 1933 года многие лесбиянки выходили замуж, с тем чтобы избежать общественного внимания. Брак-прикрытие не мог, однако, служить гарантией выживания, особенно для лесбиянок-евреек. Тем не менее Шопманн отмечает, что «при отсутствии других причин для преследования и при условии подчинения общепринятым нормам лесбиянка обычно избегала концлагеря». Примером может служить Элизабет Вуст. В 1944 году Вуст, жена нацистского офицера, была вынуждена отрицать сексуальную связь со своей любовницей Фелицией Шрагенхейм. Признание означало бы немедленное заключение в концлагерь. После многочасовых допросов Вуст по-прежнему заявляла: «Между нами не было и не могло быть лесбийской любви». Эта ложь, засвидетельствованная письменно, десятилетиями хранилась под покровом мучительного молчания и была опровергнута только в 1991 году, когда Элизабет Вуст наконец смогла восстановить истину, рассказав историю своей жизни известной журналистке Эрике Фишер. Другие же лесбиянки, такие как Фелиция Шрагенхейм, например, были лишены всякой возможности выжить.

Лесбиянки-нееврейки, не пожелавшие придерживаться принятых норм, отправлялись в заключение в качестве «асоциальных элементов» — весьма разношерстная группа социальнo не приспособленная, по нацистской классификации. В число асоциальных эле-



---

ментов включили, в частности, проститутки, бродяги, воры и нарушители закона о недопустимости половых связей между арийцами и евреями. В соответствии с принятой для концлагерей системой обозначений асоциальные элементы должны были носить черный треугольник... Свидетельства о преследовании лесбиянок так мало еще и потому, что групп «асоциальных элементов» была очень разнородной, и лесбиянки не выделялись так, как другие заключенные, к примеру, гомосексуалисты-мужчины, чей особый знак сразу сигнализировал об их «преступлении».

В отличие от всех других преследуемых, гомосексуалисты-мужчины считались преступниками и после того, как был повержен нацизм. В Западной Германии статья 175 оставалась в Уголовном кодексе до 1969 года. Многие пострадавшие при нацистах молчали, так как боялись ареста по этой статье. Во Франции гомосексуалистов ожидала та же участь; принятый Виши закон об уголовном наказании за гомосексуализм не был отменен де Голлем, его упразднили лишь в 1982 году при Миттеране. Несмотря на все либеральные реформы, гомосексуалистов и лесбиянок долгое время не относили к жертвам нацизма. В 1989 году в Париже делегация гомосексуалистов смогла возложить венок к памятнику депортированным только после окончания «официальной» церемонии.

## Глава 6

### ПОЛОВАЯ АЛХИМИЯ

#### (РАСОВАЯ СЕЛЕКЦИЯ В НАЦИСТСКОЙ ГЕРМАНИИ)

Задолго до возникновения Третьего рейха врачи, психиатры и другие ученые многих стран предупреждали об опасности возможного биологического вырождения людей в ранее неизвестных социальных условиях: в большой скученности в крупных индустриальных центрах с их искаженными и извращенными (по сравнению с простым крестьянским миром) представлениями, а также необычными (по сравнению с прежними временами) бытовыми условиями. Впрочем, и сейчас никто с полной уверенностью не сможет сказать, что социальные условия, возникшие вследствие урбанизации, прозрачны, контролируемы и не вызывают никаких опасений. В первой трети XX века многим европейцам казалось, что нации подвергаются усиливающемуся давлению алкоголиков, уголовников-рецидивистов, всевозможных асоциальных элементов, больных и калек, воспроизвод-

---

---

ство которых никак не регулировалось в течение многих поколений, что достижения современной медицины, обеспечивавшие спасение новорожденных с различными наследственными заболеваниями, оборачиваются со временем против общества, поскольку эти калеки становятся для него обузой. В этих условиях многим казалось, что современная медицина и социальная сфера действуют вопреки естественному отбору, систематически ухудшая, а не улучшая человеческий материал. Иными словами, все победы современной науки и социальной политики представляли как пирровы победы. Таким образом, Гитлер не был особенно оригинален, когда в 1925 году писал в «Майн кампф», что полумерой и нелепостью является забота о продолжении жизни неизлечимо больных людей, в таких случаях нужен ясный рациональный подход и последовательные действия.

Большинство европейцев было озабочено падением рождаемости, которое казалось опасным ввиду экспансии соседей; проблемой казался рост рождаемости у своих политических соперников. Точно так же, как сейчас в Европе опасаются роста населения в странах третьего мира, в межвоенный период французы боялись высокой рождаемости у своих воинственных соседей — немцев; немцы боялись угрозы бесчисленных «славянских орд»; англичане опасались большой рождаемости у ирландцев; итальянцы сетовали на «бандитский юг»; в европейской части России боялись высокой рождаемости в ближнем к нам азиатском зарубежье. В разных обществах в разные времена присутствовал страх перед иммигрантами, могущими «испортить» хорошую расу, и недовольство эмигрантами, снижающими расовое состояние общества вследствие отъезда за границу. В США, например, имел место страх перед волной эмигрантов из Азии или притоком эмигрантов из бедных регионов Восточной Европы, «белых бедняков», которые якобы снижали сопротивляемость белой расы перед лицом напористых негров. В этой связи существовали квоты на въезд в США определенных расовых типов. Впрочем, евгеника была не только европейской или американской болезнью, она процветала в Китае, в Аргентине, в Бразилии, в Индии.

Задолго до нацистов практические шаги для предотвращения вырождаемой перспективы сделали шведы, хотя первая в мире кафедра евгеники была создана в 1909 году в Лондоне и лишь в 1922 году — в университете Упсалы. В Швеции впервые стали практиковать добровольную стерилизацию в целях сохранения расовой чистоты и поддержания нордического типа. Впрочем, в практике евгеники американцы и немцы вскоре обошли англичан и шведов. Почти во всех американских штатах существовала узаконенная прак-



Иллюстрации по истории расовидения

тика стерилизации наследственных больных, а в Калифорнии стерилизовывали больше, чем во всех остальных штатах, вместе с ними. Воодушевленные законом США об эмиграции, немецкие евгеники заговорили о необходимости принятия подобного закона в Германии (перед лицом притока в страну евреев и южных славян). Также немецкие евгеники распространяли среди немцев всевозможные пропагандистские материалы с графиками и статистикой о затратах на социальную помощь неблагополучным (вследствие наследственных заболеваний) семьям. О необходимости устранять «человеческий балласт» еще в 1920 году писали немецкий юрист Карл Биндинг и немецкий медик Альфред Хохе. Они оценивали человеческую жизнь масштабами затрат на продукты питания, одежду, жилье, отопление и уход. Нацисты охотно повторяли эти доводы даже в школьных учебниках; потом они первыми перешагнули порог допустимого, задумав втайне от общественности осуществить программу эвтаназии. В начале XX века к евгеническим кругам в Германии примыкали даже социал-демократы; во всех слоях общества находились люди, симпатизировавшие их идеям. Напротив, в Англии, когда некий лейборист внес законопроект о добровольной стерилизации наследственно больных, 10 Сидней Уэбб протестовал, указывая, что это важное дело не может быть оставлено на усмотрение частных лиц и люмпен-пролетариев. В отличие от Германии, где ученые с большим энтузиазмом восприняли евгенические планы, в Англии никакого воодушевления они не вызвали — по всей видимости, евгеника в силу своего радикализма не подходила консервативным англичанам. В 1929 году английскими психиатрами было установлено, что различными психическими расстройствами страдает около 300 тыс. англичан, из которых

только 50 тыс. помещено в лечебницы. Данные статистики произвели сильное впечатление, но в 1931 году британская нижняя палата отвергла закон о стерилизации.

Без резких возражений против евгеники не обошлось и в Германии: в 1923 году профессор Карл Бонхефер (отец Дитриха Бонхефера, известного деятеля антинацистского Сопротивления) выступил с резкой статьей, возражая против насильственной стерилизации людей, родившихся слепыми или глухими, кляпотов, эпилептиков, преступников-рецидивистов и людей, имеющих, по крайней мере двоих, внебрачных детей. Мюнхенский психиатр Освальд Бумке весьма точно заметил, что в дебатах о стерилизации речь идет прежде всего об арийцах и неарийцах, о долихоцефальных или брахицефальных головах, о нордической расе и неполноценных людях; но в этих сферах абсолютно ничего определенного нет, и ложные рецепты и неопределенные теории могут принести только вред. Бумке далее указывал, что в соответствии с этой логикой нужно убить не только всех душевнобольных и психопатов, но и инвалидов войны, безработных, пенсионеров и вдов, которые уже не способны рожать.

Проблемы, связанные с евгеникой, коснулись Германии особенно остро и воспринимались частью общественности как подлежащие непременно разрешению. Причины этого, возможно, лежат в ожесточении немцев после Первой мировой войны, усугубленном позором Версальского договора и потрясениями кризиса 1929 года. После 1929 года средств для проведения активной социальной политики не хватало, и все чаще раздавались голоса о необходимости превентивной стерилизации калек (чтобы воспрепятствовать их воспроизводству и таким образом сэкономить средства для поддержания здоровых людей, оказавшихся в нищете вследствие кризиса). В Германии был популярен тезис от том, что в войну действует негативный отбор, и погибают лучшие, а «неполноценные» процветают в тылу (при этом игнорировался тот факт, что в заключительной стадии Первой мировой войны в немецких психиатрических лечебницах и приютах для калек вследствие систематического недооказания погибло более 70 тысяч человек). Современная война с отравляющими газами и пулеметами привела к изменению моральных масштабов, чему соответствовало и поведение людей в тылу. Люди стали забывать, что обязанностью здорового и сильного является помощь слабому и больному, а не желание выжить за его счет. Даже представители прогрессистов в Германии в 1914 году высказывались за то, чтобы тратить дефицитные средства не на душевнобольных и калек, а на здоровых людей, которые могут принести стране пользу. Такая риторика немногим от-

личалась от нацистской. После войны наиболее радикальные публицисты стали призывать к преодолению «устаревшей» иудео-христианской морали и к возврату к первобытным и здоровым нравам спартанцев, которые убивали больных младенцев и беспомощных стариков.

«Социальная стабильность, во-первых, всегда исходит из того, что любое отклоняющееся от общепринятых норм поведение представляет опасность для общества и должно оцениваться как криминальное, неполноценное или даже вырожденческое. Во-вторых, социум велит настраиваться на работоспособность, чтобы обеспечить себе средства

для проживания. Теперь асоциальное поведение состоит не только в отказе от работы, но и от размножения». Приблизительно так выглядел главный постулат нацистского общества.

Овладев массами, национал-социализм попытался свести роль отдельного человека до минимума. В нацистском государстве отдельная личность ничего не значила, все являл собой лишь весь народ. Чтобы легче было осуществлять господство над массами, миллионы людей должны были унифицироваться под стандарт «нормального человека». Для осуществления этого тоталитарного требования предусматривались различные пути и возможности. Одним из таких путей было «дисциплинирование тела».

Национал-социализм разделял весь мир на «хороший» и «плохой», «ценный» и «низкокачественный» генетический материал, на законопослушных граждан и персон, живших на глазах нацистского государства. «Хороший» материал должен был отбираться и подвергаться селекции. В качестве вознаграждения таковым обещался социальный рай: финансовая стабильность, поездки в отпуск на «Фольксвагене», полученном по программе «Сила через радость», современный четырехкомнатный дом или квартира. «Плохой» материал подлежал «искоренению». Этим людей попросту уничтожали.



В идеале на свет в Германии должны были появиться только идеальные дети

---

«Экспроприация тела» была подготовлена и проведена при помощи расистской идеологии национал-социализма. Когда чистота и преобладание «арийской расы» были поставлены в центр нового видения мира, а государство стало лишь инструментом осуществления воли этой расы, то о каких-то отдельных личностях не шло и речи. Каждое отдельное тело и его сексуальность должны были безвольно стоять на службе режима. Но и этого было мало: нацистские медики и идеологи устанавливали, кто посредством своих половых сношений служил арийской расе, а кто — нет.

Насильственной стерилизации подлежало около 400 тысяч человек: «сексуальные уклонисты», «извращенцы», «падашие юноши», вообще все те, кто не собирался безоговорочно подчиниться коричневому государству. Тоталитарное государство решило воздействовать на своих подопечных через самый уязвимый и восприимчивый участок — половую жизнь.

В момент захвата власти нацисты еще не располагали полнотой знаний, которые смогли бы поставить им на службу плодородие миллионов людей. Пока на улицах бесчинствовали штурмовики, не было и необходимости в программе эффективной и малозатратной стерилизации. Но по мере появления новых концентрационных лагерей у нацистов появилось фактически неограниченное поле деятельности. Именно там, за колючей проволокой, они спрятали от «добропорядочных граждан» свои экспериментальные программы. Здесь самыми варварскими методами шли медицинские эксперименты, призванные «социально дисциплинировать» немцев. В распоряжении нацистских врачей оказалась рентгеновская стерилизация, поточные аборты, опыты по воздействию формалина и нитрата серебра на матку и яичники женщин.

В тридцатые годы женщины уже не могли связываться с мужчинами, которые им нравились. Мужчины не могли спать с женщинами, которых они любили. В Лондоне и Париже, в США в вопросах половых отношений все еще господствовала щепетильность XIX века. Но лишь одно государство, Третий рейх, завладело задачей не просто подбирать подходящих партнеров, а фактически проводить человеческую селекцию. Тоталитарное государство не оставило в немецких кроватях места для секса, который являлся следствием взаимного влечения двух людей. Немцы должны были безоговорочно превратить свою интимную жизнь в политический инструмент, орудие для достижения высших государственных целей. Немецкие тела подлежали унификации так же, как политические и общественные организации, органы власти и предприятия.

---

Коричневые властители разделяли граждан Германии на «хороших» и «плохих». Тех, кто должен был произвести потомство, и тех, кому размножение безусловно запрещалось. Рождаемость у «хорошего» материала должна была подниматься при помощи борьбы с абортами, предоставления банковских кредитов, бюджетных пособий на детей и налоговых льгот. «Плохому» материалу предписывались запреты на заключение брака, стерилизация и убийства. Борьба за повышение рождаемости и запрет на производство на свет потомства шла в Третьем рейхе рука об руку. Коричневое государство овладело сексуальностью и телами своих граждан, контролировало их, нейтрализовало или использовало их по собственному усмотрению. Интерес нацистских бонз к сексуальности немцев вытекал из человеконенавистнической идеологии, которая брала свои корни в 1859 году, когда увидела свет работа Чарльза Дарвина «Происхождение видов».

Английский натуралист исходил из того, что в вечной борьбе за существование выживали только те разновидности, которые лучше всего соответствовали настоящим условиям жизни и существования. Таким образом, в Арктике, например, постепенно вымрут коричневые и серые зайцы, так как они быстрее бросаются в глаза белому медведю, нежели их более светлые собратья. Естественный отбор и мутации построили цепочку из различных видов, во главе которой стоит человек. Теория Дарвина открыла английским фермерам викторианской эпохи возможность содействовать развитию своих домашних животных, позволяя размножаться только тем особям, у которых было ярко выражено определенное желаемое свойство.

В XX веке национал-социализм узурпировал теорию Дарвина и дополнял ее представлением о том, что человек не может беспрепятственно управляться природой. Так как человеческая «раса» должна была улучшаться, то требовалось проводить селекцию человека. В «Майн кампф» Адольф Гитлер сравнивал секс с селекцией животных: «Мы, национал-социалисты, являемся хранителями высших арийских ценностей на земле. Вот почему на нас лежат высшие обязательства. Чтобы суметь выполнить эти обязательства, мы должны суметь убедить наш народ сделать все необходимое для защиты чистоты расы. Мы должны добиться того, чтобы немцы занимались не только совершенствованием породы собак, лошадей и кошек, но пожелали бы, наконец, и самих себя». Или другая цитата: «В результате всего этого нашему народническому мировоззрению, безусловно, удастся вызвать к жизни такую эпоху, когда люди будут видеть свою высшую задачу не в том, чтобы улучшать качество собаки, лошади, кошки, а в том, чтобы создавать более-высокую расу людей. Это будет эпоха, ко-

---

гда одни люди в сознании необходимости будут молча кое от чего отказываться, а другие будут радостно жертвовать и лавать».

Национал-социализм жаждал получить сверхчеловека. Чтобы арийская раса не погибла, а человек не опустился на животный уровень, его арийская кровь должна была оставаться чистой. А потому генетическое наследие арийцев не должно было смешиваться с наследственным материалом низших рас. Главные идеологи национал-социалистического государства требовали повышения рождаемости только у арийской части населения. В битве за рождаемость они были заинтересованы не просто в сухих цифрах. Большое внимание уделялось «расовому качеству» грудных детей. Лозунгом того времени стало «дифференцированное размножение». Чтобы на свет появилась смена, соответствовавшая идеологическим представлениям национал-социализма, размножаться могли только те супружеские пары, которые получили на это специальное разрешение.

Чтобы претворить в жизнь этот проект, государство должно было поставить арийскую расу в центр всех своих начинаний. Само государство устанавливало, кто может иметь детей, а кто нет. Для Гитлера этот момент имел исключительное значение, а потому государство должно было «с предельной точностью и тщательностью отбирать из общего числа народных товарищей природный материал, который должен был быть поставлен на службу обществу».

Не сделай этого государство, и «народное сообщество» было обречено на гибель. В свете этих идей половая жизнь больше не являлась частным делом. Напротив, каждая семейная пара должна была знать, что за каждый половой акт она несет ответственность перед «народным сообществом». Половая жизнь, в буквальном понимании слова, реквизировалась у рядовых немцев и ставилась на службу государству. В нацистском государстве институт брака не был придуман для удовлетворения потребностей отдельных индивидуумов. Как только за немецкими молодоженами закрывались двери нацистских ЗАГСов, оба супруга оказывались влетеными в сложную жизнь народного сообщества, которая ставила под угрозу существование интимной жизни любого рядового немца.

Интимная жизнь в общепринятом понимании этого понятия являлась для национал-социалистических идеологов отказом от единства с народом, сопротивлением осуществлению расового порядка природы, несогласием с принципом «крови и почвы». В определенной мере любовные отношения, выведенные за рамки политических требований, могли трактоваться даже как сопротивление новому режиму. Личное счастье должно было исчезнуть из семейной жизни в



---

национал-социалистическом государстве. В национал-социалистическом мировоззрении сексуальные отношения потеряли какую-либо связь с чувственной сферой. Половая жизнь немцев должна была лишь обеспечивать арийской расе господство над миром.

В известной мере нацисты позаимствовали постулаты расистской идеологии, которая возникла многими десятилетиями раньше. За век до этого предпринимались попытки сформировать представление и описать природу «идеального человека». Фридрих Шлегер активно занимался изучением проблемы избранного человека. Жан Жак Руссо описывал суть безупречного человека как «благородного дикаря». В конце XIX века эти представления приобрели более радикальный характер благодаря философии Ницше. Помноженные на антисемитизм в начале XX века, эти идеи стали базой для возникновения национал-социалистического расового учения.

Научные открытия XIX века привели к биологизации всех областей общественной жизни. Эрнст Хеккель, граф Гобино и многие другие основоположники «научного расизма» перенесли открытие Чарльза Дарвина на сферу общественной жизни. Само общество описывалось ими как живой организм, который жил по законам борьбы за выживание. Гюнтер Малл, директор медико-исторического института в Майнце, заявлял: «История народов станет специальной ветвью зоологии». По его мнению, только самые выдающиеся человеческие виды в борьбе за существование могли создавать высокоразвитые цивилизации. Получить шанс на выживание должна была только та общность, чьи умственные способности были гораздо выше, чем у соседних племен и народов. История показывает пути развития народов в зависимости от их среды обитания. И тут не может быть равенства, так как исходные посылки у всех народов разные. Разнообразие культур объяснялось различиями в размере мозга, различиями в климате обитания и условиями добывания пищи.

В наступающем тогда XX столетии расовая история станет одной из самых популярных дисциплин. Проблемы пользы и упадка различных народов исследовались на многочисленных семинарах, в бесчисленных статьях и публикациях. Многие известные ученые посвящали этому вопросу целые книги. В духе империализма немцы больше не испытывали страха перед возможным закатом собственной культуры. Чтобы предотвратить собственный упадок, требовалось всего лишь поставить заслон на пути смешивания рас и исчезновения собственно немецкой крови. Именно расовое смешение виделось как предпосылка для гибели культуры. Постепенно эволюционное развитие подобных культур останавливалось, и они угасали.

Уже в 1883 году Гуго де Фриз хотел предотвратить этот крах при помощи новой науки — евгеники. Главным условием для дальнейшего существования культуры и цивилизации станет селекция человеческого материала. Этот голландский ботаник, ставший одним из отцов социал-дарвинизма, хотел наблюдать за рождением тех, кто препятствовал выживанию цивилизации. По его мнению, было бы лучше, если бы эти люди вовсе не рождались. Право на размножение получали наиболее выдающиеся человеческие субъекты. Они должны были рано сочетаться браком и находиться в таких условиях жизни, которые только содействовали по возможности более многочисленному здоровому потомству. Де Фриз не собирался предоставлять зачатие ребенка на волю случая. Размножаться могла только та супружеская пара, чья расовая полноценность была подтверждена научными данными: «Если же выяснится, что новорожденный является слабым и неполноценным, то коллегия врачей должна принять решение о продолжении его жизни или усыплении при помощи небольшой дозы морфия. Родители в данном случае не должны долго скорбеть и быть ведомыми мятежными чувствами, но быть довольными, что им представился шанс попробовать второй раз произвести на свет потомство».

В 1895 году Альфред Плётц в качестве дочерней науки вывел от евгеники «расовую гигиену». Плётц провозгласил моральную ответственность ученых. Но речь шла не о негуманной и даже бесчеловечной постановке вопросов в евгенике. Он провозгласил, что «упражнение» и «отбор» становятся главной обязанностью ученых, так как выжить может только то общество, которое последовательно проводит в жизнь расовую гигиену. Чтобы парам, «достойным размножения», были предоставлены более комфортные условия жизни, низкокачественные члены общества должны были «выпалываться». 10 лет спустя, в 1905 году, Плётц сыграет решающую роль при создании «Общества расовой гигиены», которое несколько десятилетий будет распространять по всей Европе его идеи. К 1930 году в Германии возникнет 10 филиалов этого общества. В Австрии их будет несколько меньше — всего лишь четыре. В Веймарской республике средние слои с восторгом встретят идеи социал-дарвинизма, расовой гигиены и евгеники. Новое учение о природе общества видело в образованном бюргере идеальный тип человека и требовало преобразования действительности на основе принципа естественного неравенства людей. Поборники расовой гигиены, а также приверженцы евгеники и социал-дарвинизма противопоставляли демократическому государству свою новую элитарную идеологию.

---

Почва для осуществления человеконенавистнической сексуальной политики Третьего рейха была подготовлена и удобрена задолго до прихода нацистов к власти. Это сделали широкие круги общественности и многие ученые. Однако только нацистам удалось претворить эти идеи в жизнь. Именно они начали осуществление этих принципов, когда 14 июля 1933 года издали указ «О предотвращении появления наследственно больного потомства», который стал инструментом устранения социально-демографической «чересполосицы». Теперь манипуляции в сфере сексуальных отношений получили государственное одобрение и могли систематически осуществляться. Теперь власти могли спокойно стерилизовать любых социально неподходящих режиму людей, противников нового режима, гомосексуалистов, лесбиянок, «преступников на сексуальной почве», «извращенцев» и даже тех, кто нарушал супружескую верность.

Воспользовавшись принятым в 1933 году законом «О предотвращении появления наследственно больного потомства», нацисты развернули форменный террор, проводя массовую стерилизацию. В течение последующих двух лет стерилизовали около 30 тысяч человек. Расовые Нюрнбергские законы 1935 года направили этот неупорядоченный процесс в организованное русло. Вмешательство в сексуальную жизнь так называемых «асоциальных» людей и страдающих наследственными болезнями стало носить методический характер.

Окончательно эти действия были легализованы на Нюрнбергском съезде партии, который состоялся 15 сентября 1935 года. Теперь на помощь нацистскому режиму приходили многочисленные законы, облегчавшие бюрократический путь вторжения в интимную жизнь немцев: закон о стерилизации, закон о стандартизации здравоохранения, законы об охране здоровья и брака. Появление на свет этих законов положило правовую основу для различения «желательной» и «недопустимой» половой жизни. Теперь тот, кто не соответствовал национал-социалистическим представлениям, не просто терял право на неприкосновенность личной жизни, но мог быть арестован, изувечен — интимная жизнь переставала быть таковой. Правда, для принудительной стерилизации предписывалось соблюдение определенных юридических норм. Однако, как говорят факты, тоталитарное государство могло вмешиваться в самые интимные сферы жизни, лишь только формально прикрываясь юридической законностью. Неприкосновенность частной жизни ликвидировалась как таковая.

---

Чтобы создать в обществе необходимую атмосферу понимания, Йозеф Геббельс использовал для пропаганды Нюрнбергских законов кинофильмы. По тем временам — новый ход. Появилась целая серия подобных фильмов: «Прегрешения отца» (1935), «Страдающий наследственной болезнью» (1936) и «Жертвы прошлого» (1937). Они показывали дублике с шокирующей стороны последствия половой жизни наследственно больных людей. Мультфильмы должны были распространять расистские взгляды среди юных немцев. Пропагандистские возможности анимационного кино, построенного по образцу американских студий Дисней, очень воодушевили как Геббельса, так и самого Гитлера.

По итогам Нюрнбергского съезда партии 1935 года значительно расширился круг людей, в интимную сферу которых могло вмешиваться национал-социалистическое государство. В 1935—1936 годах в принудительном порядке было стерилизовано почти 90 тысяч людей. Этот процесс не пошел на убыль даже в годы войны. Число подвергавшихся стерилизации несколько сократилось после нападения на Польшу, но это длилось недолго. В целом за двенадцать лет существования Третьего рейха нацисты сделали бесплодными почти полмиллиона людей. Ни разу не было удовлетворено ходатайство органов социальной защиты или здравоохранения, а таковых насчитывалось более 40 тысяч.

Автоматически подвергались стерилизации люди, страдавшие шизофренией, маниакальной депрессией, наследственной эпилепсией или тяжелыми физическими уродствами. В эту категорию попадали слепые и глухие, чьи родители страдали такими же недугами. Неадекватными признавались алкоголики и больные туберкулезом, равно как и те, кто когда-то болел сифилисом и гонореей. Они также не имели права на производство потомства.

Чтобы обосновать стерилизацию, органы здравоохранения Третьего рейха очень охотно прибегали к такому понятию, как «морально-слабоумие», что должно было соответствовать дебильности. Но «моральное слабоумие» оказалось очень размытым представлением. Оно было некой собирательной категорией, которая должна была служить для преследования тех людей, которые не подходили под социальные образцы национал-социалистической Германии. Слабоумными могли оказаться те люди, чье развитие было несколько заторможено в младенческом возрасте, или их развитие шло нормально, но люди нарушали общепринятые нормы поведения. В категории слабоумных могли оказаться как дети, прогулявшие школьные занятия, так и страдающие ночным недержанием мочи.

---

Опасность стерилизации в связи со «слабоумием» нависала над выходцами со дна общества. Как раз в годы мирового экономического кризиса работающий пролетариат сформировал картину немецкого общества. Рабочие массы, над которыми должна была господствовать НСДАП, были в большинстве своем нищими. Только за 1929 год несколько тысяч людей умерли от голода или эпидемий, бушевавших в рабочих кварталах. Германия, казалось, скатывалась обратно в XIX век. Детская смертность достигала невообразимых размеров. Рождаемость катастрофически падала. Массовое обнищание привело к появлению таких явлений, как массовый алкоголизм и психическая неуравновешенность. Впрочем, в Третьем рейхе рабочие стали жить гораздо лучше. Однако многие продолжали постоянно конфликтовать с полицией и властями, но вовсе не по политическим, а, скорее, по бытовым причинам. В глазах нацистов «обедневшие» опустившиеся семьи, которые вынуждены передавать своих детей на попечение государства, рассматривались как «асоциальные».

Круг людей, к которым нацистский режим решил применить (по «социальным» соображениям) стерилизацию, неограничен: гомосексуалисты, алкоголики, наркоманы, евреи, просто недовольные Гитлером. Несмотря на весь шовинистический порыв нацистов, воспевание боевой доблести, инвалиды Первой мировой войны оказались ненужными нацистскому государству — они являлись бременем для общества. Нацистов вообще мало интересовало, были ли получены травмы и увечья во время войны или на работе в мирное время. Они клеймили всех инвалидов как «общезвестных симулянтов», «невротиков», «пропой, получавших пенсию».

Стерилизовать могли и тех, кто «не был в состоянии вести рентабельное хозяйство, кто не осознавал ответственности за воспитание детей, пригодных для народного сообщества». Люди, не готовые принять роли и поведенческие стандарты, предписанные нацистами, попадали в категорию «наследственно негодных», очень быстро получая диагноз «моральное слабоумие». Немецкая исследовательница Христиана Ротмалер полагала, что основными жертвами программы массовой стерилизации стали выходцы из низших слоев, которые пытались зарабатывать себе на жизнь случайными приработками. Они, как правило, происходили из больших семей, где господствовала нищета, а потому дети не могли получить достойного образования.

Для осуществления программы стерилизации при немецких судах создавались специальные заведения — «Суды наследственного здоровья» (ЕГГ). Нацизм, положивший в основу идеи, презиравшие права человека, взял на вооружение разработки Гуго де Фриа, Альф-

---

реда Плётца и других поборников евгеники, которые жаждали провести проверку «уровня размножения» отдельного человека. В этих судах обрабатывались заявления, предоставляемые ночлежками для нищих, биржами труда, тюрьмами и союзами по борьбе с алкоголизмом. В принципе с подобными заявлениями могли выступать и медики. Но врачи в большинстве случаев предпочитали не обращаться в ЕТГ. Дело было не в их гуманистических принципах или клятве Гиппократа. Все было проще, они боялись за свою практику — пройди слухок, что тот или иной врач направляет своих пациентов на стерилизацию, и к нему просто перестали бы ходить. После поступления в «Суд наследственного здоровья» заявления на определенную личность проводилось краткое дознание — опрашивались работодатели этого человека, его друзья, родственники, функционеры местной ячейки НСДАП. Сам суд был простой формальностью. Нередко за 15 минут рассматривалось по три-четыре дела. В первые годы осужденные на стерилизацию могли опротестовывать такое решение и в качестве собственной защиты привлекать медиков, в данной ситуации выполнявших роль адвокатов. Но в 1936 году Имперский руководитель медиков Герхард Вагнер лишил врачей возможности выступать на стороне «асоциальных личностей». Апеллировать можно было только к членам «Суда наследственного здоровья». Попавшие в этот суд были, по сути, обречены — даже в сомнительных случаях предписывалась стерилизация. Представшие перед наследственными судьями фактически не имели никакой возможности спасти свое будущее потомство. Единственный путь избежать стерилизации заключался в том, чтобы доказать невозможность контактов с противоположным полом. Однако это было возможно только в монастыре, и то в редком случае.

После принятия решения «наследственными судьями» осужденные доставлялись полицией в больницу. Тот, кто пытался скрыться и не явился в «Суд наследственного здоровья», тут же объявлялся в имперский розыск. Пойманные упрямцы подвергались так называемому «шестинедельному курсу» в закрытых специальных учреждениях. Там проверялся диагноз «наследственных судей».

Только для 10% женщин, стерилизованных в принудительном порядке, это вмешательство прошло без осложнений. Нацисты не делали исключений даже для детей, стерилизация которых в условиях еще не сформировавшихся половых органов была очень рискованной. Нацистские врачи проводили операции без учета сложения, возраста, психической и физиологической конституции жертвы. Страх, потрясение, защитные реакции в условиях фактического отсутствия

наркоза делали это насильственное вмешательство предельно опасным. Многие из жертв стерилизации умирали прямо на операционном столе. Причины смерти были самые различные: нарушение работы сердца, остановка легких, закупорка сосудов. После операции многие кончали жизнь самоубийством, так как не могли перенести нанесенную им физическую и психологическую травму.

Нацистские власти инстинктивно заботились, что принудительная стерилизация вовсе не являлась каким-то наказанием, что она направлена только на соблюдение интересов немецкого народного сообщества и самого индивида, что стерилизация вовсе не являлась поводом для общественного презрения и не могла затрагивать честь и достоинство прошедших через эту программу.

Между тем, согласно закону, прошедшие через стерилизацию обязались сохранять молчание. Чувство унижения они должны были хранить в себе. О постигшем их физическом и психическом горе они не должны были никому говорить, даже близким людям. По большому счету, несколько десятков тысяч мужчин и женщин были просто искалечены. При этом осложнения у женщин возникали гораздо чаще, чем у мужчин. Согласно Нюрнбергским расовым законам, они не были «пригодны для брака», а потому не могли создавать семью. Под страхом уголовного наказания им запрещались отношения с расово полноценными мужчинами, которые могли воспроизводить арийских детей. Судьба этих женщин была трагичной, после принудительной стерилизации они с трудом находили работу. В основном они занимали малооплачиваемые должности. Им приходилось забыть о том, что они могли быть домохозяйками, женами, матерями — этот путь был для них навсегда закрыт. В то время, когда материнство считалось высшим женским идеалом, эти женщины по сравнению с мужчинами были не просто изувечены, они были морально и психически изуродованы. Кроме того, стерилизованные мужчины могли в определенной мере продолжать свою сексуальную жизнь вне брака. Для женщин это было просто невозможно.

Однако как раз желание вступить в брак стало поводом для попадания в «Суды наследственного здоровья». Нацистское государство активно организовывало консультации по вопросам брака, где женихи и невесты просвещались относительно «наследственного здоровья расы». Но многие не хотели добровольно посещать эти консультации, а потому в 1936 году подобные проверки стали обязательными при заключении брака. Накануне свадьбы будущие молодожены получали вызов в отделы здравоохранения, которые проверяли, не находится ли эта пара и их родственники в картотеке «негативно отме-



На практических занятиях по расоведению. Кадр из фильма «Салон Китти»

ченных личностей». Если в медицинских учреждениях возникали сомнения, то жениха и невесту вызывали для исследования их способности воспроизводства потомства. При малейших подозрениях на наследственные отклонения им отказывалось в браке.

Где-то один-два раза в неделю в консультациях по вопросам брака назначались приемные часы. Затем врачи и санитары проводили обширное исследование, по итогам которого заседал так называемый «совет здорового брака». Этот «наследственный техосмотр» должен был гарантировать, что новое «супружеское сексуальное предприятие» будет работать на благо государства. Способность к размножению и сексуальная производительность являлись предпосылкой для исполнения супружеского долга. Здесь отбраковывались не только люди, неспособные произвести полноценное потомство, склонные к «извращениям», но и те, кто, по мнению нацистских экспертов, не мог воспитать детей, преданных гитлеровскому режиму. У мужчин дополнительно проверялись профессиональные навыки, а у женщин — способность вести домашнее хозяйство и быть достойной матерью. Если экспертиза давала негативную оценку, то врач мог посоветовать жениху или невесте подыскать себе другого супруга. Это было официальным требованием о смене сексуального партнера. Но



---

даже наследственно здоровые пары не могли рассчитывать на одобрение государством собственного брака. «Недостойными для размножения» и «непригодными для брака» считались люди, у которых имелись некоторые хронические болезни, например камни в почках. Покажется нелепым, но людям, у которых было варикозное расширение вен, приходилось удалять его, дабы воспроизвести совершенно здоровое потомство.

В нацистских консультациях мужчины и женщины рассматривались не как отдельные лица, а как члены семейного союза. Члены семьи регистрировались в «генсалогиической таблице». Для этого необходимо было получить соответствующие справки в органах власти, больницах, местных группах НСДАП. Установленная «расовая ценность» людей заводилась в специальные картотеки. Из картотек консультационных пунктов с 1935 года формировались региональные картотеки специальных медицинских ведомств, которые, в свою очередь, объединялись в общенемецкую сеть по поиску «кандидатов на исправление».

Коричневые властители вовсе не предполагали, что врачи и медицинские попечители из консультационных пунктов действительно будут помогать молодым парам устроить их личную жизнь. Напротив, консультационные пункты должны были выявлять тех, кто собирался вести «политически независимую» половую жизнь. Консультационные пункты превратились в первичное заведение по осуществлению человеческой селекции. Врач здесь превращался в вершителя судеб, решающего дальнейшую судьбу молодой пары. В нацистском государстве врачи стали злоупотреблять доверительным отношением своих пациентов. В Третьем рейхе именно врачи стали выносить вердикт о допустимости связи между двумя молодыми людьми. Именно врачи стали первым инструментом, благодаря которому нацистам удалось проникнуть в самые интимные сферы жизни людей.

О половой жизни иностранцев, угнанных на работу в Германию, нацистское государство проявляло куда меньшую заботу. Несмотря на то что стерилизация проводилась в соответствии с принятыми законами, государственное вмешательство в человеческие отношения не пыталось прикрываться неким подобием «псевдоправового государства». Оно опиралось на авторитет человека в белом калате. Чтобы более эффективно эксплуатировать миллионы людей, угнанных из России, Польши, Голландии, Франции, Бельгии, нацистские врачи не одобряли беременности. Немецкой промышленности были нужны работники, а не ушербные с расовой точки зрения дети. Так что не приходилось говорить о какой-то защите материнства. Это было бы в

---

высшей мере наивно. Нацисты делали все возможное, чтобы избежать беременности у угнанных на принудительные работы женщин. Часто сама работа являлась наказанием. У многих от непосильного труда случались выкидыши. С 1943-го аборт в среде угнанных работниц приняли такой невообразимый размах, что католическая церковь решилась на протест. Только в Нижней Саксонии аборт был сделан у 25% женщин. В Восточном Ганновере беременность была искусственно прервана у каждой третьей женщины. Все проводилось в ужасных условиях. Больницы отказывались принимать женщин, угнанных из других стран, мотивируя это тем, что все больничные койки были заняты немцами. Аборты делались прямо в бараках. Проводили их русские и польские врачи, которые также были пригнаны на принудительные работы в Германию.

Если у русских, польских или французских женщин все-таки появлялись на свет дети, то их тут же арестовывали и вместе с матерями направляли в концентрационный лагерь. Это было равнозначно смертному приговору. В «детских концлагерях» матери же, как правило, ненадолго переживали своих детей.

До 1933 года «Национал-социалистический союз немецких врачей» был одной из самых малозначимых организаций НСДАП. Он был создан достаточно поздно, не имел никакой ясной цели и до прихода Гитлера к власти всего лишь пытался выполнять функции коричневого профсоюза медицинских работников. Но после 1933 года его численность стала быстро расти. В него вливались все профессиональные медицинские объединения. В 1934 году он был готов унифицировать всю немецкую медицину. В то время в «Национал-социалистическом союзе немецких врачей» состоял почти каждый второй медик.

Большинство врачей даже не думали сопротивляться требованиям, которые предъявлял новый режим. Они беспрекословно участвовали не только в стерилизации 400 тысяч людей, но и усыплении почти 5 тысяч детей. Во время осуществления акции эвтаназии они убили более 70 тысяч стариков, инвалидов, людей с умственными и психическими отклонениями. Медицина лишала жизни всех, кого нацистский режим считал «жизненно неважными», «наследственно больными» и «низкокачественными».

Национал-социалистические врачи были инструментом, при помощи которого национал-социалистическое государство «устраняло нежелательную жизнь» и всячески содействовало защите ценной «генетической субстанции». В первые годы существования Третьего рейха нацистские бонзы еще не располагали полнотой научных данных, которые бы позволили им провести грань между «селекцией» и

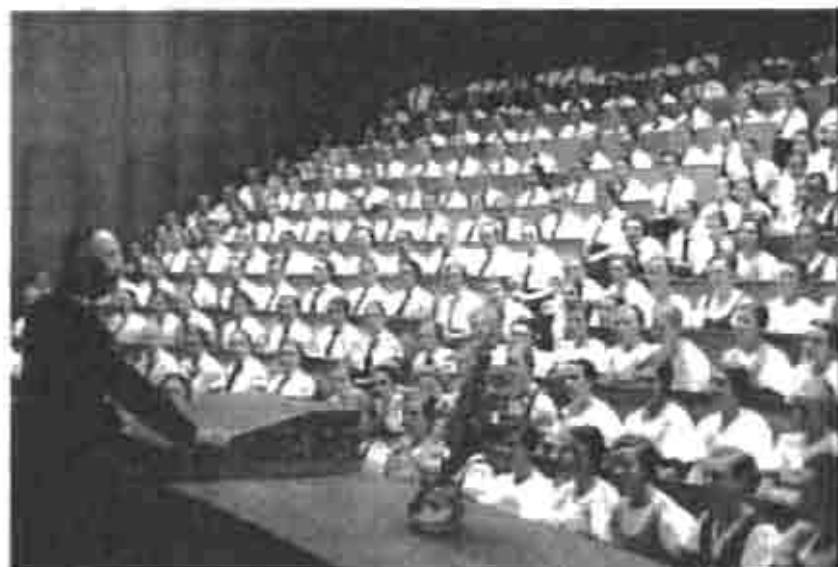
---

«утраждением». Однако в концентрационных лагерях поле для экспериментов было фактически неограниченным, там врачи получили возможность для проведения своих человеконенавистнических экспериментов. Нигде доступ к человеческим «морским свинкам» не был столь открытым, нигде в распоряжении врачей-изуверов не находилось столько много подопытных, как в концентрационных лагерях.

Никто из верхушки Третьего рейха не имел специализированного медицинского образования. К чему обращаться к химическим препаратам, если не полностью еще изучены целебные силы природы? Наверняка таким вопросом задавался Генрих Гиммлер, который проявлял псевдонаучный интерес к изучению неизвестных возможностей «новой немецкой медицины». Для этого в концлагере Дахау он создает плантацию лекарственных трав. Впрочем, у этого безобидного на первый взгляд начинания была и обратная сторона. В концентрационном лагере Равенсбрюк проводятся опыты по гомеопатической стерилизации еврейских и польских женщин. Доктор Адольф Покорный предложил Генриху Гиммлеру в октябре 1941-го изучить воздействие одного североамериканского растения на человеческий аппарат размножения. Исследования, проводимые в рамках немецкой фармацевтической промышленности, в итоге показали, что сок растения *Saladium seguinum* (Диффенбахия кровавая) лишает животных и птиц плодородия. Но, несмотря на невероятные усилия, это растение не удалось развести в тепличных условиях. Попытки синтезировать его составляющие химическим путем также не увенчались успехом.

Гиммлер вновь задался вопросом: каким способом можно было быстро и без особых затрат устранить из немецкого народного сообщества «нежелательный и низкокачественный материал»? В мае 1942 года Генрих Гиммлер обратил внимание на опыты Карла Клауберга, гинеколога из Кёнигсхютте. Он уже давно занимался проблемами плодородия у женщин. Сын кузнеца из Вупперсхофа, он в 1925 году защитил диссертацию о действии женских половых гормонов. После получения ученой степени Клауберг в течение семи лет вместе с химиками фирмы «Шерингер» исследовал в университетской клинике г. Кляя возможности синтетических гормонов, которые были призваны помочь исцелить женское бесплодие.

Когда к власти пришли нацисты, Клауберг стал заниматься предотвращением нежелательных беременностей. Он обещал рейхсфюреру СС разработать метод стерилизации, который не предполагал хирургической операции. Он утверждал, что «стерилизационная команда» из одного врача и 10 человек вспомогательного персонала



Генрих Гиммлер читает русскоязычной элите «Согласие еврейской расы» лекцию о признаках расовой деградации

могла «обработать» за день не менее тысячи человек. Гиммлер пришел в восторг от подобной перспективы. В декабре 1942 года он направил Клауберга в концентрационный лагерь Биркенау, где тот должен был ставить свои опыты на женщинах-заключенных. Но в этом лагере Клауберг пробыл недолго. В апреле следующего года он направился в Освенцим, где блок № 10 был перестроен специально для проведения опытов по стерилизации. «Блок Клауберга», как называли заключенные это жуткое помещение, был оснащен четырьмя экспериментальными площадками, фотолабораторией и самым современным рентгеновским оборудованием. Но так как гинеколог был гражданским лицом, то он только как бы арендовал у СС и помещения, и женщин-заключенных. За оборудование, помещение и предоставленных ему заключенных он должен был платить одну имперскую марку в неделю. Как видим, жизнь заключенных в Освенциме почти ничего не стоила. Клауберг, наблюдая за влиянием на женскую репродуктивную систему, опробовал на 700 женщинах воздействие сульфата бария и смеси формалина с новокаином. Отдельные женщины получали от трех до пяти инъекций в живот. Введенный состав должен был сделать яичники нежизнеспособными, а яйцеклетки

слипнуться между собой, вследствие чего женщина на всю жизнь оставалась бесплодной. При помощи рентгена он наблюдал за результатами своих опытов. Но они оказались неутешительными. Почти у всех стерилизованных женщин поднималась температура и начиналось воспаление брюшины. Метод Клауберга оказался «неэффективным». Не стоило забывать, что Гиммлер не хотел терять рабочую силу. Стерилизация не должна была приводить к массовой потере раба, трудившихся в концентрационных лагерях, которые превратились в сеть специальных предприятий, приносящих рейхсфюреру весьма неплохой доход.

Летом 1942 года программу стерилизации с Гиммлером обсуждал Виктор Брак, сотрудник канцелярии фюрера. Он настоял на том, чтобы при помощи рентгеновской радиации стерилизовать два-три миллиона европейских евреев. В письме Гиммлеру от 23 июня 1942 года Виктор Брак напоминал, что стерилизация, как она обычно проходила у страдавших наследственными болезнями, была неприемлема, так как была очень длительной и дорогостоящей. Он еще раз рекомендовал рейхсфюреру СС сосредоточить свое внимание на рентгеновской кастрации, которая была относительно дешевой, и через нее в кратчайшее время могли проходить тысячи человек.

Начальник канцелярской службы Гитлера сначала предполагал, что лица, подлежащие стерилизации, должны были на некоторое время подходить к административному окну для заполнения документов. В течение этих нескольких минут они облучались рентгеновскими лучами. Таким способом через это «окно» можно было бы пропустить до 4 тысяч человек за день. Стоимость этого проекта нацисты оценивали в 15—20 тысяч марок.

Вначале среди медиков шли споры. Нет, они были посвящены вовсе не чудовищности этого проекта. Просто эсэсовские врачи сомневались, что таким образом можно стерилизовать мужчин. Доктор Хорст Шуман утверждал, что стерилизация мужчин при помощи



Карл Клауберг, занимавшийся экспериментами по стерилизации



При «Гитлерюгенд» была создана специальная детская организация «Союз немецкого детства»



Шуман и Клауберг проводят стерилизацию

рентгена требовала значительно большего времени, а стало быть, ее стоимость увеличивалась в несколько раз. Чтобы внести ясность в этот вопрос, в конце 1942 года он направился в лагерь Биркенау. Там в блоке № 30 он подвергал здоровых мужчин и женщин в возрасте от 17 до 25 лет воздействию рентгеновских лучей, которое длилось в различных случаях от пяти до девяти минут. Для того чтобы изучить воздействие лучей на ткань яичников и яичек, Шуман заставлял мужчин опускать пенис и мошонку на рентгеновскую пластину. Женщин он устанавливал между двумя дисками, которые облучали низ спины и живот. Последствия этих экспериментов были чудовищными. Дело доходило до тяжелейших лучевых ожогов, от которых заключенные просто медленно умирали. Все подопытные, прошедшие через барак № 30, страдали от лучевой болезни. Сам Шуман, естественно, находился в специальной комнате, отделанной толстыми свинцовыми плитами.

Чтобы проверять, насколько успешно прошла рентгеновская стерилизация, некоторым женщинам удаляли яичники. С целью экономии времени Шуман удалял их через брюшную полость без соблюдения каких-либо элементарных правил медицинского искусства.

---

Нередко за два часа он проводил по десятку подобных «операций». Шуман и его коллеги, эсэсовские врачи, нередко даже наспех зашивали тела прооперированных женщин. Многие из них умирали от потери крови. Одна из жертв, выжившая в этом аду, так описывала эти события: «Из инфицированных ран тек гной, поднялась высокая температура... Воспаление легких. Мое тело опухло, если я нажимала на руку, то после нажатия еще долго оставалось пятно. Они давали мне медикаменты. Я была словно парализована и не могла их принимать. Все мое тело полностью опухло. Мы знали, что стали деревом, которое больше не в состоянии приносить плоды. Эксперименты разрушили наши органы. Мы плакали, думая об этом. Нас использовали как каких-то подопытных кроликов».

Но мужчины чувствовали себя после облучения ненамного лучше, чем греческая еврейка, которая написала приведенные выше строки. Сначала они должны были сдать свою сперму. Затем без наркоза их кастрировали. Удаленные яички тут же изучались в исследовательской лаборатории.

В лагерях смерти беременные женщины не должны были рожать. Их ждал аборт под ножом эсэсовского хирурга. Если кому-то все-таки удавалось родить, то новорожденного тут же убивали. Летом 1942 года Генрих Гиммлер прекратил действие тайного распоряжения, согласно которому судьба новорожденного в концлагере зависела от его расовых критериев. Отныне было несущественно, являлся ли отцом ребенка чистокровный ариец или нет.

Большую часть аборт в женском концентрационном лагере Равенсбрюк в 1942—1943 годах провел доктор Рудольф Розенталь. Он не был гинекологом и не имел ни малейшего опыта в прерывании беременности. Для него это было всего лишь практикой, которая превращалась в изуверскую пытку. Аборты он проводил при помощи своей любовницы из числа заключенных, которая работала при нем медицинской сестрой. В 1943 году Розенталь был арестован при попытке похитить меха и драгоценности со складов СС. Теперь он сам стал заключенным лагеря Заксенхаузен. Его «фаворитка», связями с которой он «заблудил честь СС», была переведена в Освенцим.

Но нередко в концентрационных лагерях прерывание беременности проходило более «простым» способом. Поскольку заключенные не обследовались медиками, охранники нередко замечали беременность уже на седьмом месяце. В данном случае несчастную жен-

шину просто избивали до тех пор, пока у нее не случался выкидыш. Как правило, мать умирала вместе со своим ребенком. Те женщины, которые все-таки выжили, теряли рассудок, и их ждала неминуемая смерть. Эсэсовцам не были нужны заключенные, которые были не в состоянии работать.

Чтобы спасти своих соотечественниц от газовых камер, еврейские врачи, оказавшиеся в концлагере, тайно делали аборт. Нередко женщин доставляли буквально контрабандными путями в больницы и лазареты. И именно там прерывалась беременность или тайные устраивали роды. Кто-то пытался вывести новорожденных на волю, но это удавалось только единицам. В основном детей приходилось умерщвлять, так как их крик выдал бы не только мать, но и людей, поместивших ее в лазарет. В 1947 году очевидец этих событий, Ольга Ленгель, рассказывала, что как только новорожденный раскрывал рот, ему приходилось давать смертельную дозу какого-нибудь лекарства.

Но, несмотря на весь террор эсэсовских врачей, некоторые дети, появившиеся на свет в лагерях, все-таки выжили. Для этого в Равенсбрюке даже была предусмотрена центральная комната, где матери после родов отдыхали три дня. Затем они переселялись в грязные, неотапливаемые помещения санчасти № 2. Там роженицы делили кровати с женщинами, болевшими различными заразными болезнями. Нередко на одной кровати располагались две или даже три женщины. Новорожденных обычно клали отдельно от матери. На одной пружинной кровати лежало по несколько младенцев. Ночью, когда они начинали плакать, никто не мог им помочь — у всех просто не было сил. Как писала одна очевидица: «Мы не могли сомкнуть глаз, мучительно представляя, как они лежали там, барахтающиеся, без рубашечек, без подгузников, в зыблых пеленках, на прогнившей соломе. Мы слышали их жалобный писк. На следующее утро они были обессилены, измучены и изранены. Это было страшно, но мы не знали, что надо было делать, чтобы помочь этим малышам. Как правило, жизнь новорожденного не превышала шести недель».

Для матери высшим счастьем было, если неделю спустя после родов ее не направляли вновь на работы. Своих детей они доверяли больным или нетрудоспособным арестантам. «Матерей редко можно было чем успокоить. Спустя четырнадцать дней грудные дети не выглядели обнадеживающе. С тощим сложением и тонкой кожей, пепельно-серым, сморщенным личиком, телом, исцарапанным грубой щеткой при мытье».



## «ЛЕБЕНСБОРН» («ИСТОЧНИК ЖИЗНИ»)

Никакая другая структура Третьего рейха после войны не была настолько мифологизирована и окутана завесой тайны, как «Лебенсборн». По количеству мифов, рожденных вокруг этого заведения, на задний план отступает даже пресловутые «Наследие предков» («Ангенербе»). До сих пор заведение, созданное в 1936 году, является поводом для многочисленных спекуляций.

Чем же оно было на самом деле? Биологической лабораторией? Специальным гессовским борделем, где после утех с «новой элитой» белокурые арийские матери должны были рожать таких же детишек? Источники, дошедшие до нас из эпохи Третьего рейха, однозначно называют цели этого заведения: «Задачи «Лебенсборна» лежат исключительно в демографической области. Поддерживая ценные с расовой и наследственно-биологической точки зрения многодетные семьи, «Лебенсборн» заботится о представляющих наибольшую ценность будущих матерях и принимает их на попечение в собственные материнские дома. Кроме того, он постоянно заботится и появившихся там на свет детках».



Экскурсия ухаживает за одной девушкой. Кадры из чешского фильма «Лебенсборн»



Один из домов «Лейбенборн».

Идея домов «Лейбенборн» восходит непосредственно к одному из основных постулатов нацистской идеологии: если немецкий ребенок был зачат, он должен появиться на свет. Мировоззренческим фундаментом для «Лейбенборна» служила несколько переработанная и адаптированная нацистами к условиям Третьего рейха теория «социал-дарвинизма». Эта теория переносила тезисы учения Чарльза Дарвина о естественном отборе на общественную жизнь: в борьбе за существование победит та раса, которая имеет «лучшую

кровь». Именно этот момент предопределяет, кто станет более сильным. Но на практике этот «естественный расовый отбор» нивелируется благами и достижениями цивилизации. В цивилизованном мире могут выжить бессильные, больные, неспособные люди, что для нацистов было противоестественным. Это было почти преступлением против природы. Согласно принципам нацистского социал-дарвинизма это «ненормальное развитие» должно было искусственно корректироваться. Прежде всего надо было предотвратить смешение «ценной крови» арийцев с «неполноценными» расами. Расовые качества «северо-германского типа» рисковали ухудшиться. Остановить этот «дегенеративный» процесс предполагалось через управление демографическими процессами. Это было не чем иным, как селекцией человеческого вида.

История «Лейбенборна» показала, что он не был ни евгеническим учреждением, в котором соединялись светловолосые, голубоглазые женщины и мужчины, дабы дать фюреру новых детей. Не был он и благотворительной организацией, которая из любви к ближнему заботилась о матерях и их детях, рожденных от анонимных эсэсовцев. Это был эсэсовский институт, помогающий в разработке новых расовых биологических принципов, которые должны были быть положены в основу создаваемой «Германской всемирной империи». Это был инструмент расовой политики, которая была ориентирована на формирование «германской расы господ» и уничтожение всех недочеловеков.

В девяти немецких и тринадцати иностранных заведениях «Лебенсборн» содержалось в среднем от 35 до 40 женщин, которые решили поставить себя на службу народу и немецкой расе. Но как такое незначительное количество молодых женщин могло помочь расово-биологическим принципам «всемирной империи»? Если отбросить в сторону самую извращенность этой затеи и жизненную трагедию тех матерей и детей, которые оказались связанными с «Лебенсборном», то мы обнаружим, что эта структура была неким проявлением эзотерических представлений рейхсфюрера СС Генриха Гимmlера, неким фольклорным порождением его большой фантазии.

«Лебенсборн» был учрежден в Берлине по инициативе Генриха Гимmlера десятью ничем не примечательными офицерами СС. В уставе этого заведения говорилось:

1. Поддерживать ценные с расовой и наследственно-биологической точки зрения многодетные семьи.

2. После тщательной проверки служащими Главного управления СС по вопросам расы и поселений семьи матери и семьи производителя (!) размещать в «Лебенсборне» и заботиться о наиболее ценных будущих матерях, дабы на свет появлялись не менее расово ценные дети.

3. Заботиться об этих детях.

4. Заботиться о матерях этих детей».

Благодаря созданию этой организации Гимmlер хотел укрепить свои позиции в сфере расовой политики, контроль над которой он мог потерять. Дело в том, что в то время многие национал-социалистические организации, имевшие прямой выход на Гитлера, например «Национал-социалистическое народное вспомоществование», хотели также определять расовую политику рейха.

«Когда я сегодня ждал Еву на Вазаллати, мне вновь бросилось в глаза немикверное количество беременных женщин и то, с какой го-



Нurse из «Лебенсборна» ухаживает за новорожденными



Дом «Либенберга» «Фриланд»

товностью они стремятся принять новую ношу в своем животе. Раньше они скрывали, а теперь нарочито подчеркивают свою беременность. Теперь женщины словно кокетничают при помощи своей беременности. Они носят свои животы как партийный значок. Складывается впечатление, что вся Германия — это мясная фабрика или мясной магазин» — наблюдение, сделанное в 1942 году Виктором Клемперером, 61-летним евреем, который умудрился выжить в нацистской Германии. Наряду с глубоким презрением к политическому контексту нового демографического взрыва, его заметки отчетливо показывают, насколько нацистское господство изменило оценку женского плодородия. И хотя со временем уровень рождаемости вновь стал падать, материнство оставалось чуть ли не центральным достижением в жизни каждой женщины, именно от него зависело ее общественное признание.

Но многого Виктор Клемперер не видел. Например, внебрачное материнство, несмотря на пропагандистскую поддержку, оставалось общественным позором. Не состоявшие в браке женщины, как правило, горделиво не демонстрировали свой живот на улицах городов. Несмотря на возможность уголовного преследования, многие из таких девушек решались на нелегальные аборты. Другие пытались сочетаться браком, прежде чем родился ребенок. Третьи скрывали свою

беременность как можно дольше, а затем покидали свое старое место жительства, перебираясь к родственникам либо снимая новую квартиру, откуда шли в частные родильные дома. Но имелись женщины, которым удалось устроиться при «Лебенсборне». Во многом именно эта организация побудила их стать матерями-одиночками. В одной из брошюр «Лебенсборна» говорилось, что «мать незаконнорожденного ребенка в наших глазах куда ценнее тех, кто из страха перед морализаторами решается на лишение жизни своего плода».

По юридическим причинам «Лебенсборн» был учрежден как общественный союз, что давало ему право официально приобретать недвижимость. В 1938 году он стал напрямую подчиняться рейхсфюреру СС. С самого начала своего существования «Лебенсборн» фактически стал прибежищем для матерей-одиночек. В то время нацистское руководство было озабочено недостаточно высоким уровнем рождаемости в стране и чрезвычайно большим количеством аборт. Гиммлер неопределенно говорил про где-то о 600–800 тысячах искусственных прерываний беременности в год. Он весьма негативно относился к «мелкобуржуазным представлениям» о браке, которые приводили к такому катастрофическому числу аборт. Если к этому прибавить давно уже запланированную кровавую войну, то уровень населения и вовсе должен был упасть.

Самой собой разумеется, «Лебенсборн» поддерживал не всех беременных девушек, не имевших мужей. Туля попадали только те, кто подходил с расовой точки зрения — речь могла идти лишь о «распространении хорошей крови». В действительности 56% женщин, подавших заявление о приеме в «Лебенсборн», получали по тем или иным причинам отказ. Почти половина из 1371 ребенка, которые появились на свет до конца 1939 года в «Лебенсборне», были рождены матерями-одиночками (53,4%). Другая половина детей появилась от



Подросшие дети нередко оставались в «Лебенсборне»



В «Лебенсборн» предпочитали набирать специально «нечистой» социальностию сестер

женщин, чьими мужьями являлись штурмовики и эсэсовцы. «Лебенсборн» становился популярным. Там очень заботились о детях. Во многих областях их матери даже оставались работать, чтобы почаще видеть своих отпрысков.

Неуклюже приближавшаяся мировая война вынудила нацистов прибегнуть к более интенсивной демографической политике. В октябре 1939 года Гиммлер издал приказ о внебрачных детях. В нем рейхсфюрер СС говорил: «В рамках все еще необходимых гражданских законов для не состоящих в браке девушек и женщин является сохранение хорошей крови. Появление у них детей — это не ветренность, а самая глубокая нравственная серьезность матери, чьим

детям суждено оказаться на поле боя, и только злой рок знает, вернуться ли они домой либо падут во имя Германии».

За это Гиммлер подвергся жесткой критике, прежде всего со стороны вермахта и католической церкви. В своих многочисленных выступлениях перед гауляйтерами, партийными функционерами и руководителынями «Союза немецких девушек» он был вынужден защищать свой приказ, мотивируя это тем, что на него было получено одобрение от самого Гитлера. В итоге Гиммлер изменил свой приказ, сделав его не столь категоричным, но о полной его отмене не могло быть и речи. В вопросе матерей-одиночек и внебрачных детей в национал-социалистической идеологии имелась настоящая политическая трещина. Особенно остро дебатировался вопрос, являются ли разрешенными добрачные и внебрачные половые отношения? НСДАП не могла дать однозначный ответ на этот достаточно шекотливый вопрос. Гиммлер занимал крайнюю позицию: для Германии просто был необходим демографический взрыв. Появились ли эти дети в семье или вне брака, для него не играло никакой роли. Самоотверженно отстаивая свою позицию, он еще в 1934 году заявил, что



Многие матери, чтобы не расставаться с детьми, оставались работать в «Лебенсборне»

политическая победа вовсе не значила «победы немецкой крови». В противовес ему официальный печатный орган НСДАП «Фелькште беобахтер» («Народный обозреватель») писал, что внебрачный ребенок по своему расовому значению вовсе не равен ребенку, рожденному в семье. Главными противниками Гиммлера в этом вопросе стали высший партийный судья НСДАП, тесть Мартина Бормана Вальтер Бух и «Расово-политическое управление» партии. Критические голоса даже иногда появлялись на страницах издаваемого СС журнала «Народ и раса».

Идеи Гиммлера не находили поддержки у широких слоев населения. Даже некоторые руководители СС заявили свой протест против уравнивания в правах внебрачных детей из «Лебенсборна» с детьми из «нормальных семей». Врач Грегор Эбнер, как руководитель «Главного управления здравоохранения» и самая важная фигура в «Лебенсборне», говорил совсем иное: «Наши моральные понятия о добре и зле руководствуются только интересами нашего народа. Добро — это то, что идет на пользу нашему народу, а зло — то, что вредит ему».

Гиммлер всячески хотел уберечь женщин от аборт — он полагал, что «Лебенсборн» ежегодно мог спасти жизни как минимум 100 000 детей. Этот мечтатель хотел через пару десятков лет получить дополнительно около полумиллиона новых солдат.

«Лебенсборн» обращался ко всем женщинам, в том числе и незамужним, не делать аборт и отдать своих будущих детей на попечение государства. Для тех, кто собирался избавиться от ребенка по каким-то моральным соображениям (из страха прослыть гулящей, прижившей чьего-то ребенка), «Лебенсборн» гарантировал анонимность. «Лебенсборн» пытался оправдать и реабилитировать социальный статус матери-одиночки. Чтобы защитить таких женщин, «Лебенсборн» был даже готов работать по конспиративным, условным адресам. После подобных акций сокрытия детей законы начали сдавать сбом, пока и вовсе не перестали действовать.

Начиная с июля 1938 года руководитель каждого из заведений «Лебенсборна» три раза в неделю организовывал занятия по идеологическому и мировоззренческому обучению будущих матерей. Они слушали записи речей партийных руководителей НСДАП, читали вслух главы из гитлеровской «Майн кампф», делали доклады по темам, предложенным эсэсовскими офицерами. Для многих девушек подобное времяпровождение едва ли могло представлять какой-то интерес.

Чтобы быть принятыми в одно из заведений «Лебенсборна», будущие матери подвергались самой строгой проверке. Среди формальных требований наличествовало требование, обычно применяемое для кандидатов на вступление в СС. Оно предполагало составление родословной, которая должна быть прослежена по возможности до 1 января 1800 года. Кроме этого, требовались: «наследственный лист», в котором отмечались все возможные наследственные болезни, «Лист врачебного осмотра», анкета, в которой описывались подробности зачатия ребенка, личность отца, планировался ли брак с отцом-производителем и т.д. В завершение девушка или женщина должны были дать подписку, которая фактически являлась государственной присягой. В ней они утверждали, что отцом ребенка действительно является заявленный мужчина. «Расовая» оценка матери имела три балла:

- I — соответствовала расовым нормам приема в СС;
- II — среднеевропейские расовые показатели;
- III — не подлежала подаванию в «Лебенсборн» как расово неполноценная или не представляющая биологической ценности.

Случалось, что дети попадали в «Лебенсборн» из полных семей. Как правило, в этих случаях супруга обманывала своего благоверного, по каким-то причинам не желая, чтобы он знал о ее беременности. Причиной этой беременности были связи на стороне. Но Эбнер неохотно принимал таких детей, так как в данной ситуации матери





Дети, рожденные в «Лебенборне», должны были быть безразличны с расовой точки зрения

руководствовались не расовыми или политическими, а чисто личными соображениями. К тому же было очень затруднительно установить личность истинного отца ребенка, так как многие отказывались называть имена своих любовников.

Сколько женщин «отметилось» в немецких «Лебенборнах», можно судить лишь приблизительно — около 6 тысяч. Из них только 35% состояли в браке, остальные должны были стать матерями-одиночками. Но на фоне статистики, которой оперировал Гиммлер (600—800 тысяч абортс ежегодно), 4 тысячи девушек, решившихся родить своего ребенка в «Лебенборне», были неизмеримо маленькой долей. Впрочем, дело тут не в «Лебенборне», а в необходимости «отбора новой элиты».

Возьмем за пример заведение «Лебенборна» в Хёхорсте. В период между 1938—1941 годами там родилось 217 детей. Затем рождаемость резко упала. Очень сложно установить, приходили туда некоторые роженицы повторно и были ли у кого близнецы. Учитывая небольшой период времени, можно допустить, что количество рожениц, побывавших там, равно количеству рожденных детей.

68 детей (31,3%) были рождены от женщин, состоявших в браке, 149 (68,7%) — незамужними девушками. Впрочем, такое соотношение существовало не всегда. В годы войны в «Лебенборне» на трех детей от замужних женщин приходилось четыре от матерей-одиночек. Именно в эти годы к пенсионеркам, работавшим в «Источнике»



Флаг «Лейбенсборна», который некто из числа «нацистов» одолжил у патронки Кривоногой Греты

пользовали филиалы «Лейбенсборна» как комфортабельные родительные дома, проводя там всего лишь несколько дней. Но подобная практика стала популярной лишь в годы войны, когда о новорожденных стало сложно заботиться. А в первые годы существования «Лейбенсборна» эсэсовские жены боялись идти в «Источник жизни». Они опасались, что будут приравнены к внебрачным матерям. К тому же в самих СС существовало мнение, что эта организация была таинственной, покрытой завесой секретов. Этих женщин куда больше привлекал статус жены офицера СС, тем более что в «охранных отрядах» приветствовалось рождение детей.

Тем временем в узком кругу сподвижников Генрих Гиммлер делится своими планами. Каждая женщина, которая к возрасту 30 лет не завела собственного ребенка, могла бы «получить» его в «Лейбенсборне». В качестве отца будущего потомства она могла выбрать себе одного из трех эсэсовцев, некоторое время затем пребывая в одном из ведомств «Лейбенсборна». В данной ситуации женщине рассматривали всего лишь как объект оплодотворения, некий демографический механизм, которому надлежало занять соответствующее место в национал-социалистическом государстве. Они должны были безропотно подчиниться диктату воспроизводства будущих поколений.

В первые годы Второй мировой войны «Лейбенсборну» удалось укрепить свои позиции. Среди оккупированных Германией стран оказались Норвегия, Дания и Нидерланды, которые, если прибегать к нацистской терминологии, были расовоценными странами. Здесь

жизни», стали присоединяться многие молодые матери. Насколько молодые? Где-то в документах встречалась акушерка 24 года. Где-то секретарь одного из филиалов, женщина 27 лет. Были, конечно, и исключения, кто-то из бывших сотрудников вспоминал 34-летнюю Терезу, которая родила вполне здорового мальчика. Была и 15-летняя Лотта, о беременности которой не знала только родная бабушка.

Нередко в «Лейбенсборн» попадали жены эсэсовцев. Они испол-

эсэсовское ведомство решило позаботиться о внебрачных детях немецких солдат. В этих странах даже не пришлось особо делать что-либо: в Норвегии и Дании почти каждый десятый солдат имел возлюбленную из числа местного населения. После войны только в Норвегии от подобной связи официально родилось около 9 тысяч детей, что подтверждалось соответствующими документами.

В западной зоне оккупации исключительным являлась лишь Франция, так как нацисты не относили эту страну к германскому компоненту. В 1942 году, во время застольного разговора с Гитлером, рейхсфюрер СС сделал одно предложение. Предлагалась широкая программа производства «манкуртов».

Совершенно юные французские дети должны были помещаться в немецкие интернаты, где они должны были утратить свою национальную идентичность, которую должно было сменить осознание принадлежности к германской расе. Имена матерей заносились в строго секретные досье, которые СС хранило отдельно от записей, сделанных в обычных муниципальных и церковных регистрационных книгах. Имена отцов иногда вовсе не указывались. Некоторые женщины оставляли в конце концов детей у себя, но сотни других из чувства стыда или из-за нужды отдавали их на усыновление в семьи высокопоставленных эсэсовцев или просто бросали. Гиммлер не гнушался никакими средствами ради достижения своей безумной цели — умножения представителей высшей германской расы. Службы СС организовывали похищения детей врийского типа в Польше и на других оккупированных территориях и через весь Третий рейх вели их в центры «Лейбенборна», где их «онемечивали», а затем передавали приемным родителям из числа членов нацистской партии. От детей с врожденными дефектами администрация «Лейбенборна» избавлялась: иногда их отправляли в клиники для безнадежно больных, где младенцев умерщвляли ядом или морили голодом.



Подросшие дети «Лейбенборна» должны были стать «новой элитой Германии»



Дети идут в «Лейбенборн» под прямой охраной

По предварительным подсчетам Гиммлера, он мог переправить в Германию ежегодно около 1000 детей, что привело к окончательному расовому ослаблению ряда стран, Франции в том числе. В ноябре 1943 года в своей речи перед руководством эсэсовского штандарта «Германия» он заявлял: «Если на немецкой стороне не окажется вся хорошая, вся германская кровь мира, это однажды сможет привести к нашей гибели. Поэтому каждый немец, обладающий хорошей кровью, переселившийся к нам и ставший немецко-ориентированным германцем, будет борцом за наше дело. Я действительно хочу там, где мне позволяют возможности, собирать немецкую кровь всего мира, красть ее у других народов».

На Востоке, чужом немецкому духу, он предполагал совершенно другую политику. Если славянские дети соответствовали северному европейскому типу, то они должны были подвергнуться онемечиванию. Так, например, летом 1943 года в Рогозно, одном из административном округов оккупированной Польши, работники отдела соцобеспечения в сопровождении польских чиновников «конфисковали» более 20 детей из польских семей. Они вывозились в «Лейбенборн», а затем оказывались в немецких приемных семьях. Но предполагаемого Гиммлером «уроша» здесь не состоялось. Программа онемечивания шла со скрипом. Тем не менее даже такие единичные случаи были гигантской трагедией и для семьи, и для самих де-

тей. Получив новые имена и фамилии, дети после войны так и не смогли во многих случаях найти своих настоящих родителей. Если говорить об объемах подобной программы, то из Польши до 1944 года оказалось вывезено около 250—300 ребятиншек. Эта акция, по сути, провалилась, так как эзесовские семьи не горели желанием, как это планировалось руководством СС, усыновить польских и французских детей.

После высадки союзников в Нормандии все зарубежные филиалы «Лебенборна» оказались ограничены одной страной — Норвегией. Когда кольцо фронтов стало сжиматься вокруг Германии, руководители многочисленных филиалов, матери и дети постепенно концентрировались в баварском Штайнхёринге, месте, где был создан первый «Лебенборн». По иронии судьбы, преступная иллюзия нашла свой конец там же, где и получила путевку в жизнь. Согласно показаниям на Нюрнбергском трибунале, за все время правления нацистов в «Лебенборне» родилось более 18 000 тысяч детей. Другие историки говорят о 90 000 человек, прошедших через это заведение. Цифра более солидная.

Но как бы ни были внушительны эти цифры, «Лебенборн» так и не смог стать важной составляющей политической и социальной жизни в Третьем рейхе. Он остался периферийным явле-



Официально «Лебенборн» должен был заботиться о материально-одиночках, но на деле он был инструментом расовой политики СС



Вход в дом «Лебенборна»



Скульптура, воспевающая материнство у входа в один из домов «Лебенсборна»

нием, которое так и не смогло стать центром формирования национал-социалистической расовой политики. Почему это произошло? Во-первых, «Лебенсборн» постоянно конкурировал с другими нацистскими организациями, например уже упомянутым нами «Национал-социалистическим народным вспомоществованием». Эсэсовский «Источник жизни» не мог долго противостоять этой массовой и хорошо организованной партийной структуре. Во-вторых, гиммлеровские идеи так и не смогли прижиться в немецком народе. Ни одна другая организация, кроме СС, не решилась открыто поддержать отказ от традиционной морали в вопросах взаимоотношения полов. Даже преданные вассалы из СС не стремились воплощать в

жизнь идеи своего рейхсфюрера. Если посмотреть на статистику, то в 1939 году в среднем на одну родовую эсэсовскую семью приходилось 1,1 ребенка, на семьи руководителей СС — 1,5. Очередной парадокс — люди, которым требовались новые солдаты и которые создавали селекционные проекты, вовсе не горели желанием начать исправление демографической ситуации со своей семьей. И наконец в-третьих, Генрих Гиммлер никогда не был вторым человеком в Третьем рейхе, как это пытаются изобразить некоторые исследователи. На это место в разное время претендовали Герман Геринг, Йозеф Геббельс и Мартин Борман, но никак не рейхсфюрер СС. Остается вопросом, смог бы Гиммлер воплотить свои идеи в жизнь, даже если бы Германия выиграла Вторую мировую войну.

А пока обратимся к судьбам тех, кто «приложился» к «Источнику жизни». Профессии матерей, оказавшихся в «Лебенсборне», могли быть самыми разными: преподавательница, акушерка, врач, медсестра, портниха, шляпница, парикмахер, официантка, стенографистка, бухгалтер, писательница, функционер «Союза немецких девушек».

---

Но, как правило, в «Лебенсборне» оказывались женщины, которые работали на новых профессиях либо современном производстве — у них не было времени на уход за детьми. Не исключено, что при отборе претенденток на рождение ребенка в «Лебенсборне» учитывались не только здоровье и расовый тип претендентки, но и ее социальное положение. Женщин, работающих в частных домах, было гораздо меньше. Возможно, как ни странно это прозвучит, это связано с тем, что незапланированная беременность была для них неким неизбежным «профессиональным риском», с которым они постоянно мирились. Сексуальная эксплуатация мужчинами работающих в семье горничных, гувернанток в то время была совершенно привычным делом. Таким образом, можно предположить, что домашние служащие придерживались неписаной традиции, как избегать подобных шекотливых ситуаций и их последствий. Эти женщины не нуждались в «Лебенсборне». Вот несколько биографий тех, кто так или иначе был связан с «Лебенсборном».

Герда в 1938 году была 21 год. Она работала секретаршей и жила с родителями на окраине Бремена. Как и многие девушки ее возраста, она была безумно влюблена. Ее возлюбленный так настойчиво говорил о свадьбе, что она уступила ему и вскоре обнаружила, что беременна. Однако все сложилось не так, как она планировала. Так как родители Герды старались изобразить из себя приличное семейство, они пригрозили влюбленным, что в случае внебрачной беременности они либо выгонят дочь из дому, либо спровоцируют у нее выкидыш. Было очевидно, что они хотели скрыть беременность любой ценой, даже если речь шла о жизни их дочери.

Все бы было ничего, но отец ребенка испугался последствий и скрылся — теперь ситуация стала и вовсе невыносимой. Девушка даже решила на аборт, но домашний врач отказался пойти на это. Тогда Герда решила переехать к родственнице в Силезию и родить там ребенка. Но и этот план сорвался. Наконец, домашний врач, сжалившийся над несчастной девушкой, предложил ей обратиться в «Лебенсборн». Она еще не знала, что этот врач был эсэсовцем. Предложенный вариант ей показался весьма подходящим. Девушка, выросшая, можно сказать, вместе с режимом, была, по сути, плоть от плоти Третьего рейха и не питала никаких страхов по поводу заведений СС. Некоторое время она работала в местном бюро НСДАП, была функционером женского подразделения «Гитлерюгенда». Так почему бы в сложной жизненной ситуации не обратиться в эсэсовскую структуру «Лебенсборн»?

Не менее сложная ситуация приключилась у Терезы, которая после родов стала работать акушеркой в Хехорсте. Она полюбила мужчину, который был на 20 лет старше ее. Он был женат, занимал солидное положение в обществе, был высокопоставленным штурмовиком, имел солидную врачебную практику. В 1936 году она забеременела. Тогда было заключено соглашение, что дочь Терезы будет расти у отца, тем более что его жена была бездетной. В обмен на это Тереза должна была прекратить любые отношения со своим возлюбленным. Сама Тереза не собиралась уводить мужчину из семьи, но жертвовать собой она тоже не хотела. Тогда ей было всего лишь 19. Но договоренность оказалась пустыми словами. Любовная интрига вспыхнула с новой силой, и Тереза забеременела второй раз. К тому времени она получила образование и стала акушеркой. На выручку ей пришел случай. На остановке трамвая ей попалась в руки эсэсовская газета «Черный корпус», где была напечатана статья о «Лебенсборне». Тереза подала туда заявление, представившись акушеркой, хотя пока и не сдала для этого необходимых экзаменов. Эсэсовские чины поспособствовали ей в получении работы в «Лебенсборне», где она могла родить своего второго ребенка. Ее однокурницы очень удивились такой стремительной карьере. Летом 1938-го она родила девочку. Коллеги на курсах акушерок удивлялись досрочной должности — они не знали ничего о беременности Терезы.

Ситуации с замужними женщинами были прозаичными, лишеными какого-либо драматизма. Лота давно жила в браке. В 1942-м она забеременела в четвертый раз. Ее мужа, офицера Ваффен-СС, никогда не было дома. Вначале он учился в юнкерской школе, а затем воевал на Западном фронте. Именно он настоял на том, чтобы Лота пошла в «Лебенсборн». Там она родила не только четвертого, но и пятого ребенка.

Мета была уже беременна, когда сочелась браком. Поэтому молодожены решили обратиться в «Лебенсборн». Супруг настоял на этом шаге, так как он не мог допустить, чтобы его жена родила через 5 месяцев после свадьбы. В то время он командовал батальоном СС и не хотел, чтобы его жена давала какой-то повод для слухов.

Была и третья группа женщин. Они не были беременны, но очень хотели родить ребенка. В архивных документах, в частности, можно было найти письмо некой Лизы-Марион, которая в июле 1944 года интересовалась у руководства «Лебенсборна»: могла ли она завести ребенка от какого-нибудь из эсэсовских офицеров?

Учительница музыки Ирма фактически не нуждалась в добром совете. Она уже выбрала себе мужчину, от которого хотела родить ре-



бенка. В своем письме руководителю «Лебенборна» Георгу Эбнеру она описывала ситуацию. Ей было 33 года. Она страстно любила одного мужчину, но эта связь не могла продолжаться, так как он был женат и воспитывал детей. Ирма не хотела быть матерью одиночкой, а потому испрашивала разрешение на беременность и роды в рамках деятельности «Источника жизни».

Нередко судьбы детей, рожденных в «Лебенборне», складывались очень сложно. С раннего детства Хельгу Кару не оставяло ощущение, что с ней что-то не так. Хельга родилась в нацистской Германии в самом начале Второй мировой войны, и о первых годах ее жизни у нее остались смутные воспоминания — изысканная обстановка, важные особы в отутюженных мундирах, жизнь в довольстве и комфорте. Насколько Хельге было известно, ее мать выполняла обязанности секретаря в двух канцеляриях: советника Гитлера Мартина Бормана и шефа пропаганды Йозефа Геббельса. Матильда Кару больше ничего не рассказывала дочери о том времени. Лишь после ее смерти в 1993 году Хельга начала изучать семейное прошлое. То, что ей удалось выяснить, повергло ее в ужас.

Матильда была «мечтой любого национал-социалиста». Она была белокурой, высокой, красивой голубоглазой девушкой. Кроме этого, она была убежденной нацисткой. Сначала она работала у очень высокопоставленных функционеров. Когда 14 июня 1940 года немецкие войска заняли Париж, она ехала в отпуск на Балтийское море, где встретила на празднике победы молодого офицера вермахта, вернувшегося из Франции на родину. Она провела с ним всего лишь одну ночь. Когда она поняла, что «в положении», отец ребенка был далеко на Западе. Она, не задумываясь, направилась в «Лебенборн», где написала подробные объяснительные относительно отца ребенка и ситуации с его зачатием.

Появившись на свет, Хельга была причислена к избранникам фюрера, поколению расово чистых детей, которым предназначено было населить территорию немецкой империи — тысячелетнего рейха, властвующего над покоренной Европой.

Когда Хельге было полтора года, мать вернулась в Берлин к месту службы — в канцелярию Геббельса, а ребенка оставила на попечение высокопоставленного сотрудника гестапо. Первые годы жизни Хельги прошли в оккупированной нацистами Польше, в немецком военном городке близ Лодзи. Здесь под руководством ее приемного отца в расположенном неподалеку концлагере Чельмно в газовых камерах были уничтожены тысячи евреев.

---

В конце войны Хельгу перевезли в разбомбленный Мюнхен, и там она впервые оказалась на попечении у своей матери. Теперь, когда она пытается собрать воедино разрозненные фрагменты жизни тех лет, ее мучают угрызения совести. «До четырех лет меня растили и воспитывали представители нацистской элиты, — вспоминает Хельга. — Я жила с убийцами». Хельга Карау только после смерти своей матери Матильды в 1993 году узнала, что при рождении была причислена к избранникам фюрера, поколению расово чистых людей.

Хельге Карау и еще тысячам европейцев средних лет приходится переживать последствия одного из самых опасных социальных экспериментов — эксперимента по созданию «высшей расы» и опытов, инициированных рейхсфюрером СС. Гиммлер ценил «кровь викингов» и поощрял связи германских солдат с норвежками. Но дома «Лебенсборн», как уже говорилось, были и во Франции, и в Бельгии, и в Люксембурге. После войны многие лебенсборнские дети были вынуждены жить с ярлыками «нацистских выкормышей» и пребывать в неизвестности относительно своего происхождения.

Те, кто пытался что-либо узнать, часто сталкивались с решительным нежеланием соотечественников вспоминать свое нацистское прошлое. Настоящие или приемные родители этих детей не желали говорить о программе «Лебенсборн», а немецкие средства массовой информации не поднимали тему расовых экспериментов Гиммлера на протяжении нескольких десятилетий. К тому же тысячи архивных записей, касающихся программы «Лебенсборн», были уничтожены в последние дни войны войсками СС, что весьма затрудняло точное установление личностей детей и их родителей. И все же тайна некоторых из двадцати тысяч лебенсборнских детей, возможно, разъяснится.

В декабре 2006 года немецкие журналисты обнаружили в государственном архиве Берлина около тысячи затерянных лебенсборнских дел, а в Норвегии сегодня действуют две организации, помогающие тем, кто родился в годы войны в норвежских домах «Лебенсборна», отыскать своих настоящих родителей.

Командование вермахта призывало рядовых солдат, служивших в Норвегии, оплодотворять как можно больше норвежских женщин, и многие норвежки охотно соглашались вынашивать будущих арийцев. Преуспевавшим в производстве детей эсэсовцам Гиммлер предлагал повышение по службе. Глава СС лично входил во все хозяйственные мелочи в жизни родильных домов в Норвегии и Германии, совершал инспекционные поездки и даже разработал особую белковую диету для лебенсборнских детей.

---

К весне 1945 года тысячелетний рейх рухнул, а вместе с ним и гиммлеровский план приумножения высшей расы. Конец нацистского режима должен был иметь серьезные последствия для тысяч маленьких детей, брошенных теперь на произвол судьбы. Весной 1945-го, по мере продвижения войск союзников в Германии, эзэсовцы спешно закрывали один родильный дом за другим, свозя сотни детей вместе с их секретными папками в главный дом в Штайнхеринг. В начале мая туда вошли американские части. Согласно одной из версий, штурмовики успели перед бегством разложить огромный костер, в котором сожгли все документы. Другая версия утверждает, что американцы отрезали нацистам путь отступления к горам, в ходе боя бумаги были выброшены в реку Изар. Так или иначе возможность установить личности детей была утрачена навсегда.

Еще более горькой должна была быть участь детей в Норвегии. Там эзэсовцы не успели уничтожить lebensbornские документы, и после капитуляции Третьего рейха 8 мая 1945 года на тысячи женщин и их детей обрушился гнев их освобожденных соотечественников. Их оскорбляли и избивали, школьные учителя, одноклассники и соседи обзывали их «нацистскими свиньями». Полиция отправила 14 тысяч женщин, вступавших в связь с немецкими солдатами, в лагеря для интернированных. Глава самой крупной в Норвегии психиатрической лечебницы заявил, что у тех, кто имел отношения с немецкими солдатами, были «психические отклонения» и 80 процентов их потомства должно быть умственно отсталым.

Пауль Хансен прожил с этим ярлыком большую часть своей жизни. Он стал плодом мимолетной связи летчика Люфтваффе и местной уборщицы, которая отказалась от ребенка сразу после его рождения. Хансен, которому сейчас за 60 лет, провел первые три года своей жизни в относительно благополучии в доме «Левенборн» к северу от Осло. Все, по его словам, изменилось после окончания войны — из-за его немецкого происхождения. Хансена перевели в сборный пункт для lebensbornских отказных детей. Мальчик, страдавший эпилепсией, был передан в этот центр для усыновления. Кроме него там находилось еще 20 lebensbornских детей, но центр не смог найти для них приемных семей.

Чиновники министерства по социальным вопросам объявили, что немецкие дети-полукровки страдают умственной отсталостью, и распределили их по психиатрическим клиникам. Хансен помнит, как его оскорбляли и избивали охранники, помнит ночи, проведенные в загаженных палатах, под безумные вопли товарищей по несчастью. «Я говорил им: я не сумасшедший, выпустите меня отсюда, — расска-

зывает он. — Но меня никто не слушал». Из клиники Хансен вышел лишь в 22 года.

Он нашел себе крохотную квартирку и работу на заводе и начал искать своих родителей. Лебенсборнские документы в норвежских архивах были недоступны, однако при помощи норвежского бюро Армии спасения Хансену удалось выяснить, что его отец умер в Германии в 1952 году. Его мать вышла замуж за другого солдата вермахта и жила в Восточной Германии, в городке Пазевальк. В 1965 году он отправился на встречу с ней, ехал на поезде и пароме и помнит, как волновался, подходя к ее дому. Но воссоединение не состоялось. «Я надеялся, что она раскроет мне свои объятия и скажет: «Сыночек!» Но ей до меня не было никакого дела, — вспоминает Хансен. — Когда я сказал, что провел свою жизнь в сумасшедшем доме, она ответила: «Ну и что? Не ты один!» Хансен ушел и больше к матери не ездил.

Последние годы принесли Хансену малую толику утешения. Он женился, но его брак продлился недолго: после многих лет, проведенных в клиниках, ему было трудно жить вместе с кем-либо. И все же теперь его жизнь стала более или менее сносной: как говорит он сам, это от того, что все большее число выходцев из норвежских домов «Лебенборна» решаются открыто говорить о своем прошлом, делая воспоминаниями о пережитом с такими же, как они. Хансен признается, что обрел «новых братьев и сестер» благодаря своему членству в группе психологической поддержки. После того как недавно архивы «Лебенборна» были рассекречены, многим детям войны удалось узнать правду о своем происхождении. Недавно Хансен и еще шестеро выходцев из домов «Лебенборна» выступили с иском против государства, требуя многомиллионной компенсации за десятилетия жестокого обращения. В канун Нового года премьер-министр Норвегии Хельг Магнус Бунтескик, похоже, признал ответственность своего правительства и впервые публично принес извинения за «притеснения и беззакония», творившиеся в отношении детей войны.

А вот тревоги Хельги Карау еще не кончились. Живя с матерью в послевоенном Мюнхене, она часто интересовалась своим происхождением. «Я была крупная, светловолосая, то, что называется арийского типа, и очень отличалась от южных немцев. Поэтому все спрашивали меня, откуда я приехала, — вспоминает Хельга. — Я не знала, что отвечать им». Мать скрывала от нее правду, говоря только, что ее отец был военным и погиб во время Второй мировой войны.

И вот однажды вечером в середине 70-х она увидела по телевидению немецкий документальный фильм о программе «Лебенборн» и о детском доме в Штайнхринге, который опедало СС. Неожиданно

«все встало на свои места», вспоминает Хельга. И все же она не решалась ни о чем спрашивать свою мать: «Я боялась. И мне не хотелось с ней ссориться». Однако после смерти Матильды Карау в 1993 году Хельга отправилась в местечко Пуллах, неподалеку от Мюнхена, где когда-то жили ее приемные родители и где ныне расположена штаб-квартира немецкой разведслужбы. Здесь она ознакомилась с нацистскими архивами, из которых и узнала правду о своем приемном отце и о тех преступлениях, которые он совершил, претворяя в жизнь «окончательное решение еврейского вопроса».

Хельга не вылезала из библиотек, знакомясь с немногочисленными исследованиями о программе «Лебенборн». Последние кусочки пазлов оказались обнаружены в 1994 году, в день ее рождения. Ей позвонил человек, представившийся ее настоящим отцом. Для Хельги это было потрясением. «Я спросила его: «Почему вы звоните мне через 53 года?» Ему было уже за 80, он был болен раком, и он сказал, что в последнее время все чаще думает о дочери, которая родилась у него в годы войны. На следующий день они встретились. «Он был очень милый, — вспоминает Хельга, — я полюбила его с первого взгляда». Отец рассказал Хельге о ночи любви, проведенной с ее матерью, о своей военной службе в оккупированном Париже и карьере торговца недвижимостью после войны. «Он стал миллионером», — рассказывает Хельга. Когда отцу стало хуже, она круглые сутки ухаживала за ним и налегала унаследовать хотя бы часть его состояния. Но когда отец умер в 1996 году, Хельга получила письмо из адвокатской конторы, оповещающее, что ей не оставлено ничего. Незаконнорожденное дитя «Лебенборна» не имело прав на наследство. «Все, что мне перепало, это долги», — говорит Хельга.

В прошедшие после этого годы хоть какой-то отдушиной для нее были беседы с подружкой-психологом, посвященные детским годам Хельги. Она несколько раз посетила то место, где родилась, — первый дом «Лебенборна» в Штайнхеринге. Но и по сей день Хельга Карау никак не может примириться со своим прошлым. В отличие от Норвегии, в Германии нет никаких групп поддержки для выживших из «Лебенборна», а у немецкого общества нет желания обсуждать эту проблему. Хельга все еще опасается, что ее могут посчитать нацисткой только потому, что она, по ее собственным словам, «росла рядом с убийцами». Во время беседы с корреспондентом «Ньюсунка» в одной из гостиниц в центре Мюнхена она заметно нервничала, замирая каждый раз, когда слово «Лебенборн» звучало слишком громко, и настаивала на том, чтобы разговор о ее прошлом велся только в неслышной для посторонних ушей и глаз кабинке. «Мне до сих пор



Дети «Лебенсборна» эвакуируются из Норвегии

стыдно, что я родом из «Лебенсборна», — признается она. Этот стыд — горькое наследие, доставшееся от нацистов тем, кто, по их мнению, должен был править миром.

Другой случай мог стать просто хрестоматийным. Она родилась в ноябре 1945 года. Ее отцом был сержант немецкой армии Альфред Хаазе, который находился в Норвегии в числе 400 тысяч солдат вермахта и частей СС и поддерживал интимную связь с девушкой по имени Синни Лингстад из деревушки на севере Норвегии. Как уже говорилось, связи между немецкими военнослужащими и норвежскими женщинами всячески поощрялись

германским руководством с целью «очищения». После поражения Германии мать и бабушку этой девочки заклеили как предательниц. Они были вынуждены эмигрировать в Швецию, где через два года Синни умерла — у нее отказали почки. Спусти почти 30 лет Альфред Хаазе, в то время вышедший на пенсию кондитер, совершенно случайно узнал, что брюнетка из знаменитого шведского квартета «АББА» Анни-Фрид — его дочь. Они встретились в 1977 году по настоянию основателя группы «АББА» Бенни Андерсона, который тогда являлся мужем Анни-Фрид.

«Она добилась в Швеции поразительного успеха, который никогда бы к ней не пришел, если бы она осталась в Норвегии, где ее считали бы уродиной», — говорит Тор Брандакер, представитель организации «Источник жизни детей войны». Как утверждают члены этой организации, после войны к «немецким детям» относились как к людям второго сорта. Лишь немногим из них удалось получить приличное образование и хорошую работу.

«Большинству из них было трудно завязывать интимные отношения с другими людьми и вообще найти свое место в жизни, — говорит адвокат Ранди Спайдеволд, представляющая интересы «детей войны». — Это неудивительно, если учесть, что в молодости их называли

немецкими идиотами, никчемными вырожденками, которые не имеют права на жизнь».

По словам британской газеты «Обсервер», после войны норвежские чиновники классифицировали женщин, поддерживавших отношения с немецкими солдатами, и их детей как «людей ограниченных способностей и асоциальных психопатов». Считалось, что «немецкие дети» представляли угрозу норвежскому государству в силу их «нацистских генов». Многие из них, как утверждает «Обсервер», были отправлены в больницы для умалишенных, где над ними издевались, а некоторых насильовали. Другие попали в детские дома, из которых вышли лишь в 60-е годы мало приспособленными к жизни взрослыми людьми. В ходе процесса Ральфа Спайлавола намерена представить документы, подтверждающие, по ее словам, что над «немецкими детьми» и их матерями проводились эксперименты с использованием наркотиков и других химических веществ в интересах норвежской армии, Университета Осло и американского ЦРУ.

У правящих антифашистов Германской Демократической Республики проблем с человеческим наследием нацизма не было. Это подтверждают найденные недавно документы. Уже вскоре после образования ГДР, в 1949 году, в секретных службах СЕПГ (ГБ Германской Демократической Республики — Штази) возникла идея использовать молодых граждан ГДР — выходцев из детских домов «Лебенсборна» — в качестве шпионов. Ради укрепления своих позиций новая власть имущие Восточной Германии без удержаний совести воспользовались наследием Гитлера, основанным на его презрении к человечеству в целом, а именно судьбами людей, в детстве привезенных в Германию в ходе акции Гимmlера «Лебенсборн». По принципу: в борьбе против классового врага все средства хороши. У этих людей в глазах Штази было одно неоценимое преимущество: преимущественное право на получение гражданства в тех странах, в которых они родились.

Но это была далеко не единственная сенсация, которая в последнее время упоминалась в связи с проектом «Лебенсборн». Не иначе как бомбой можно назвать откровения бывшего оберштурмфюрера СС Эриха Рунге, обитавшего в Испании. Сведения, рассказанные бывшим эссовцем, подтвердил доктор Алессандро Джовенезе, проживающий в Бразилии (с 1943 по 1945 год — офицер медслужбы СС). Так в чем же заключалась сенсация? В баварских Альпах была построена секретная лаборатория, основной целью которой являлось наблюдение за младенцами, родившимися в результате оглодотворения «биологическим материалом» Гитлера женщин «арийской расы».

Еще в 1940 году заместитель фюрера по партии Рудольф Гесс (испытывавший ревность к проектам Гиммлера) выступил на секретном заседании в рейхсканцелярии со смелым предложением: Гитлер должен иметь своих собственных детей, «Только те, в чьих жилах течет священная кровь фюрера, вправе наследовать его верховную власть в Германии», — заявил Гесс. Сразу же встал вопрос: кто из германских женщин достоин выполнять особую миссию — быть искусственно оплодотворенной и нормально выносить ребенка лидера Третьего рейха? Но год спустя Гесс предпринял свой знаменитый полет в Англию, чтобы убедить Черчилля заключить мир с Германией, где был арестован. В Берлине его объявили сумасшедшим — соответственно, все проекты Гесса были закрыты или отложены. Тем не менее в сентябре 1943 года доктор Джовенеле (находявшийся на севере Италии) был вызван в Мюнхен, где ему предложили войти в медицинскую службу СС и принять участие в исполнении так называемого «Проекта «Тор»». По сути, это был все тот же план Гесса, но уже значительно расширенный, и на этот раз за него отвечал лично Генрих Гиммлер. Планировалось оплодотворить спермой Гитлера около сотни женщин от 18 до 27 лет, прошедших «расовый отбор». Разумеется, женщины не посвящались в подробности — им говорили, что они будут вынашивать потомков «идеальных арийцев». Практически все суррогатные матери были немками, и только две в качестве эксперимента — норвежками: Гитлер обязательно хотел, чтобы его кровь «смешалась с кровью викингов». После того как ребенок рождался, его под тщательным наблюдением врачей перевозили в секретный комплекс в баварских Альпах, рядом с австрийской границей. Официально база называлась «отделение «Лобенборн» № 1146», и местные жители были уверены, что там, как и в других подобных отделениях, воспитывают детей, рожденных от жесовских офицеров. Возможно, многие случаи оплодотворения были неудачными из-за того, что тогда врачи не располагали столь совершенным медицинским оборудованием, как сейчас. Но можно предполагать, что незадолго до конца войны в комплексе уже находилось не менее двух десятков новорожденных детей, биологическим отцом которых был Адольф Гитлер. Несколько раз в комплексе приезжал с инспекцией лично Гиммлер — возможно, в нацистском руководстве были не совсем довольны результатами: дети развивались нормально, но уникальных способностей за юмн не замечали. Считая Гитлера полубогом, от его потомства ожидали необычного — что дети начнут ходить с полугода, разговаривать с трех месяцев, гипнотизировать взглядом. Ничего подобного не произошло.



6 мая 1945 года в комплексе был получен приказ об эвакуации. Все документы были уничтожены, а сотрудники проекта «Тор», имевшие на руках фальшивые паспорта, благополучно скрылись. Дети были розданы в руки сердобольных крестьян в баварских и австрийских деревнях: людям говорили, что это осиротевшие младенцы из крупного рода, который разбомбила авиация союзников. Здание основной лаборатории было взорвано. Куда же делись оставшиеся в морозильной камере частицы «биологического материала» Гитлера, доктор Джовенезе не знает: скорее всего, они были уничтожены.

Казалось бы, на этом тему «Лебенборна» можно было закрыть. Но она вновь и вновь получает продолжение. Европа вымирает. Эту грустную истину констатировал один из последних демографических бюллетеней Совета Европы. Хотя число жителей Старого Света, составляющее сегодня около 814 миллионов человек, растет, происходит это за счет иммиграции из стран третьего мира. И хуже всего ситуация с демографией на европейском севере, долгое время бывшем единственным мировым заповедником голубоглазых и светловолосых гомо сапиенс. Европейские политики, конечно же, обеспокоены сложившейся ситуацией, но настоящую панику испытывают правые экстремисты в Германии и Скандинавии: «арийский тип», считающийся у них человеческим идеалом, вот-вот растворится среди «неполноценных» народов.

Если добавить к этому результаты прочих демографических исследований, отмечающих, что в связи с рядом не поддающихся контролю обстоятельств — в частности, из-за общего потепления и загрязнения окружающей среды — стремительнее всего убывает хрупкое блондинистое население, то станет ясно, что проблема рождаемости стала для нацистов вопросом жизни и смерти.

В поисках спасения лидеры североевропейских наци обратились к истории Третьего рейха и нашли то, что искали: «Лебенборн». В Швеции открылась первая в стране «ферма» по выведению настоящих арийцев. Еще в 1995 году 48-летний немецкий адвокат Юрген Рейгер, один из лидеров правых радикалов, купил в центральной Швеции помещичью усадьбу «Свенеби сэттери», состоящую из двухэтажного каменного господского дома, нескольких служебных построек и 650 гектаров полей и лугов. Деньги на приобретение «коричневой усадьбы» нашлись в фонде бывшего эсэсовца Вильгельма Тейтена, разбогатевшего после войны на биржевых спекуляциях. Своим многомиллионное состояние Тейтен завещал «товарищам по борьбе»

на стимулирование воспроизводства представителей нордической расы.

В частности, на средства Тейтена беззастенчивые нацистские пары отправлялись в Великобританию для оплаты услуг суррогатных матерей (в Германии этот вид услуг запрещен), его фонд помогал проводить искусственное оплодотворение семьям «хороших кровей», но не способных по медицинским показателям к естественному зачатию. Следующим этапом стимулирования размножения нацистов стало создание сети «Родников жизни» нового поколения. Распорядитель воли покойного Юрген Рейгер купил несколько поместий в Германии, где, как сообщает журнал «Шпигель», созданы «дома любви» для молодых наци. Шведская усадьба первоначально была приобретена в качестве своеобразного «арийского кибуца»: молодые шведские правые экстремисты селились на ее территории и занимались животноводством. В свободное от работы время они проводили военные учения, готовясь к сражениям будущего, и наращивали интеллектуальный потенциал, изучая труды основоположников движения.

Парадоксально, но «гнездо наци» финансировалось из бюджета ЕС. Юрген Рейгер получил пособие в количестве одиннадцати миллионов крон (более полутора миллионов долларов) на «экологическое свиноводство». Однако нацистский «колхоз» вскоре был закрыт из-за нежелания молодых бойцов ковыряться вилами в навозе. Какое-то время поместье жило в сонном режиме: лишь изредка туда наезжали представители правых партий для встреч и тренировок. И вот Юрген Рейгер нашел для своей собственности новое применение. По сведениям газеты «Афтонбладет», имение должно стать центральным учреждением в сети «Источников жизни». Дело в том, что немецкие власти слишком пристально следят за «коричневыми», и потому воплощение давней идеи Гиммлера сопряжено с массой трудностей. В Швеции, не испытавшей ужасов войны и немецкой оккупации, отношение к духовным наследникам фюрера куда либеральнее. Не случайно именно Швеция завоевала сомнительные лавры европейского лидера по созданию и распространению музыки правых экстремистов, известной как «Белая сила».

Первых результатов деятельности «нацистской конюшни», как назвать поместье в Швеции, придется ждать еще долго. Молодые пары и одинокие «пгурмовики», прошедшие расовый и идеологический отбор, съезжаются в шведскую глубинку со всей Европы. Левые радикалы, регулярно схватывающиеся с «наци» в уличных потасовках, относятся к проекту Юргена Рейгера как к доказательству полного вырождения идеологических противников.

— Известно, что светлые волосы и голубые глаза — регенеративный признак! — зовут скандинавские блондины и блондинки левых взглядов, готовые бросить на алтарь борьбы даже свою собственную внешность. — Так теперь оказалось, что наци даже размножаться сами не способны. Им в этом будут помогать на «конюшне».

Но в Швеции им не найти на это дело блондинок. Они так закомплексованы утверждениями, что блондинки глупее брюнеток, что предпочитают улучшать породу с неграми.

Подпись в интервью:

«Образцовый» супруг  
(Мартин Борман)

Вопреки распространенному мнению, что у фюрера не было слабостей, близкое окружение знало об одной странной приверженности Гитлера — он любил быть свидетелем на свадьбах. На этой свадьбе он тоже был свидетелем. От этого бракосочетания осталось несколько фотографий. Вот за спиной сидящих молодоженов выстроилась почти вся верхушка нацистской партии: Адольф Гитлер, Рудольф Гесс, Вальтер Бух, тогдашний глава СА Франц Пфеффер фон Заломон. А вот другая фотография. Молодожены направляются на «Мерседесе» Гитлера зарегистрировать свой брак. На переднем сиденье рядом с водителем Штайнбиндером сидит Гитлер. На заднем жених — Мартин Борман, невеста — Герда Бух и Вальтер Бух, отец невесты. Все мужчины облачены в коричневую форму штурмовиков. В определенной мере Мартин и Герда являлись неким воплощением идеальной нацистской супружеской пары. Мужчины же, сидящие в автомобиле, персонифицировали собой успех нацистского движения. Дело происходило 2 сентября 1929 года. Буквально накануне фюрер заключил союз со «Стальным шлемом», пангерманскими националистами и Немецкой народно-национальной партией, который проложил ему путь к власти.

Отец невесты, Вальтер Бух, был сыном баденского судьи. В годы войны он был командиром батальона. В нацистскую партию он вступил очень рано, в 1922 году, и по праву считался ветераном НСДАП. Он командовал штурмовыми отрядами во Франконии, но вскоре получил повышение. В 1927 году послушный и выдержанный Бух был назначен Гитлером главой партийного суда — УШЛА (комиссия по расследованиям и арбитражу). Здесь вместе с Ульрихом Графом и Гансом Франком Вальтер Бух следил за моралью членов нацистской

партии и решал, насколько соответствовали те или иные действия национал-социалистической идеологии. Звездный час Буха настал летом 1934 года. Именно он собрал весь компромат на Эрнста Рёма, что должно было смягчить последствия от «Ночи длинных ножей». После этого Вальтер Бух был назначен главным судьей НСДАП.

Его дочь, Герда, вступила в нацистское движение буквально накануне свадьбы. Несмотря на это, она очень быстро зарекомендовала себя как активная и преданная национал-социалистка. В любом поступке Гитлера она видела великий замысел по спасению Германии. Она сформировала своеобразную домохозяйную версию национал-социализма, ориентированного на женщин. Неудивительно, что не прошло и пары лет, как она получила золотой партийный значок.

Жениху, Мартину Борману, еще предстояло сыграть ведущую роль в истории Третьего рейха. Он был выходцем из семьи среднего достатка. Всю мировую войну прошел рядовым стрелком. После ее окончания некоторое время работал смотрителем одного имения. Уже тогда Борман принадлежал к одной из многочисленных антисемитских организаций. Свою политическую биографию он начал в добровольческом корпусе Росбаха. Но известность пришла к нему после политического убийства. 31 мая 1923 года он вместе со своими соратниками по фрайкору забил до смерти учителя начальной школы Вальтера Кадова. Поначалу все это пытались списать на обыкновенную уголовщину. Никому не хотелось возиться с политическим преступлением, тем более что молва говорила, что приговор Кадову был вынесен тайным немецким судом «фсмой», которая внушала просто мистический ужас многим обывателям. Может, все было бы списано на пьяную драку, но дело передали в Лейпциг. И тут вскрылись многие интересные моменты. Оказывается, у Кадова был обнаружен членский билет «Союза коммунистической молодежи», но это было подделка. Выяснилось, что именно его, Вальтера Кадова, многие фрайкоровцы считали виновным в выдвиге французам Лео Шлягетера — офицера, организовавшего саботаж во время оккупации Рура. После расстрела Шлягетер превратился в героя национального сопротивления, а Кадов был негласно приговорен к смерти.

Но в тюрьме Мартин Борман и его сообщники пробыли недолго. Большой срок, десять лет каторжных работ, получил только зачинщик убийства Рудольф Хёсс. После прихода к власти нацистов он был вознагражден, на него посыпались чины, а в 1939 году он стал командантом печально известного лагеря смерти — Освенцима. Борман же отсидел в тюрьме всего 12 месяцев. После освобождения он тут же вступил в НСДАП. Поначалу он был секретарем партийной

ичейки в Тюрингии, но в 1928 году был переведен в Мюнхен, в центральный штаб СА, где работал кассиром. Постепенно этот аккуратный и расторопный функционер поднялся на самую вершину нацистской иерархии. В 1933 году он был уже руководителем аппарата Рудольфа Гесса, ближайшего помощника Гитлера, единственного человека, который называл фюрера на ты. Постепенно он освободил своего шефа от ежедневной рутинной работы и стал в своем роде незаменимым человеком. В 1938 году Борман уже работал в аппарате Гитлера. Он уже знал, как преподнести себя. Он брал на карандаш все замечания Гитлера и тут же давал им код. После полета Гесса в Англию Борман стал главой партийной канцелярии, постепенно превращаясь в секретаря фюрера. Он стал тенью Гитлера. Он был типичным клерком, который прекрасно освоил хитрости аппаратной игры. Ему не было равных в хитрости. Постепенно он стал заведовать любимыми контактами Гитлера. Никто не мог попасть к фюреру, минуя Бормана: ни Геббельс, ни Геринг, ни Гиммлер. Именно Борман создал для Гитлера любимое поместье Бергхоф. Именно здесь проводила большую часть времени жена Бормана — Герда.

Брак Мартина Бормана и Герды Бух можно было назвать образцовым с нацистской точки зрения. Они делают детей для фюрера, словно сеют и собирают урожай. Чем больше, тем лучше. За четырех детей есть «Железный крест Немецкой матери» в бронзе, за шесть — в серебре, за восемь — в золоте. У Герды Борман их девять. Герда всегда росла в немецком доме, где царили усердие, порядок и честность. Ее отец с юности приучил, что надо быть порядочными наци. А у Герды должна быть приличная профессия. Она будет воспитательницей в детском саду. Девушка с прической Гретхен — с уложенной венком косой — застенчива и мечтательна. Она играет на гитаре и поет народные песни. На одном из партийных собраний она влюбляется в своего будущего мужа. Борман в доме хозяин. Его жена должна помалкивать. Критику он запрещает. В том числе и со стороны своей матери. Ей он пишет: ведение домашнего хозяйства и воспитание детей строятся согласно моим указаниям, которым должна следовать Герда.

Герда должна также повзвать со своими родителями. Ее отец — партийный судья — обвинил одного гаудийтера в личном обогащении. Как он дошел до этого, ворчит Борман. Одним словом, хватит. Больше никаких визитов. Герда слушается. Она плодовита. Она постоянно беременна. Дети мал мала меньше подрастают. Вспыльчивый отец угощает детей пинками за малейший проступок. Герда мирится.

Гитлер ценит эту красивую женщину, которая во всем подчиняется мужу. Так должно быть. Сидя в Оберзальцберге вместе с другими женами нацистов у камина, она за весь вечер не произносит ни одного слова. Но у Герды два лица. В своих письмах Борману она — фанатичный член партии, рисует дикие планы, выступает за окончательное решение еврейского вопроса. Да, это она усвоила уже от родителей. Еврей — это не человек. Он — бактерия, он — гниль.

А Борман? Тот позднее доверит ей все возможные секреты из штаб-квартиры НСДАП. То, что Геббельс хочет закрыть театры («только никому не рассказывай»). Что Геринг пышет злобой из-за плохих сводок от пилотов. И, наконец: к сожалению («никому об этом не говори»), фюреру снова плохо. У него из-за раздражения опять были спазмы. Борман пишет также о покушении на Гитлера 20 июля 1944 года в «Вольфшанце», пишет о том, какие наступательные планы были выданы противнику. «Папочка, у меня начинает кружиться голова», — пишет в ответ Герда.

То, что ее муж постоянно ей изменяет, она переносит с большим мужеством. Сойдясь с актрисой Маньей Беренс, Мартин гордо сообщил об этом жене в письме от 21 января 1944 года. Дескать, он всегда считал актрису очень привлекательной, но никогда с ней не спал. Однако в октябре 1943 года, встретившись с ней после долгой разлуки (до этого Манья была частой гостьей в доме Борманов, даже жила там), он почувствовал неодолимое влечение к ней. Несмотря на сопротивление, поцеловал ее и увлек своей «безумной страстью». Далее дословно идет такой пассаж: «Ты ведь знаешь мою волю! Не могла же Манья долго сопротивляться мне. Сейчас она моя, и я счастлив. Как ни странно, я чувствую себя дважды женатым мужчиной». Борман заверяет, что он доволен обеими женщинами — Гердой и Маньей. Письмо кончается фразой: «Теперь и должен быть вдвойне и втройне осторожен, чтобы быть здоровым и сильным».

Уже 2 января 1944 года фрау Борман отвечает на письмо мужа пространным письмом. Она утверждает, что давно понимала: между мужем и актрисой что-то происходит. К Беренс она испытывает самые теплые чувства, дети к ней тоже прекрасно относятся, ведь Манья такая хорошая хозяйка! Нельзя, чтобы одинокие женщины не имели детей. Но в случае с Беренс «все будет в порядке», «я тебя знаю». Какой игривый намек!

Далее фрау Борман строит обширные планы, она как бы конструирует образец для будущих семейных отношений не только ее с Борманом, но и других идеологически выдержанных супружеских пар. Чтобы половая жизнь Мартина Бормана не прерывалась, Герда



Герда Борман со своими детьми

предлагает такой план: она и Манья Беренс будут попеременно беременеть — один год беременна она, на другой год — Манья.

В письме от 4 февраля 1944 года Герда Борман развивает массу идей: она считает, что каждый здоровый мужчина хороших кровей должен получить возможность состоять в браке с двумя или тремя женщинами. И второй и третий браки следует приравнять к первому, «основному». Государство обязано признавать их и создавать такие же условия второй или третьей жене, как и первой. Что касается Маньи Беренс, то она, Герда Борман, с радостью будет нянчить ее с Борманом детей и с не меньшей радостью предоставит заботам актрисы своих детей.

После рождения этого замысла Герду уже нельзя остановить. Она намерена вести чрезвычайные браки. Хочет, чтобы любой мужчина мог по закону иметь несколько жен. Она готовит проект текста и формуляры и бомбардирует ими своего мужа. Слова «нарушение супружеской верности» должны быть изъяты из книг и фильмов. Она бы создала со всеми своими подругами коммуну, если бы он этого захотел.

Да, а потом солдаты, находящиеся на фронте, из-за больших потерь должны просто чаще получать отпуск. С тем, чтобы могли поза-

ботиться о своем потомстве. Одним словом, все нужно будет урегулировать после того, как закончится война. Как после тридцатилетней войны, пишет она. Тогда здоровые, полноценные мужчины тоже могли иметь по две жены. А Борман делает на полях пометку: «Фюрер придерживается такого же мнения». Под конец фрау Борман так расхрибалась, что составила даже соответствующую официальную бумагу (образец), которую должны будут подписывать оба супруга:

«Я, Мартин Борман, родившийся 17 июня 1900 года, объявляю, что с согласия моей жены Герды, родившейся 23 октября 1909 года, желаю заключить национальный чрезвычайный брак с Маньей Беренс. Этот союз должен иметь ту же силу, что и мой первый брак».

«Я, Герда Борман, уроженка Бух, согласна с решением моего мужа заключить национальный чрезвычайный брак с Маньей Беренс. Я согласна, что данный союз должен иметь ту же силу, как и связи, что объединяют нас».

## Глава 8

### ОСОБАЯ МОРАЛЬ ДЛЯ НОВОЙ ЗЛИТЫ

На всех фотографиях он выглядит всегда одинаково: гладко причесанный, в пиджаке, с небольшой щеткой усов и застывшей в уголках тонких губ презрительной улыбкой. Генрих Гиммлер, рейхсфюрер СС, повинный в гибели миллионов людей, внешне был похож скорее на школьного учителя, нежели на палача. Современники вспоминали, что его манеры только укрепили это впечатление. Гиммлер поражал всех своей «нечеловеческой исполнительностью и узколобой добросовестностью». Он напоминал машину, а не человека. Рейхсфюрер СС всегда пытался быть последовательным. Его поведение полностью соответствовало критериям, которые он примерял к другим людям. 4 октября 1943 года в секретном обращении к офицерам СС в Познани Гиммлер заявил: «Мени ни в малейшей степени не интересует, что произойдет с русскими или чехами. Все, что другие нации смогут предложить нам в качестве чистой крови, наподобие нашей, мы примем. При необходимости сделаем это путем похищения их детей и воспитания в нашей среде. Прощевают ли нации или погибают голодной смертью, подобно скоту, интересует меня лишь постольку, поскольку мы используем их в качестве рабов для нашей культуры. В противном случае они не представляют для меня интере-



---

са. Погибнут от истощения 10 тысяч русских женщин при рытье противотанковых рвов или нет, интересует меня лишь в том смысле, отроют они эти рвы для Германии или нет».

Очень простой моральный принцип. С одной стороны, высокородная раса, которая должна вести себя благопристойно в общении с себе подобными, а с другой стороны, человеческий скот, низшие формы жизни. Общение с ними зависело от того, выжили ли они животными, хищниками или паразитами.

С этой точки зрения Гиммлер был глубоко моральным человеком. Он далеко не случайно смог стать во главе самой большой машины для убийства в истории человечества. Ведь даже его личная жизнь была сформирована подобными расистскими установками.

Основные факты биографии Генриха Гиммлера достаточно хорошо известны. Он родился в 1900 году в Мюнхене, в семье учителя. Гебхардт Гиммлер — так звали отца будущего рейхсфюрера СС — был директором гимназии, имел чин тайного советника по ведомству просвещения. А еще Гиммлер-отец был воспитателем принца из королевского баварского рода Виттельсбахов. Династия эта так и не стала правящей, хотя баварские сепаратисты возлагали на нее какие-то надежды. С юности Генрих мечтал о карьере офицера и в конце 1917 года даже вступил добровольцем в пехотный баварский полк, но на фронт так и не попал. В 1919 году, как многие фронтовики, записался в «добровольческие корпуса», а затем присоединился к нацистам. Параллельно Гиммлер не отказывал себе в удовольствии... разводить кур на ферме: в 1919 году он поступил в Мюнхенский технический университет, на факультет сельского хозяйства, закончил его и получил соответствующий диплом. Именно за это в среде штурмовиков молодой Гиммлер заработал прозвища Генрих-навоз и Генрих-птицевод.

Гиммлер всегда пытался придать себе военно-романтический вид. Когда он не попал на фронт, то присоединился к группе дуэлянтов и приобрел долгожданный шрам на лице. Но его слабый желудок не позволял принимать участие в почти ритуальных попойках этого братства. Его отношения с девушками были скорее по-школьному товарищескими, нежели эмоционально порывистыми. Почти для проформы, так как это делали все, он влюбился в дочь его домовладелицы Майю Лориц. «Я был счастлив назвать эту замечательную девочку своим другом». Он любил с ней вести разговоры о религии, о зоологии, о взаимоотношениях людей и полов и наконец обнаружил, что нашел в ее лице сестру. Однажды сестра его друга Людвига Захлеба заявила, что Генрих просто-напросто не воспринимает женщин

как таковых. В ответ на это молодой Гиммлер заявил: «Настоящий мужчина может испытывать к женщине три различных вида любви. Сначала любить, как любимого ребенка, которого надо ругать и наказывать за его шалости, но в то же время защищать и делять из-за его слабости и неопытности, ведь именно за это его и любят. Во-вторых, он может любить ее как жену, как преданного и понимающего товарища, который помогает ему в жизненной борьбе, всегда поддерживает своего мужа. И, наконец, он может любить ее как женщину, чьи ноги он будет целовать, чья женская нежность и искренняя чистая святость будут давать ему силы».

Первый тип отношений, являвшихся платоническими, давался Гиммлеру легче всего. Однажды, путешествуя по стране, он заметил девочку, ребенка двух-трех лет, которая ела конфеты и проявляла живой интерес к Баварии и королю Людвигу II. Во время обеда в вагоно-ресторане он встретил другую девушку, молодую официантку, «привлекательное существо, с корошей фигурой и симпатичным лицом. Несмотря на юность, на ней уже были видны следы порока, той пучины, в которую она собиралась кинуться». Его поразило созвучие женского тшеславия молодой официантки и полуодетой малышки, с разрешения родителей скакавшей по поезду. «Они совершенно были лишены чувства скромности». Уже здесь мы видим ханжество, которое со временем у Гиммлера достигло невероятных размеров. Из-за его ханжеских представлений рухнула помолвка у старшего брата Гебхардта. В 1923 году он обручился с девушкой, в невинности которой Генрих очень сомневался. Он нанял детективов из агентства Макса Блямла, дабы те подробно разузнали все о фрейлейн Пауле. Гиммлер нередко прибегал к подобным приемам и в личных целях. Но вернемся к Гебхардту и Пауле. Влюбленные просто не выдержали морализаторства Генриха и в итоге отложили свадьбу, которая так никогда не состоялась.

Представления о взаимоотношениях полов у Гиммлера были очень странными. Так, например, он был намерен вступить в половые отношения в возрасте 26 лет. Откуда взялась эта дата? Его семейная жизнь была далека от идеальной. Почти сразу же после женитьбы у Гиммлера появилась дочь — Гудрун. Она родилась в 1929 году, чуть больше года спустя после того, как ее отец и мать поженились. Ее мать Марга — голубоглазая блондинка, дочь богача из Восточной Пруссии. Гудрун оставалась любимицей отца, и он всячески заботился о ней, даже когда брак начал распадаться и Гиммлер все больше времени проводил с любовницей в Берлине.



Генрих Гиммлер не очень любил свою супругу. Но не чужд души в своей дочери

Неспособная больше рожать, Марга, которая была на восемь лет старше мужа, взяла на воспитание мальчика, но Гиммлер совершенно им не интересовался, предпочитая засыпать свою «Куколку» дорогими подарками. Его посещения родного дома в Мюнхене стали столь редкими, что Гудрун все чаще на самолете возили в Берлин к отцу, тогда очень влиятельному человеку в Германии, чтоб тот мог провести с ней несколько часов.

У него уже была любовная связь с секретаршей Хедвит Ротхаст, которая подарила ему столь желанного кровного сына, названного Хельге (странное имя для мальчика). Гудрун оставалась его любимицей, о чем она свидетельствует в одной из записей в дневнике во время войны. В возрасте 12 лет Гудрун записала, что отец «побаловал» ее, взяв в однодневную поездку в один из лагерей смерти: «Сегодня мы съездили в концлагерь СС в Дахау. Мы видели там абсолютно все, что можно было увидеть. Мы видели работы в саду. Там такие грушевые

деревья. Мы видели картины, сделанные заключенными. Великолепно. И после этого очень много ели... это было прекрасно».

Дочь личного фотографа Гофман, Генриетта, обрученная с руководителем молодежи Рейха Бальдуrom фон Ширахом, рассказала, как была однажды на кофе у рейсхфюрера СС: «Я не знала ни одного другого мужчины, который бы до такой степени находился под башмаком у своей жены, как Генрих Гиммлер. Он переполнен доброжелательностью, но чем милее он становится, тем хуже относится к нему Марга Гиммлер. Шеф СС был дома пустым местом, вынужден был всегда уступать. А его жена самым строгим голосом всегда говорит: «Генрих! Никаких разговоров!» Любое слово она подавляет злым взглядом. А по вечерам герой женинного башмака пьет слабый чай, настоянный на ромашке».

Когда Генриетта фон Ширах узнала, что у Гиммлера есть любовница, она удивилась, откуда у этого человека взялось мужество. Однажды приглашение побывать у этой любовницы получает Герда Борман, приглашение к «зайчику» на говядину с овощами под соусом. Гиммлер распорядился обустроить ей квартиру, и теперь предстоит ее осмотреть. Герда в полном восторге рассказывает своему мужу, что все очень красиво и практично.

Вообще Гиммлера отличали две черты: неистовая гомофобия и скрытые извращенные наклонности. В качестве примера первой можно привести решение, принятое шефом СС в отношении доказательств гомосексуализма Фридриха Великого. «Когда мне было предоставлено около дюжины свидетельств, — рассказывал Гиммлер личному врачу, — я отложил их в сторону и заявил, что они сфабрикованы задним числом. Моя интуиция говорит (!!!), что человек, завоевавший Пруссию место под солнцем, не мог обладать такими склонностями, как слабый гомосексуализм».

Очень многие обращали внимание на его порнографический акцент, который, несмотря на ханжество обывателя в Третьем рейхе, был присущ Генриху Гиммлеру. Глава СС, опираясь на генетику, даже пытался выступить теоретиком сексуальных отношений. Его вдохновляли не только слухи о якобы проводившемся в СССР искусственном оплодотворении женщин. Наиболее яркой фантазией на эту тему, которую нельзя считать нормальной, было его представление о том, что в древности у германских народов существовал обряд отдавать девочек на выданные в село, где они проходили инициацию, совокупляясь с сельскими юношами на могилках предков.

Задачи, которые ставил Гиммлер в этой связи, были не столько абсурдными, сколько извращенными. Он лично распорядился, что-

бы исследовательское общество «Наследие предков» («Аненербе») сотрудничало с «Лебенсборном» в рамках изучения темы «Правовые аспекты древнегерманских обрядов в области брака». Эта внешне безобидная тема должна была содействовать появлению незаконнорожденных детей. Сам Гиммлер наотрез отрицал традиционный взгляд, что среди незаконнорожденных равное количество талантливых и бездарных детей. Желая высдирить свой тезис в массы, он распорядился, чтобы в «Наследии предков» было подготовлено исследование с длинным и странным названием «Жизнеописание великих людей, которым обязана Германия и Европа, которые имели внебрачное происхождение либо были поздними детьми в многодетных семьях». Следуя за своими бредовыми идеями и субъективными симпатиями, он пытался вырастить в «Лебенсборне» тип человека, обладавшего греческим носом, а «Аненербе» должно было объяснить, почему у этого типа именно греческий нос и откуда он появился в Германии. Он даже предлагал рекрутировать в Ваффен-СС людей именно с таким профилем, что должно было упростить задачу изучения их физических и умственных характеристик.

А вот другая из затей главы СС. Одержимый наукой, он распорядился проводить опыты по спасению людей от переохлаждения (благая, казалось бы, цель). Один из отчетов, направленный Гиммлеру его фаворитом доктором Рашером, заканчивался словами: «Исследования по обогреву животным теплом продвигаются вперед очень медленно. Для предотвращения переохлаждения принимается во внимание улучшение летной формы». Но Гиммлер принципиально настаивал на продолжении изучения пресловутого «животного тела». О чем же шла речь?



По приказу Гиммлера каждый эсэсовец, вернувшийся с фронта на лошадку, должен был иметь ребенка

В одном из личных разговоров он как-то заметил, что «рыбачки, спасая своих замерзших мужей, согревали их своим телом в постели». Он полагал, что каждый должен был знать, что животное тепло действует так же, как и искусственное, а потому Рашер должен был дальше заниматься этим направлением.

Этой идеей Гиммлер переплюнул по своей извращенности многих нацистских бонз. Есть все основания полагать, что, настаивая на проведении этих опытов, рейхсфюрер руководствовался не только научными интересами — он не был таким уж педантичным экспериментатором, как его любят изображать в литературе последнего времени. Парадокс личности Гиммлера заключался в том, что он сочетал в себе черты извращенного порнографа и рассудительного бюрократа. Некоторые психоаналитики видели в этом явный намек на его бурные сексуальные переживания юности. В литературе о Гиммлере широко распространено клише о «скрупулезном педанте», скрывавшемся под маской «мелкого бюргера». Очень поверхностное суждение. После 1939 года в нем проявились наклонности, мало сочетаемые с такой характеристикой: он лично присутствовал при наказаниях и казнях женщин-заключенных, а позже начал проецировать медицинские эксперименты в область сексуальных отношений. То, что для многих извращенных личностей было только недостижимой мечтой, Гиммлер смог превратить в действительность при помощи имевшихся у него средств.

Так вот, накануне конференции «Врачебные проблемы кораблекрушений и переохлаждения» Гиммлер поторопливал Рашера: «Мне очень любопытны опыты с животным теплом. Я полагаю, что они могут принести блестящие и значительные результаты». Опыты было решено проводить в Дахау, куда из лагеря Равенсбрюк были доставлены четыре «публичные женщины» (были ли они на самом деле проститутками или такую роль им определил Гиммлер, сейчас установить трудно). Теперь опыты с «животным теплом», вышедшие далеко за чисто медицинские рамки, превратились в форменные оргии. Рашер приказывал двум женщинам обогревать заключенного, который от переохлаждения терял сознание. Когда подопытный приходил в себя, они должны были вступить с ним в сексуальную связь, что, по мнению Рашера, должно было заменить обогревание в горячей ванне. На эти развратные опыты в Дахау не раз приезжал посмотреть сам Гиммлер; вряд ли он это делал из деловых соображений. Позже, находясь в камере смертников, глава «Наследия предков» Вольфрам Зиверс показал, что Дахау со временем превратилось в

своего рода «сексуальное предприятие», в котором «работали» красивые женщины-заключенные.

Несколько другой тип эсэсовского руководителя являл собой Рейнхардт Гейдрих. Он не стеснялся своих сексуальных приключений. Да, собственно, его карьера в СС началась только благодаря достаточно шекотливой ситуации. Именно его сексуальные приключения стали причиной того, что на блестящей карьере этого молодого честолюбца был поставлен крест. В декабре 1930 года у Гейдриха, тогда лейтенанта военно-морского флота, завязался бурный роман с Линей Матильдой фон Остен. Эту девушку он спас, когда та случайно упала с лодки в воду и стала тонуть. История вооп-



Со своей супругой Гейдрих пережилась случай: Он спас ей жизнь, когда та упала с лодки.

не романтическая, если не считать, что Гейдрих уже был обручен. Для кадрового офицера подобное поведение было позором. Историю, может, и удалось бы заметить, но обиженой невестой оказалась дочь директора концерна ИГ-Фарбен, который был лично знаком с адмиралом Эрихом Редером. Гейдрих предстал перед офицерским судом чести. На нем он вел себя высокомерно и заносчиво. Так что ничего удивительного, что его отправили в отставку. Оказавшись не у дел, Гейдрих тут же предложил свои услуги Гимmlеру. Быстро поднявшись по служебной лестнице в СС, он безжалостно расправлялся не только с антифашистами и людьми неудобными нацистам, но и с личными противниками. В разряд таковых мог попасть любой его подчиненный, на кого обратила внимание очередная особа легкого поведения, проигнорировав «патрона с холодными глазами». Гейдрих никогда не отказывал себе в удовольствии «пошлаться по девочкам». Именно он после открытия «Салона Кити» натолкнул Гимmlера на одну мысль.

Вспоминая девственниц Рима и «Мудрых Женщин» германской старины, шеф СС изобрел новое видение для прекрасного пола — Воз-

величественная Женщина. Рейхсфюрер СС рекомендовал Гитлеру открыть «Женские академии мудрости и культуры». Туда должны были попадать женщины, преданные национал-социализму, чтобы в стенах этих академий не только пройти соответствующее обучение, но и выработать женственность и внешнюю привлекательность. Физические упражнения должны были чередоваться с занятиями по истории, искусству, обучению иностранным языкам, основам дипломатии. В «Женских академиях», кроме этого, предполагалось изучение игры в шахматы, что, по мнению Гиммлера, должно было расширить их умственные возможности и выработать быстроту реакции. Вообще программа обучения в академии планировалась очень богатая. Там была и верховая езда, и плавание, и езда на автомобиле, и даже стрельба из пистолета. Об основах кулинарии и ведения домашнего хозяйства говорить не приходилось — это были само собой разумеющиеся предметы. Те, кто окончивал «Женские академии мудрости и красоты», получали право называться Возвеличенной Женщиной (один из вариантов словосочетания «Ее Величество»). Предполагалось, что это звание приравнивало статус женщины к обладательнице серебряного и золотого Креста Матери, высшей женской награды Третьего рейха.

Планы Гиммлера по созданию «Женских академий» в определенной мере дополняли и продолжали деятельность проекта «Союза немецких девушек» «Вера и красота». Здесь, в академии, «цветок молодой женственности должен быть тщательно выращен и доведен до совершенства». Гиммлер считал это важным аспектом продолжения рода, на этом строилась его расовая концепция. Более того, Возвеличенные Женщины с их обучением, больше подходящим Мята Харн, могли использоваться в работе разведывательных служб и Министерства иностранных дел. Но в основном их функция сводилась к тому, чтобы быть женами «преторианцев» Третьего рейха. В «Женские академии мудрости и красоты» могли попасть только белокурые и голубоглазые девочки — это было чуть ли не обязательным пропуском. Они должны были рожать такое же расово безупречное потомство. Ожидалось, что Возвеличенные Женщины будут выбирать себе в мужья перспективных офицеров СС или сотрудников правительственных структур. Если выбор затягивался, то Гиммлер намекал, что руководство Третьего рейха само могло подобрать подходящего жениха. В случае если кандидат в мужья уже имел супругу, то следовал развод, и бывшим женам предоставлялась государственная пенсия — они не должны были мешать процессу расового облагораживания немецкого общества. Дети, появившиеся от подобного «идеального брака»,



тут же брались на полное государственное обеспечение. В перспективе они рассматривались как кандидаты на руководящие посты. Гиммлер говорил о фактическом создании нового наследного дворянства.

Удивительным в этом утопичном проекте являлось вовсе не его грубая расовая посылка и не планы по выращиванию чистокровных помощниц для новой элиты — эти оба аспекта были вполне естественными для национал-социалистической идеологии. В глаза бросается банальное несоответствие идеи «Женских академий» основным постулатам нацистского мировоззрения. Новая эсэсовская элита мечтала вовсе не о многодетной матери и трудолюбивой домохозяйке. Она жаждала появления достаточно остроумных, обязательных женщин — предмета восхищения и возжелания других партийных функционеров. В эсэсовском понимании женщина в этом вопросе превращалась именно в *предмет зависти и удовольствия*. Гиммлер даже был готов признать, что Возвеличенной Женщине был открыт путь в чисто мужские сферы деятельности. Проще говоря, новый тип женщин должен был всячески использовать соблазны, дарованные им природой, а вовсе не свои материнские инстинкты. Более того, требовалось, чтобы женщина сохранила свою специфическую индивидуальность.

Как мы видим, существовало два различных идеала немецкой женственности. Разделительная линия между ними проходила по границе: простой гражданин — представитель новой элиты. Романтичный Гиммлер пытался совместить в Возвеличенной Женщине качества кокетливой королевы Елизаветы, коварство мадам Помпадур и плодовитость императрицы Марии Терезы. Как-то этот идеал он обрисовал одной фразой: «Эти женщины должны иметь такие качества, как спортивное изящество, культурная образованность, деликатные чувства и тонкость выражения их». Но все это оставалось в планах. Программа женского образования, равно как и воспитания в рейхе вообще, вряд ли позволяла развить подобные женские качества.

В целом почти все высшие эсэсовские чины были поголовно озабочены одной проблемой: повышение потомства у их подчиненных. За год до прихода к власти (!) Гиммлер издал следующий приказ: «СС — это союз немцев нордического типа, отобранных по особым критериям.

1. В соответствии с национальным социалистическим мировоззрением и создавая, что основой будущего нашего народа является отбор и сохранение расово чистой и наследственно здоровой крови, я

вводу для всех неженатых членов СС, начиная с 1 января 1932 года, процедуру получения официального разрешения на брак.

2. Конечная цель — наследственно здоровый, полноценный род немецкого, нордического типа.

3. Разрешение на брак дается или нет единственно и только по критериям расовой чистоты и наследственного здоровья.

4. Каждый эсэсовец, намеревающийся жениться, должен получить официальное разрешение рейхсфюрера СС на этот брак.

5. Члены СС, проигнорировавшие отказ в официальном разрешении на свой брак, исключаются из рядов СС.

6. Задача надлежщего рассмотрения заявлений о вступлении в брак возложена на Расовое Управление СС.

7. Расовым Управлением СС ведется специальная «Родословная книга СС», в которую заносятся данные о семьях членов СС после получения ими официального разрешения на свой брак или после утверждения их заявления о включении сведений о своей семье в эту книгу.

8. Рейхсфюрер СС, руководитель Расового Управления и служащие этого Управления обязуются своей честью не разглашать полученные ими сведения.

9. Для СС является неоспоримой истиной, что с изданием этого указа сделан шаг огромного значения. А потому мы недостижимы для насмешек, издевок и непонимания. Будущее — за нами!»

После прихода к власти Гиммлер с маниакальным упорством развивал это направление. Нередко карьера того или иного эсэсовца зависела от количества детей в его семье. Но в некоторых случаях попытка сыграть на этой слабости рейхсфюрера СС могла стоить очень дорого. Это наглядно показывает нам пример уже упомянутого выше эсэсовского врача Зигмунда Рашера.

В литературе Рашер изображается как отвратительнейший извращенец, проводивший по заказу Гиммлера опыты в лагерях над заключенными. Казалось, что перед ним открывалось великое будущее, однако перед ним открылись двери эсэсовских казематов, куда он попал на этот раз не как врач-экспериментатор, а как заключенный.

Что же произошло? Рашер пал жертвой собственного тщеславия. Но эту историю лучше рассказать поподробнее. Утром 23 марта 1944 года мюнхенский выпуск партийной газеты «Фельдкише беобахтер» («Народный обозреватель») опубликовал объявление, в котором говорилось о пропаже маленького ребенка. Несколько часов спустя мюнхенская полиция начала искать свидетелей, которые могли ви-

дочь в районе Хольцкирхенского вокзала женщину с грудным ребенком в сопровождении мужчины. Описание женщины было тут же опубликовано во всей мюнхенской прессе. Следы привели к квартире фрау Каролины Рашер (Нини Диль). 28 марта туда отправилась полиция, но ее, видимо, предупредили о визите, так как в квартире был задержан только ее супруг, Зигмунд Рашер. Вначале Рашер наотрез отказывался называть местопребывание супруги. Это он мотивировал своим эзесовским званием и секретными разработками. Несмотря на угрозы и ссылки на рейхсфюрера СС, Рашер был доставлен в президентную мюнхенской полиции. В протоколе от 28 марта значилось следующее: «На основании имеющихся сведений существует подозрение, что фрау Рашер завладела чужим ребенком с целью выдать его за собственного. Цели ее поступка непонятны, их гитанируется выяснить после допроса».

Когда выяснявший обстоятельства похищения президент мюнхенской полиции барон фон Эберштейн доложил подробности дела Гиммлеру, тот был вне себя от ярости. Нет, ярость была обращена не против Эберштейна, начавшего дело против любимца рейхсфюрера, а выплеснута на самого Рашера и его супругу. Это уголовное дело вскрыло всю порочность и мелочность Зигмунда Рашера и его жены. Так что же произошло на самом деле?

В 1936 году 43-летняя вдова мюнхенского театрального режиссера Оскара Диля, Каролина (сценический псевдоним Нини), познакомилась в одной из клиник с молодым ассистентом хирурга, 27-летним Зигмундом Рашером. Между ними сразу завязались любовные отношения. По мнению их друзей, эта странная пара подходила друг другу не только физически, но и душевно, так как они давали друг другу чувство полной защищенности. Стесняясь того, что ее любовник был значительно моложе ее, а она сама уже не могла иметь детей, в 1939 году Нини симулировала беременность. Чтобы маскарад был более убедительным, она решила похитить чужого ребенка, чтобы выдать его за собственного. Она поехала в Прагу, где нашла стоворочивую акушерку, которая оформила ей документы на ребенка по имени Петер Генрих Диль, якобы родившегося 25 ноября 1939 года. С этим ребенком она возвратилась в Мюнхен. Несмотря на все ухищрения, Рашер вскоре узнал, что ребенок не принадлежал ни ему, ни его подруге. Что делать? Олобрить заговор Нини? В пользу этого решения говорили несколько обстоятельств. Во-первых, Рашер был более чем зависим от бывшей певицы, а потому не мог проявить сколько-нибудь серьезного сопротивления. Во-вторых, Рашер прекрасно знал, что Гиммлер любил многодетные семьи, а потому он мог ис-

пользовать Нини в своих собственных целях, пытаясь приблизиться к рейхсфюреру СС.

Нини, знакомая с Гиммлером еще с двадцатых годов, хитро использовала свои старые связи, чтобы выгодно подать себя, своего мужа и свою семью. Она хитроумно использовала мелкобуржуазные представления о семейном счастье, которые охотно тиражировались нацистской пропагандой. С одной стороны, она еженедельно писала Гиммлеру письма, полные дустовой женской трепотин. С другой стороны, хладнокровно и расчетливо выискивала будущих матерей, которые были готовы отдать ей ребенка на попечение. В то время как Рашер ненадолго оказался в 1941 году на северовфриканском фронте, Нини решилась еще на одно похищение. Так у нее 19 апреля появился второй сын. Восхищенный Гиммлер тут же прислал «счастливой матери» букет цветов, а она кротко написала в записке, что ее сын родился здоровым, хотя роды и были преждевременными. Вернувшись с фронта, Рашер «сердечно благодарил» рейхсфюрера СС за щедрое и постоянное снабжение его семьи фруктами, которые «были столь необходимы для мамы и ребенка», и как бы невзначай прислал ему фото обоих детишек.

То, что Рашер пошел на риск со вторым ребенком, подчинившись женщине, с которой он даже не состоял в законном браке, демонстрировало его алчность: сожительство с Нини, он мог рассчитывать на ее пособие, которое она получала как вдова. Он мог разорвать любовную интригу с увядающей певичей, но ее авантюры и махинации настолько затянули его, что бросить ее было более чем затруднительно. Однажды Гиммлер намекнул ему, что неплохо было бы подумать о супружестве, и обещал, что в случае заключения законного брака его возлюбленная не потеряет пособия вдовы.

Но и на этом хитроумный спектакль не подошел к концу. В начале 1942 года, когда Рашер начал высотные эксперименты в Дахлу, его жена продолжала пресмыкаться перед Гиммлером, Брандтом и Зиверсом. Она смогла добраться до Гиммлера, которому пожаловалась, что очень боится предстоящей операции. «Я знаю, что во время войны человеческая жизнь не так уж много значит, — говорила она, — но я важна для нашего маленького кружка (имелась в виду семья Рашеров)... Мой муж, который как хирург может предпринимать хладнокровные меры, становится нерешительным, когда речь идет о его жене». После таких слезливых тирад Гиммлер сделал все возможное, чтобы его старую подругу со «времени борьбы», к которой он относился с большой симпатией, прооперировали лучшие врачи Германии. 20 марта 1942 года он прибыл в дом Рашеров, естественно, захва-

тив с собой «скромный» подарок. В гостях он пообещал супружеской чете прислать из Болыдано четыре ящика с яблоками и инжиром. В каждый из своих визитов глава СС заносил Рашерам такие презенты, как шоколад и кофе в зернах (в годы войны эти продукты были более чем дефицитными). Не обошлось и без ответных показательных благодарностей в адрес «многоуважаемого любимого рейхсфюрера». В одной из открыток прожженная авантюристка писала: «Что Вы сделали для нас, Ваших друзей! Так много хороших дел! Это дало нам возможность долгое время готовить для детей вечернее пюре. Петер всегда так беспокойно дергает ножками, когда приходит пакет, словно отдавая, от кого он пришел и есть ли в нем шоколад. Ваш шоколад полезен и моему мужу, который работает в Дахау». Поразительная смесь наивных строчек с конкретными просьбами о дальнейшей поддержке супруга и даже обвинениями в адрес Люфтваффе и комментариями к садистским опытам.

Рашер тем временем поднимался по служебной лестнице. В конце 1942 года за заслуги ему было вручено эсэсовское кольцо с «мертвой головой». В 1944 году он рассчитывал на крест за боевые заслуги, который был введен в СС в сентябре 1943 года.

Между тем в доме Рашеров справляли новое «рождение». Третий ребенок, опять же сын (Гиммлер любил семьи, где были мальчишки), был записан 25 ноября 1942 года в отделе регистрации актов гражданского состояния как Дитер Герхардт. На самом деле его звали Клаве Уто и родился он в семье бедной швеи. Гиммлер, узнав о появлении у его изобретательного врача третьего ребенка, был настолько восхищен, что передал фото трех детей Рашера шофу главного управления СС, чтобы тот опубликовал его во внутренних эсэсовских изданиях. И тут Рашер решил замести следы.

В середине декабря 1943 года пропала хозяйка Нини Диль, которая не только страдала от неверно назначенного Рашером комплекса лечения, но и была замешана во всех трех похищениях. Ее тело было обнаружено лишь в апреле 1944 года. До сих пор не ясно, что с ней произошло. То ли супруги Рашер решили избавиться от нежелательной свидетельницы, которая слишком много знала, то ли она сама покончила с собой, не вынеся тяжелого заболевания, как это предположили тогда в мюнхенской полиции. Так или иначе, но смерть Юлии Мушер стала косвенной причиной окончания «эры Рашера» (так называли этот период в Дахау). Даже лишившись помощницы, Нини Диль не отказалась от мысли совершить четвертое похищение. Она начала знакомиться с матерями, которые родили детей 13 февраля 1944 года (среди них была даже холостая цыганка). Почему-то ее

выбор пал на фрау Тайсс, которая сразу после пропажи ребенка заявила об этом полиции. Увидев объявления в газетах, Нини впала в панику — впервые ее план дал трещину. Она подкинула Раймонда Тайсса, так звали похищенного ребенка, в больницу, решив проработать вариант с цыганенком. Но тут в дело вмешалась полиция.

Позже во время следствия было установлено, что Нини похитила не четырех, а восьмерых детей! В мае 1944 года в мюнхенской тюрьме вслед за своим мужем оказалась и сама Нини. Даже здесь она не теряла надежду: она смогла заманить к себе в камеру санитарку, где напала на нее, пытаясь бежать. 20 ноября было принято решение препроводить ее в концентрационный лагерь Равенсбрюк. На транспорте, следовавшем в лагерь, разыгралась новая сцена. Закованная Нини Рашер представилась фрау Дёрфлер, заявив, что якобы Рашер помещалась в Мюнхене с ней одержимой, а сама бежала на свободу. Но трюк не сработал, и она была доставлена в Равенсбрюк, где ее поместили в отдельную камеру. Тут она разыграла новый спектакль. «Жизнь больше ничего не значит. Прошу Вас не оставлять моего мужа, который ни в чем не виноват», — нацарапала она на клочке бумаги, адресованном перед ее «самоубийством» лично Гиммлеру. «Позвольте ему заниматься наукой. Виноватая, я покидаю жизнь. Я умоляю Вас позаботиться о Петере. Я больше не смогу увидеть моих любимых детишек! Мне очень трудно уходить из жизни, так как я люблю своего мужа и детей». Все эти сентиментальные строки предназначались только для того, чтобы рейхсфюрер обеспечил ей особые условия пребывания в концлагере. Гиммлер в ответ распорядился обходиться с ней «корректно», не дав никаких привилегий за исключением того, что она могла читать и работать швейей, она могла не носить робу заключенной и не брить волосы наголо. И никто, кроме самого коменданта лагеря, не знал, кто эта заключенная. Несколько месяцев Гиммлер решал, что сделать с супругами. Их дети были направлены в один из филиалов «Лебенсборна». В начале 1945 года он подписал Нини Диль смертный приговор — она закончила свои дни на виселице.

Зигмунду Рашеру повезло ненамного больше. Несмотря на то что он никогда не принимал активного участия в похищении детей, Гиммлер решил держать его под арестом в мюнхенских казармах СС. В конце февраля 1945 года он оказался в Бухенвальде, где был помещен в подвальной камеру вместе с английским капитаном Пейном Бестом. Последний был в курсе многих эсэсовских дел, в том числе знал подробности проведения экспериментов над людьми. Он предложил Рашеру бежать, а результаты его экспериментов опубликовать в швейцарской прессе, что могло стать своего рода индульгенцией

для доктора-садиста Гиммлер, предчувствовавший бесславный конец войны, очень опасался чересчур много знавшего Рашера. Но он пока не решался ликвидировать ненужных свидетелей. Было решено перевести их на юг. 3 апреля Рашер и еще несколько особых заключенных были эвакуированы на юг страны. По пути следования Рашер пытался развлечь своих спутников практическими медицинскими советами. Неурядицы войны привели эвакуационную команду на старое «место работы» Рашера, в лагерь Дахау. 17 апреля их разместили в специальных бараках, с отдельными камерами. 26 апреля, за несколько дней до окончания войны, гауптштурмфюрер Бонгарц принял решение ликвидировать всех «особых заключенных». По иронии судьбы, Рашер погиб там, где обрекал на мучительную смерть сотни людей.

Была ли подобная история типичной для эсэсовских чинов? Надо заметить, что Рашер представлял особый тип эсэсовца, к которому принадлежала дюжина жесточайших офицеров «черного корпуса», взять хотя бы коменданта Бухенвальда Коха. Нини Диль-Рашер была тоже характерным типом эсэсовских женщин, к которым относились жена коменданта Коха и санитарка из Освенцима Ирма Гресе. Этот случай представлял интерес скорее для психологов, нежели историков. У всех их была одна общая черта: презрение к традиционным нормам морали и ощущение себя эсэсовской элитой — все это приводило к развитию в них криминальных наклонностей, а имеющиеся возможности и фактическая неподконтрольность превратили их в омерзительных преступников. Почему Гиммлер решил ликвидировать супругов Рашер? Потому, что они нарушили строгий кодекс «черного ордена», или потому, что видел в них опасных свидетелей?

На эти вопросы нельзя ответить однозначно. Известно, что оба супруга рано разочаровались в жизни, а потому использовали свое положение в Дахау, чтобы играть чужими жизнями. Фрау Рашер считала, что все, с кем она вступала в контакт, должны были ей подчиниться. Это относилось и к ее мужу, и к заключенным, которых она использовала в качестве уборщиков и ассистентов. Во время следствия было установлено, что она давала заключенным далеко идущие намеки на то, что она «могла бы взять их под свое покровительство». Рашер же, являясь по своей сути нигилистом, устроил заключенным настоящий ад. В нем, как почти во всех эсэсовцах, извращенным образом переплелись жажда знаний и понимание неизбежности смерти. В любой деятельности он проявлял себя как садист: неважно, шла речь об исследовании рака, хирургии или опытах по заморозке — главным для него была власть над жизнью других.

**ПРОСТИТУЦИЯ: ОТ ПРЕСЛЕДОВАНИЯ  
К ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКЕ**

Когда во время Второй мировой войны какой-нибудь немецкий линкор швартовался во французском порту Брест, то в борделях немецких оккупантов начиналась напряженная работа. Женщины «просто оставались лежащими между номерами. Не было больше туалетных кабинок, женского белья, заигрывания и соблазнения, они просто зашнуровали юбки, чтобы в них за сутки вонзилось до пяти дюжины поршней». Такие слова мы сможем найти в автобиографическом романе Лотара Гюнтера Буххаймса «Шлюпка».

Венерические болезни всегда являлись ужасом для руководства любой армии. Немецкий вермахт вовсе не был какими-то исключением. Эти болезни подрывали здоровье солдат и существенно снижали боеспособность воинских подразделений. Почти сразу же после оккупации Франции и Польши вермахт просто захлестнула эпидемия венерических болезней, которая стала в определенный момент принимать весьма угрожающие размеры. В годы Второй мировой войны почти каждый десятый немецкий солдат переболел сифилисом или триппером. Подобную проблему руководство Третьего рейха попыталось решить благодаря созданию воинских борделей. Почти сразу же во Франции, Скандинавии, балканских странах, России и Польше возникла сеть «домов терпимости», которые имели право посещать лишь немецкие военнослужащие.

Педантичные немцы, считавшие во время войны каждый грамм маргарина, каждую пару теплых шерстяных носков, посылаемых на фронт, каждое офицерское пальто с собачьим воротником, также вели строгий учет фронтовых публичных домов и проституток. Для этого в рамках военного ведомства было создано специальное министерство. Интересно, что все проститутки, работавшие в полевых публичных домах, числились чиновниками этого министерства! Так что гитлеровскую Германию вполне можно считать первой страной, официально легализовавшей проституцию. Ведь проститутки получали жалование, страховку, имели определенные льготы, а если бы (не дай Бог) Третий рейх просуществовал еще лет 30, то заслуженно получили бы пенсию как участники боевых действий! В начале войны дамы из фронтовых публичных домов делились по категориям: одни предназначались солдатам, вторые — сержантскому составу, третьи — офицерам. Позже категории отменили.



В вопросе сексуального обслуживания несколько особняком стояла африканская кампания немецкой армии. В пустыне почти не было развлечения, и солдаты Африканского корпуса изнывали от скуки. Чтобы хоть как-то поднять их дух, была создана специальная рота пропаганды, которая устраивала концерты и самодеятельные спектакли, показывала фокусы, крутила любимые кинофильмы. Но в ней не было женщин.

Большинство солдат любило играть в футбол, занималось перетягиванием каната и так далее. Излюбленным развлечением стала карточная игра скат. Армейская полевая газета «Оазис» прочитывалась от корки до корки. Учитывая, что условия приема в пустыне были великолепными, солдаты могли поймать почти любую коротковолновую радиостанцию Европы и слушали радио с раннего утра до позднего вечера.

Даже в глубоком тылу было крайне мало мест, где можно было расслабиться и отдохнуть. В Триполи и Бенгази имелось несколько баров и пивных, существовали клубы в Дерне и еще в паре городов. В Триполи на Виа Тассони, дом 4, имелся тыловой бордель вермахта, но большинство «африканцев» его так и не увидело. Я видел фотографии дамочек, работавших там. Их явно вербовали среди итальянок, которые соглашались ехать в пустыню, но ни одна не отличалась красотой. Единственные немки, которых можно было встретить в пустыне, были медсестрами. Около 200 женщин работало в тыловом госпитале в Дерне. Их умению очень потребовалось германским солдатам в ходе предстоящих боев.

Во время африканской кампании вермахту вообще-то не полагались собственные публичные дома. В Ливии, Египте и Эфиопии генерал Эрвин Роммель решил воспользоваться услугами местного населения. Однако солдаты из Африканского корпуса редко прибегали к их услугам. Во-первых, жуткая африканская жара убивала любое сексуальное желание. А во-вторых, немцам были запрещены половые сношения с «цветными». Европейские женщины в этих местах встречались очень редко, к тому же большинство из них были очень стары. С другой стороны, арабские дворцы, несмотря на все запреты, оказались очень популярными у немецких офицеров. Они очень охотно брали в качестве прислуги молодых и привлекательных арабских девушек.

Во время боевых действий в Европе у вермахта не было возможности создать публичный дом в каждом крупном населенном пункте. Соответствующий полевой комендант давал согласие на создание подобных учреждений только там, где дислоцировалось достаточно



Фото проститутки, работавшей в одном из стационарных борделей в прифронтовой зоне

большое количество немецких солдат и офицеров. Во многом о реальной деятельности этих борделей остается только догадываться. Полевые коменданты брали на себя ответственность за оборудование публичных домов, которые должны были соответствовать четко определенным гигиеническим стандартам. Они же устанавливали цены в борделях, определяли внутренний распорядок публичных домов и заботились о том, чтобы в любой момент там было достаточное количество доступных женщин.

В борделях должны были иметься ванны с горячей и холодной водой и обязательный санузел. В каждой «комнате для свиданий» должен был висеть плакат «Половые сношения без противозачаточных средств — строго запрещены!». Любое применение садомазохистской атрибутики и приспособлений строго преследовалось по законам. Но

на торговлю эротическими картинками и порнографическими журналами военное начальство смотрело сквозь пальцы.

В проститутки брали не каждую женщину. Чиновники министерства тщательно отбирали кандидатуры для секс-обслуживания солдат и офицеров. Как известно, немцы считали себя высшей арийской расой, а такие народы, как, к примеру, голландцы или финны, — по определенным критериям, родственными арийцам. Поэтому в Германии очень строго следили за кровосмешением, и браки между арийцами и приближенными не приветствовались. О неарийцах и говорить не приходилось. Это было табу. В гестапо существовал даже специальный отдел «этнического сообщества и здравоохранения». В его функции входил контроль «за семенным фондом рейха». Немца, вступившего в половую связь с полькой или украинкой, могли отправить в концлагерь за «преступное разбазаривание семенного фонда рейха». Насильники и гуляки (конечно, если они не служили в элитных войсках СС) выявлялись и наказывались. Этот же отдел следил

за чистотой крови проституток в полевых борделях, и поначалу критерии были очень жесткими. В офицерских публичных домах имели право работать только истинные немки, выросшие во внутренних, исконно германских землях Баварии, Саксонии или Силезии. Они должны были быть ростом не ниже 175 см, обязательно светловолосые, с голубыми или светло-серыми глазами и обладать хорошими манерами.

Врачи и фельдшеры из воинских подразделений должны были обеспечивать публичные дома не только мылом, полотенцами и дезинфицирующими средствами, но и достаточным количеством презервативов. Последние, кстати, до конца войны будут централизованно поставляться из Главного санитарного управления в Берлине.

Лишь воздушные налеты мешали немедленным поставкам подобных товаров на фронт. Даже когда в Третьем рейхе стали возникать проблемы со снабжением, а для отдельных отраслей резина представлялась по особому графику, нацисты никогда не скупились на презервативы для собственных солдат. Кроме как в самих борделях, солдаты могли приобрести презервативы в буфетах, на кухнях и у ответственных за снабжение.

Но самое поразительное в этой системе даже не это. Все дело в пресловутой немецкой пунктуальности: Немецкое командование не могло позволить, чтобы солдаты пользовались сексуальными услугами, когда захотят, а сами жрицы любви работали под настроение. Все было учтено и подсчитано: для каждой проститутки были установлены «нормы выработки», причем брались они не с потолка, а научно обосновывались. Для начала немецкие чиновники поделили все бордели по категориям: солдатские, унтер-офицерские (сержантские), фельдфебельские (старшинские) и офицерские. В солдатских публичных домах по штату полагалось иметь проституток в соотношении: одна на 100 солдат. Для сержантов эта цифра было снижена до 75. А вот в офицерских одна проститутка обслуживала 50 офицеров. Кроме этого, для жриц любви был установлен определенный план обслуживания клиентов. Чтобы получить в конце месяца зарплату, солдатская проститутка должна была обслужить в месяце не менее 600 клиентов (из расчета, что каждый солдат имеет право расслабиться с девочкой пять-шесть раз в месяц)!

Правда, такие «высокие показатели» возлагались на тружениц постели в сухопутных войсках. В авиации и флоте, которые в Германии считались привилегированными родами войск, «нормы выработки» были намного меньше. Проститутке, обслуживавшей «железных соколов» Геринга, ежемесячно нужно было принять 60 клиентов, а по штату в авиационных полевых госпиталях полагалось иметь



Девочки из БДМ нередко крутили романы с взрослыми офицерами. Еще один кадр из чешского художественного фильма «Лебенборн»

одну проститутку на 20 летчиков и одну на 50 человек наземного обслуживающего персонала. Но за тепленькое местечко на авиабазе нужно было еще побороться.

Из всех стран и народов, участвовавших в войне, немцы наиболее ответственно подходили к сексуальному обслуживанию своих солдат. Вот строчка из дневника генерала Гальдера, возглавлявшего в начале войны немецкий генеральный штаб: «23 июля. Пока все идет согласно плану. Текущие вопросы, требующие немедленного решения: 1. Лагерь для военнопленных переполнен. Надо увеличить конвойные части. 2. Танкисты требуют новых моторов, но склады пусты. Нужно выделить из резерва. 3. Войска двигаются быстро. Публичные дома не успевают за частями. Начальникам тыловых подразделений снабдить бордели трофейным транспортом».

А вот о своих союзниках (венграх, болгарях, словаках, финнах и пр.) немцы заботились уже поменьше. Питание, оружие и обмундирование поставляли, а организацию публичных домов возложили на самих союзников. И только венгры смогли организовать что-то наподобие полевых борделей. Остальные же выкручивались как могли, так как доступ в немецкие заведения для солдат сателлитных армий был закрыт.

Во Франции, Нидерландах, Бельгии и Скандинавии немецкая армия, как правило, прибегала к услугам уже существующих борделей. В западной зоне оккупации владельцы публичных домов быстро поняли, что сотрудничество с оккупантами — выгодное дело, и предоставили свои заведения и их «персонал» в распоряжение вермахта. Как правило, за подобную уступчивость они получали половину от всех доходов. «Сотрудничество» с французами пошло настолько хорошо, что уже год спустя после оккупации Франции только в центре Парижа насчитывалось 19 борделей для немецких солдат. Еще десяток публичных домов находился на окраинах этого города.

На востоке увеселительные заведения пришлось создавать по-новому. Для тех, кто не помнит, поясню: при Сталине (да и не только при нем) проституция в СССР была запрещена. Немецким оккупантам приходилось самостоятельно подыскивать подходящих девушек. Многие из наших соотечественниц оказались перед сложным выбором: быть угнанным для принудительного труда в Германию либо «проходить службу» в борделе. Впрочем, выбор и пожелания девушек мало интересовали немцев. Здесь оккупанты особо не церемонились, да и не разбирались. В публичных домах могли оказаться даже еврейки. Расовое происхождение в этом вопросе было, как говорится, делом десятым. Важны были ее привлекательность и фигура. В «восточных» борделях немецкие солдаты могли только мечтать об обстановке и гигиенических стандартах публичных домов Франции и Голландии. «Там везде отвратительно воняло: пот, духи, сперма, моча. Все это превращалось в многосоставный запах жадности. Его не отбивал никакой парфюм. Нередко на месте выдавались зажимы для носа», — писал один очевидец.

Изначально в бордели принимали одних чистокровных немок. Многие женщины отправлялись обслуживать солдат рейха из патристических побуждений. Они попадали в ранг госслужащих с приличной зарплатой, страховкой и льготами.

Со временем оказалось, что своими силами Германии не обойтись. Тогда на фронтовые койки стали укладывать женщин национальностей, близких к арийским. Например, из Прибалтики. Позже стали набирать просто девиц из местного населения. Правда, они не являлись служащими рейха, и льготы на них не распространялись.

Со временем в борделях стали работать только местные русские девушки. Как уже говорилось, иногда дефицит жриц любви восполнялся из жительниц Прибалтики. Информация о том, что нацистов обслуживали только чистокровные немки, — миф. Проблемами расовой чистоты была озабочена только верхушка нацистской партии в

Берлине. Но в военных условиях никто не интересовался национальностью женщины. Ошибочно также считать, что девушек в борделе заставляли работать только под угрозой расправы. Очень часто из туда приводил лютый военный голод.

Борделя в крупных городах Северо-Запада России, как правило, располагались в небольших двухэтажных домах, где попеременно работали от 20 до 30 девушек. В день одна обслуживала до нескольких десятков военнослужащих. Публичные дома пользовались небывалой популярностью у немцев. «В иной день у крыльца выстраивались длинные очереди», — писал один из нацистов в своем дневнике. За сексуальные услуги женщины чаще всего получали натуральную оплату. Например, немецкие клиенты банно-прачечного комбината в Мареве Новгородской области частенько бывали излюбленных славянок в «бордель-хаусах» шоколадными конфетами, что тогда было почти гастрономическим чудом. Денег девушки обычно не брали. Буханка хлеба — плата гораздо более щедрая, чем быстро обесценивающиеся рубли.

За порядком в публичных домах следили немецкие тыловые службы, некоторые увеселительные заведения работали под крылышком немецкой контрразведки. В Сольцах и Печках нацистами были открыты крупные разведывательно-диверсионные школы. Из «выпускники» засылались в советский тыл и партизанские отряды. Немецкие разведчики здраво полагали, что «колоть» агентов легче всего «на женщине». Поэтому в Солецком борделе весь обслуживающий персонал был завербован Абвером. Девушки в частных беседах высказывали у курсантов разведывательной школы, насколько они преданы идеям Третьего рейха, не собираются ли перейти на сторону советского Сопротивления. За такую «интимно-интеллектуальную» работу женщины получали особые гонорары.

В некоторых столовых и ресторанах, где обедали немецкие солдаты, были так называемые комнаты свиданий. Официантки, посудомойки помимо основной работы на кухне и в зале дополнительно оказывали сексуальные услуги. Есть мнение, что в ресторанах знаменитой Грановитой палаты в Новгородском Кремле располагалась такая комната свиданий для испанцев «Голубой дивизии». Об этом говорили в народе, но официальных документов, которые подтверждали бы этот факт, нет. Столовая и клуб в небольшой деревне Медведи получили известность среди солдат вермахта не только «культурной программой», но и тем, что там показывали стриптиз!

В одном из документов 1942 года мы находим следующее: «Так как имеющихся во Пскове публичных домов для немцев не хватало,

то они создали так называемый институт санитарно-поднадзорных женщин, или, проще говоря, возродили свободных проституток. Периодически они также должны были являться на медицинский осмотр и получать соответствующие отметки в особых билетах (медицинских удостоверениях).

У немцев было много способов привлечь местных женщин к работе в борделе. Главной приманкой служили деньги и еда. Уборщица здесь получала 250 рублей (советский рубль ходил на оккупированной территории наравне с маркой по курсу 10:1), врач и бухгалтер — по 900 рублей, а сами труженицы постели зарабатывали примерно по 500 рублей в неделю.

Плотские утехи по-немецки педантично регламентировались. Вот распорядок дня проституток города Сталино:

- 6.00 — медосмотр
- 9.00 — завтрак
- 9.30 — 11.00 — выход в город
- 11.00 — 13.00 — пребывание в гостинице, подготовка к работе
- 13.00 — 13.30 — обед
- 14.00 — 20.30 — обслуживание солдат и офицеров
- 21.00 — ужин

Ночевать проституток обязывали только в гостинице.

Командование вермахта строго следило за уровнем жизни «западных» проституток. Соответствующая комендантура составляла списки, в которые заносились фамилия, имя девушки, год и место рождения, ее постоянное местопребывание. После поступления на эту работу девушки получали статус «деятели культуры», который предполагал наличие особых документов и специального порядкового номера. С этого момента их жизнь была строго регламентирована. Они постоянно жили в борделе. Визиты к врачу или парикмахеру они могли совершать лишь в сопровождении специально выделенного для этого офицера или солдата. Даже этот путь перемещения по городу был строго определен оккупантами — ни шага в сторону. В случае если у «искусствоведа» из публичного дома обнаруживалась беременность, то девушка была обязана отработать еще три месяца. После того как она покидала публичный дом, никто больше не интересовался ее участью.

Особо сложным вопросом для военных администраций являлась цена посещения бордела. Во Франции, Скандинавии, Бельгии и Ни-

дерландах солдат мог «отдохнуть» от будней и ужасов войны за пару имперских марок. Визит в лучшие бордели этих стран стоил фактически вдвое дороже — 5 имперских марок. Если солдатам вермахта это было не по карману, они предпочитали «снимать» более дешевых девочек в значных местах, конх тогда было множество.

С «русскими» было не все так просто. Зимой 1941 года 20 русских проституток в Констанце подняли форменную забастовку. Причиной для волнений были вовсе не патриотические чувства, а высокая стоимость их услуг, из-за чего к ним фактически не ходили солдаты. Работать с румынами и итальянцами они принципиально отказывались. Чтобы хоть как-то удержать в узде разгневанных проституток, немецкое командование решило выплачивать им ежедневно по 15 тысяч лей, что было приблизительно равно обслуживанию пятидесяти клиентов.

В налаживании полевой секс-индустрии немцы не обошли и такой вопрос, как правила поведения солдат и девушек в борделе. Здесь тоже существовали свои правила и законы, причем каждый род войск к общим параграфам добавлял свои. К примеру, летчиков проститутка непременно должна была встречать в одежде, с аккуратным макияжем (неопрятность работниц строго наказывалась). Нижнее белье девушек, равно как и постельное, должно было быть безукоризненно чистым и меняться для каждого посетителя. А вот в сухопутных войсках, где с комфортом дело обстояло похуже, да и время на каждого клиента было ограниченным (в день нужно было принимать 10—20 человек), девушка могла встречать очередного счастливчика уже лежа в постели в одном нижнем белье. Постельное белье в солдатских борделях полагалось менять после каждого десятого клиента. Но это не означало, что проститутка могла позволить себе принимать солдат в антисанитарных условиях. Всех девушек, а также их комнаты ежедневно осматривал врач, при необходимости он тут же назначал профилактические или лечебные процедуры. За этим строго следил управляющий борделем, обычно имеющий медицинское образование. А чтобы облегчить контроль и повысить мобильность, дабы успевать за наступающими или отступающими войсками, бордели делали небольшими — по 5, 10 и 20 работниц в каждом.

Кроме того, что каждый немецкий солдат имел право расслабиться с девочкой пять-шесть раз в месяц, командиры могли от себя лично выдать ему поощрительные талончики. Такая награда могла ожидать того, кто уничтожит вражеского офицера выше командира роты или пулеметный расчет. В то же время талончик в публичный дом в руках командира был орудием (и очень действенным) для поддержа-



ния дисциплины в роте или батальоне. Ведь за нарушение порядка солдат могли лишиться полагаемого по графику посещения борделя.

Если же солдат хотел расслабиться в борделе, то его пребывание там было строго регламентировано. Все, включая любые мелочи. Прежде чем оказаться в обществе проститутки, он проходил подробный инструктаж у своего начальства. Во-первых, он должен был строго-настрого соблюдать предписание пользоваться презервативами, о чем ему напоминали вывески в каждом из номеров публичного дома. Он должен был вручить девушке плату, а там сделать отметку в специальном талоне об оплате сексуальных услуг. В данном талоне отмечались ее имя, фамилия и учетный номер. Данный талон солдат должен был хранить в течение двух месяцев. Это делалось на тот случай, если бы он подхватил какую-нибудь венерическую болезнь. При наличии талона врачи могли определить, через какую девушку он заразился. Если посетитель хотел перед «процедурой» что-нибудь выпить, то он мог заказать прямо в борделе пиво, вино или минеральную воду. Но это касалось только западной зоны оккупации. В Польше и России торговля спиртным в борделях была строго запрещена.

Кстати, непосредственно за войсками двигались лишь солдатские и сержантские публичные дома. Они размещались в деревушке или городке неподалеку от части, куда солдат и получал увольнительную. Тем же офицерам, которым нельзя было далеко отлучаться, проститутки доставляли... на дом. А солдаты и сержанты к увольнительной получали специальный талончик-пропуск. Их выдавали по строгому списку, а перед выходом к даме солдата обязательно осматривал врач подразделения, дабы не допустить заражения девочек очень распространенными среди солдат кожными и грибковыми заболеваниями. Солдаты имели талончик голубого цвета, сержанты — розового. Но с этого все строгости только начинались. Во-первых, солдату для посещения проститутки отводился всего лишь час. При входе в бордель он должен был предъявить солдатскую книжку, зарегистрировать талон (корешок с отметкой о посещении потом следовало вернуть в канцелярию части), получить средства личной гигиены (в этот джентльменский набор входил кусочек мыла, маленькое полотенце и три презерватива). Потом полагалось помыться, причем по регламенту мылиться нужно было дважды! И лишь после этого бравый солдат мог явиться к проститутке. Время на подготовку к процессу засчитывалось в общее время, полагаемое по правилам. Так что для утех с проституткой оставалось минут сорок—сорок пять.

Несмотря на врожденную педантичность и строгость, среди немцев все-таки были горячие головы, нарушавшие порядок. Частенько

солдаты пробирались в сервантские бордели, где девочки были почище. Кто-то даже умудрялся попадать в офицерские. Правда, и расплачиваться за удовольствие в случае поимки приходилось дорого — до 10 суток гауптвакты. Однако больше всего среди солдат вермахта было распространено другое нарушение. По различным причинам (смущение, неопытность, моральные принципы) некоторые солдаты хоть и получали положенный талончик, но в бордель не шли. Поэтому среди солдат процветал бартер — ловеласы выменивали талончики в обмен на сигареты, шнапс, брюквенный мармелад. А талоннички-то былименные! Любителям лишний раз сгоряться приходилось исправлять фамилию, подделывать подписи, переодеваться. Но это уже была чистой воды самовозка.

Тот, кто полагал, что контакты с девушками являлись его личным делом, очень ошибался. Он некоторое время находился под контролем гигиенической службы. Извиняюсь за подробности, но даже для снятия использованного презерватива существовали определенные регламенты. Для западных борделей руководство вермахта выработало пять директив (!) об утилизации противозачаточных средств.

Сразу же после посещения борделя солдат должен был проследовать в специальную санитарную комнату, где он должен был быть исследован на предмет «несудобных» заболеваний. Если требовалось, его тут же госпитализировали. Подобные жесткие предписания способствовали тому, что большинством солдат предпочиталось пользоваться услугами бесчисленных уличных проституток. Чтобы в данном случае избежать очередной эпидемии венерических болезней, военная администрация пошла на то, чтобы зарегистрировать всех уличных «жриц любви», обеспечив им определенную плату в обмен на периодические медицинские проверки. В итоге около 6 тысяч парижских проституток проходили еженедельное обследование у военных врачей.

Но большинство немецких солдат плевать хотели на запрет спать с уличными девушками, которые не имели санитарной карты. Вермахт не мог справиться с пональной проституцией, которая приобрела повсеместный характер. Общавы не давали желаемого результата. Рискнув быть обвиненными в подрыве боеспособности немецкой армии, в Париже работало около 100 тысяч проституток! Кстати, выдвигание подобного обвинения не было неким преувеличением. За половые сношения с немецкими солдатами девушку, не имевшую «промышленного свидетельства», могли очень строго наказать.

Но не только немецкие войсковые генералы понимали, что сексуальные потребности являются важным компонентом для сохране-

ния дисциплины в мужском коллективе. Эта мысль пришла в голову многим комендантам концентрационных лагерей и руководителям структур, которые отвечали за использование пригнанных на принудительные работы иностранцев. И там и там возникают специальные бордели. В июне 1941 года после посещения концентрационного лагеря Маутхаузен Генрих Гиммлер распорядился создать там из заключенных публичный дом, который бы могли посещать эсэсовцы. Необходимые для этого проститутки были найдены в лагере Равенсбрюк. Именно там доктор Вальтер Зоннтаг принимал свой «товар». Этот вечно подвыпивший садист принимал под свое командование девушек, ранее работавших на панели. Он лично приказывал им раздеваться, детально обследовал их тела. Если девушки были хорошо сложены, привлекательны и не больны, то они автоматически оказывались в эсэсовских борделях. Перед тем как они выходили «на службу», им выделяли особый паек, а иногда они даже посещали соларий. Менее симпатичные девушки попадали в публичные дома для арестантов и пригнанных на принудительные работы.

Как правило, больше полугода в концентрационных борделях девушки не протягивали. Кроме лучшего питания там они получали чисто символическую плату, а традиционный для лагерей тюфик заменялся нормальной кроватью. В условиях массового голода и высокой смертности многие женщины-заключенные добровольно выделялись на эту «работу». Но это было лишь передышкой, спустя несколько месяцев они обычно возвращались обратно в Равенсбрюк, но уже беременные и, по обыкновению, больные сифилисом. Там их ждал шприц со смертельной инъекцией. Начальству концентрационных лагерей не было дела до каких-то там больных и беременных проституток. Из борделя попасть на волю не удавалось никому. Гиммлер и не думал давать такое послабление. Однажды он бросил, что «подобную чепуху мы пообещали какой-то сумасшедший».

Чтобы на корню пресечь любые половые отношения между немецкими женщинами и пригнанными на принудительные работы в Германию мужчинами (а их было аж 8 миллионов), в 1941 году Мартин Борман распорядился создать бордели в «трудовых лагерях». Гиммлер охотно поддержал эту идею. Ему была необходима иностранная рабочая сила. Но куда больше ему требовались эти специфические бордели. Он боялся, что миллионы инородцев испортят чистоту немецкой расы. «Кроме того, после посещения борделей производительность труда занятых в военной промышленности рабочих могла бы увеличиваться», — заявлял он. В интересах военной экономики Гиммлер разработал трехступенчатую систему поощре-

ний иностранных рабочих. За небольшие заслуги они могли награждаться несколькими сигаретами. За усердие в труде они получали небольшую сумму денег. «Ударники» принудительного производства могли посетить бордель, созданный специально для подобных случаев.

Подобные «трудовые дома терпимости» находились в совместном ведении бирж труда, немецкой полиции и «Немецкого трудового фронта». Часть издержек по содержанию этих борделей перекладывалась на руководство предприятий, где была задействована иностранная рабочая сила. К 1943 году в Третьем рейхе насчитывалось около 60 подобных заведений для угнанных рабочих. Только в одном Гамбурге их было шесть штук.

В «рабочих борделях» проститутка должна была обслужить в целом 300 мужчин. Чтобы женщины работали более эффективно, они должны были оплачивать аренду помещения, а также продовольственное снабжение, отопление и белье. Безвозмездно предоставлялось только медицинское обслуживание. В подобных борделях можно было встретить женщин самых разных национальностей. Они прибывали из всех оккупированных стран. Если они были хороши собой, то могли без проблем зарабатывать в день до 200 имперских марок. По желанию их могли переслать на родину, откуда они были угнаны. И это в то время, когда другие на немецких предприятиях зарабатывали по 80 марок в месяц.

Но нацисты не все время придерживались столь «дружелюбного» отношения к проституции. Поначалу ситуация была полностью противоположной. «Законопослушные» бюргеры не желали видеть на улицах своих городов проституток. Их преследовали. Пойманные проститутки в Третьем рейхе подвергались принудительной стерилизации. Здесь они были нежелательным элементом.

Бедность и голод, разочарование и отчаяние захлестнули немецкое общество в годы мирового экономического кризиса. Миллионы безработных оказались выброшенными на улицу. Для женщин, у которых не было образования, проституция являлась едва ли не единственным способом заработать себе на жизнь. Они продавали себя за несколько марок повсюду: в гостиницах и трактирах, в кафе и концертных залах, на вокзалах и в кино, в театрах и скверах. Но в 1929 году, за четыре года до прихода нацистов к власти, в Германии вспыхнула острая дискуссия об угрозе нравственному здоровью молодежи.

26 мая 1933 года национал-социалисты добавляют в уголовный кодекс параграф, с которого началось преследование проституток. Теперь за беспокойство отдельного гражданина или компании с развратными предложениями любая женщина или мужчина мог угодить

---

в тюрьму. После того как в Веймарской республике проституция существовала вполне легально, национал-социалистские законодатели вывели перед собой непаханный край работы.

Получив новый уголовный кодекс, нацисты решили очистить улицы Германии от «падших женщин». Только в Гамбурге за полгода было задержано более 1500 женщин, обвиненных в проституции. В ноябре 1933 года большинство из них попали в специальные исправительные учреждения.

Но согласно действовавшему праву задержание проституток было недопустимым, однако коритные диктаторы плевать хотели на это. На борьбу с проституцией были брошены не только полиция, но и органы здравоохранения и исполнительная власть. Новый режим хотел продемонстрировать всем свою борьбу с пороком. Проститутки теперь должны были жить на специальных публичных улицах — Борделльштрассен. Постепенно в национал-социалистической Германии продажная любовь должна была исчезнуть вообще. Сначала она должна стать невидимой, затем недопустимой, а под конец и вовсе запрещенной.

Нацисты были единодушны в том, как должен был выглядеть «приличный немецкий бордель». Лестничные клетки должны были денно и нощно освещаться. В домах, которые не имели центрального отопления, в каждой комнате должна быть установлена печка. Сутенер, или, говоря юридическим языком, «наймодатель», должен был заботиться о чистоте постельного белья и полотенец. На первом этаже предполагалось наличие плотных занавесок, чтобы «защитить пешеходов от сцен аморального поведения». Девушкам было запрещено показываться у окон или у входных дверей. Нацисты предполагали создание Борделльштрассен, но их не стоит путать с «кварталами красных фонарей». Нацистские бордели имели мало общего с салонами для развлечений. Тот, кто предпочитает продажную любовь, не должен был чувствовать себя уютно. Любая продажа алкогольных напитков в подобных борделях попадала под строгий запрет.

Некоторые из находящихся под наблюдением полиции борделей должны были служить псевдонаучным потребностям нового режима. Так, например, в штутгартском борделе на Клостерштрассе проститутки должны были сохранять бывшие в употреблении презервативы. Затем они передавались в лаборатории национал-социалистических исследовательских организаций. Там врачи изучали их содержимое с расово-научной точки зрения.

Постепенно давление на проститутку усиливалось. В 1934 году они могли быть арестованы, если не проходили своевременную ме-

дицинскую проверку, по статье, предполагавшей наказание за распространение венерических болезней. Как правило, двухлетнее заключение они отбывали в концентрационных лагерях Равенсбрюк, Моринген или Лютебург.

В то время связь с проститутками считалась не просто порочной, а недопустимой для людей высшего света и общественных деятелей. «Какое влияние может оказать женщина, даже не сознавая того, на историю страны, а следовательно, и всего мира!» — такую запись сделал 26 января 1938 года в своем дневнике полковник Альфред Йодль. И далее: «Может показаться, что мы живем в роковое для немцев время». Дело началось в один январский день 1938 года — почти как в венской оперетке. 12 января немецкие газеты сообщили, что фельдмаршал фон Бломберг, военный министр, женился в Берлине на фрейлейн Еве Грюн. Официальные сообщения об этом событии были скромными и не привлекли всеобщего внимания: «Имперский военный министр генерал-фельдмаршал фон Бломберг 12 января, в среду, сочетался браком с фрейлейн Грюн. Фюрер, и рейхскаанцлер, и генерал-полковник Геринг были свидетелями». Намерение фон Бломберга вновь жениться (его первая жена умерла задолго до этого) казалось, было совсем невинным. Свидетелями на бракосочетании, которое прошло в интимной обстановке, были Адольф Гитлер и Герман Геринг. Газеты не поместили ни одной фотографии и не дали никаких комментариев, что было весьма удивительно, учитывая ранг молодожена. Церемония прошла очень скромно, без венчания в церкви, что было нормально для того времени: церковь подвергалась резким нападкам со стороны партии.

Было известно, что фельдмаршал, вдовец, имел взрослых детей. Одна из его дочерей вышла замуж за сына генерала Кейтеля. Зато почти ничего не было известно о новобрачной; говорили только, что она происходила из очень скромной семьи, что прекрасно соответствовало социалистической пропагандистской фразеологии нового режима. Фрейлейн Грюн была секретаршей Бломберга. К концу 1937 года генерал настолько потерял голову, что предложил ей выйти за него замуж. Берлинские кумушки были восхищены бракосочетанием золушки и прекрасного принца, хотя принц годился ей в отцы.

Золушка оказалась весьма интересной особой и занималась отнюдь не домоводством. Меньше чем через неделю после церемонии стали ходить странные слухи: шептались, что молодая «маршальша» — проститутка низкого пошиба. Эти слухи распространялись в официальных кругах, и люди не могли удержаться от сопоставления некоторых странных обстоятельств: свадебная церемония была про-

виде-аппаратом и в обстановке чрезмерной скрытности; говорили, что новобрачную освободили от необходимости предъявлять многочисленные официальные бумаги, в частности сведения о судимости и документы о гражданском состоянии бабушек и дедушек. Наконец, новобрачные тотчас же отправлялись в свадебное путешествие неизвестно куда.

Спустя несколько дней после свадьбы печать опубликовала фотографию. Журналист застал парочку на прогулке по Лейпцигскому зоопарку и получил великолепный снимок на фоне клетки с обезьянами. Фотография попала на стол графа Гельддорфа, немальника берлинской полиции. Зная о слухах по поводу «маршаловки», он распорядился начать с 20 января секретное расследование, в собранное им dossier содержалось столь пикантные детали, что он с трудом им поделился.

Ева Грун, свидетельствовала документы, родилась в 1914 году в Нойкельне, рабочем предместье Берлина, и, хотя ей едва исполнилось двадцать четыре года, ее прошлое было бурным. Ее мать содержала в Нойкельне, на Элизабетштрассе, очень подозрительный «массажный салон». Мамаша Грун, находившаяся под надзором полиции нравов, была дважды судима. Юная Ева, довольно хорошенькая, пошла по пути своей родительницы. Она занималась проституцией, и ее несколько раз задерживала полиция нравов семи немецких городов. У нее были нелады с правосудием и в 1933 году, после захвата власти нацистами. Было раскрыто дело о порнографических фотографиях, и после расследования, которое провело Центральное бюро по борьбе против непристойных изображений и текстов, ее опознали и арестовали за то, что она позировала для этих фотографий. Еве тогда было всего лишь девятнадцать лет, она заявила в свою защиту, что ее бросил любовник, она осталась без средств и согласилась на эту «работу» потому что за нее платили шестьдесят марок.

Гельддорф сравнил одну из этих фотографий, имевшихся в архивах, со снимком, который опубликовали газеты. Сомневаться не приходилось: молодая женщина, улыбающаяся перед клеткой с обезьянами, была той, что позировала для непотребных фотографий. Наконец, берлинская служба судебной идентификации располагала ее антропометрическими данными и отпечатками пальцев, взятыми в связи с делом о краже, в которой она обвинялась.

Чуть не сойдя с ума от своих открытий, Гельддорф уведомил о них генерала Кейтеля — ближайшего сотрудника, друга и даже почти родственника Бломберга, поскольку их дети состояли в браке. Тем самым он серьезно нарушил правила секретности, за что ему досталось

бы от Гимmlера, если бы тот был информирован об этом. Гелльдорф надеялся, что Кейтель предупредит Бломберга об угрожающей ему опасности. Но Кейтель уклонился и сделал вид, что ему неприятно получать такие сведения. Он отправил Гелльдорфа вместе с письмом к Герингу, который, как всем было известно, сам мечтал стать в один прекрасный день военным министром.

Геринг воспринял новость очень нервозно. Он казался искренне огорченным и поведал Гелльдорфу, что Бломберг заранее уведомил его и фюрера, что его невеста «имеет прошлое». Разумеется, ни он, ни Гитлер не могли предположить, что это «прошлое» будет столь скандальным, и поэтому Гитлер не воспротивился этому браку. Геринг обещал Гелльдорфу предпринять необходимые шаги.

Свидание между ними произошло 22 января. Гитлера тогда не было в Берлине, он уехал в Мюнхен. На следующий день у Геринга состоялся самый настоящий секретный военный совет, в котором приняли участие Геринг, Гимmlер и Гейдрих. Союз, позволивший в свое время устранить Рёма, таким образом, укрепился.

24 января Гитлер вернулся из Мюнхена, и Геринг тотчас рассказал ему все. Гитлер, по обыкновению, всплакнул, потом решил, что брак должен быть немедленно расторгнут. По совету Геринга Гитлер запретил Бломбергу появляться в канцелярии и надевать военную форму. Эта новость постепенно распространялась в высших армейских кругах. Возникло множество вопросов. Как могла состояться эта свадьба? Как допустила ее полиция, которая знала о прошлом невесты? Как Гитлер мог стать на ней свидетелем? Маршалы-министры, офицеры, верные традициям, обычно не посещают промышленные окраины или места, где обитают девицы вроде Евы, и тем более не ищут там себе жен. Кто же подставил старому наивному солдату молодую и смазливую проститутку, маленькую развратницу, где-то подобранную наудачу?

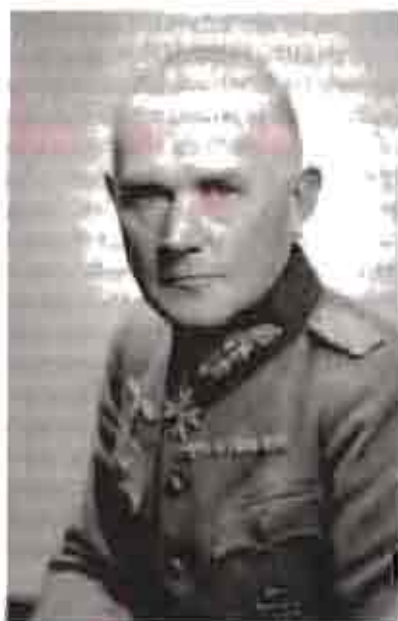
На все эти вопросы могли ответить Гимmlер, Гейдрих и Мюллер. Они могли сказать, почему не открыли ничего из прошлого Евы Грун, которую знали давно, и почему они все это проигнорировали, хотя Центральное бюро по борьбе против непристойных изображений и текстов, арестовавшее Еву в 1933 году, находилось в ведении их преданного сотрудника и друга Артура Небе. Служба судебной антропометрии, располагавшая данными о приметах Евы, тоже зависела от этого человека. Даже если они просто забыли — а такую вероятность нельзя исключать — распорядиться о традиционном расследовании, как только было объявлено о бракосочетании, то сам Бломберг должен был бы обратиться к ним. Пусть и наивный, но фельдмаршал



проявил некоторую щепетильность, прежде чем жениться на Еве, когда узнал кое-что о ее прошлом. Совершенно непонятно, почему он решил довериться не кому иному, как Герингу. «Могу ли я жениться на молодой женщине низкого происхождения?» — спросил он его. Толстый Герман успокоил: «Это будет очень хороший брак для партийной пропаганды. Женитесь смело на вашей «рабочей». Поощренный этими дружескими словами, фельдмаршал снова пришел к нему через несколько недель. Его невесту преследует один бывший ее «другок». Он хотел бы, чтобы Герман тайно поручил полиции удалить этого навязчивого типа. И полиция действительно вмешалась. Но она забыла сообщить маршалу, что бывший любовник Евы был сутенером, известным ее службам, и что, заручившись его молчанием, она переправила его в Южную Америку, хорошо наполнив его кошельки и пригрозив, что с ним обойдутся круто, если он вздумает вернуться в Германию.

Таким образом, меры предосторожности были приняты, и бравный маршал мог спокойно вступить в брак. Однако все эти предосторожности оказались тщетными, иначе каким же чудом Гелльдорф сумел раскрыть тайну? Это злосчастное дело позволило провести широкомасштабную операцию, совершить государственный переворот в стиле господ с Принц-Альбрехт-штрассе.

Бломберг ухитился в Италию, освобождая путь для Геринга, который уже видел себя военным министром, и Гиммлера, который надеялся воспользоваться этим, чтобы войти в большую семью генералов. Его полки СС составляли четверть вермахта. Трудно передать, как обрадовался Геринг, получив такие документы, ведь это означало, что Бломбергу придется уйти и тогда пост главнокомандующего достанется ему, Герингу. А он так давно поставил себе эту цель. Блом-



Имперский министр обороны Бломберг, лишившийся своего поста из-за «сексуального скандала»

берн, прервав медовый месяц в Италии, вернулся в Германию, чтобы похоронить мать. 20 января, не имея представления о том, какая каша вокруг него заварилась, он пришел в свой кабинет в военном министерстве и занялся делами.

Но заниматься ими долго ему не пришлось. 25 января Геринг представил взрывоопасный документ Гитлеру, который только что вернулся из Бератесгадена. Фюрер пришел в бешенство — фельдмаршал обманул его! Он был свидетелем на свадьбе фельдмаршала, и теперь оказался в дурацком положении. Геринг быстро согласился с фюрером и вечером нанес Бломбергу визит и выложил все новости. Разоблачений прошлого его жены ошеломили фельдмаршала, и он готов был немедленно развестись с ней. Но Геринг вежливо пояснил, что этого недостаточно. Командование армии требовало отставки фельдмаршала. Как следует из дневниковой записки Йодля, сделанной двумя днями позднее, начальник генерального штаба генерал Бек сказал Кейтелю: «Непозволительно, когда главнокомандующий женится на проститутке». 25 января Йодль узнал от Кейтеля, что фюрер уволил фельдмаршала. Через два дня шестидесятилетний опальный военачальник покинул Берлин и отправился на Капри, чтобы завершить свой медовый месяц.

Следом за ним на ионийский остров прибыл его морской адъютант, что добавило еще один гротескный штрих к этой трагикомедии. Адмирал Редер, напутствуя лейтенанта фон Вангенхайма, распорядился потребовать от Бломберга развестись с женой во имя спасения чести офицерского корпуса. Молодой морской офицер, будучи самонадеянным и необычайно ревностным служакой, по прибытии на остров предстал перед фельдмаршалом и сразу вышел за рамки инструкции: вместо того чтобы предложить своему бывшему начальнику развод, он призвал его поступить в соответствии с кодексом чести и стал совать ему в руку револьвер. Несмотря на опалу, жизнь фельдмаршалу не опротивела — вероятно, он все еще был влюблен в жену, невзирая на ее прошлое. Он не принял предложенного ему оружия, заметив, что у них с молодым морским офицером «различные взгляды на жизнь», о чем немедленно написал Кейтелю.

В конце концов, фюрер ведь пообещал вернуть его на высокую должность, если скандал уляжется. Согласно дневнику Йодля, Гитлер сказал Бломбергу при его увольнении: «Как только пройдет час Германии, вы опять будете рядом со мной и все, что было раньше, забудется». Действительно, Бломберг писал в своих неопубликованных мемуарах, что во время их последней встречи Гитлер неоднократно подчеркивал, что в случае войны его снова назначат верховным главнокомандующим вооруженными силами. Однако, как многие другие

обещания Гитлера, оно осталось невыполненным. Имя фельдмаршала Бломберга оказалось навсегда вычеркнуто из армейских списков. После нападения Германии на Польшу фельдмаршал просил фюрера доверить ему хотя бы корпус, но диктатор согласился на это, только если Бломберг разведется. Он всю войну прожил с женой в Баварии и умер в Нюрнберге 13 марта 1946 года, где давал показания как свидетель на процессе против главных нацистских военных преступников.

Постепенно под понятие проститутки стало попадать все больше немецких женщин. К ним причислялись женщины, болевшие венерическими болезнями; особы, которые вели асоциальный образ жизни. Тот, кто не хотел брать на вооружение моральные нормы нового режима, рисковал быть обвиненным в проституции. Женщины, ведших беспорядочную половую жизнь, причисляли к категории так называемых HWG-персон. Собственно, для национал-социалистов не имелось никакой разницы между проститутками и HWG-персонами. Во время войны женщина, чей муж находился на фронте, могла попасть в концентрационный лагерь и вовсе за малую провинность. Она могла быть обвинена в подрыве боеспособности страны посредством заведения любовника. Подобное обвинение опять же приравнивало таких женщин к проституткам. Женщины, которые не жаждали подчиняться нацистским представлениям о домохозяйке, рисковали попасть в отбросы женского рода, неспособные к созданию и страдающие наследственными болезнями. Идеальная женщина должна шить, мыть, стирать и глазить: «Киндер, кляйде, кюхе — Дети, платья, кухня» — вот ее удел. Те, кто не был согласен, могли попасть в исправительные заведения и даже быть стерилизованы.

Практика стерилизации проституток была введена в 1934 году. После этого их объявляли недееспособными. Но так как проституция не являлась постыдным обоснованием для насильственной стерилизации, обычно формальным поводом для этого становилось из «умственное слабоумие», что, в свою очередь, могло быть наследственной болезнью.

Несколько больше повезло тем женщинам, которые продавали свое тело, совмещая проституцию с государственными заданиями. Речь здесь идет прежде всего о пресловутом «Салоне Китти», воспоминаниях в одноименной картине киномонстра от эротики Тинто Брасса. Вальтер Шеленберг в своих мемуарах так описывал ситуацию с созданием этого «разведывательного» борделя:

— У меня раздавался телефонный звонок, и голосом, в котором звучали похотливые интонации, Гедрих сообщал:

— Сегодня вечером мы должны отправиться вместе, в штатском. Сначала где-нибудь пообедаем, а потом пройдемся по значным местам.



Гейдрих пытался казаться примерным мужем и отцом, хотя нередко заглядывал с «проверками» в «Салон Китти»

Во время обеда его разговор становился неприличным. По мере того как мы перебирались из кабачка в кабачок, он старался подпоить меня, но я всегда отнекивался, ссылаясь на то, что недостаточно хорошо себя чувствую, и ему ни разу это не удалось.

В один из вечеров у него зародилась идея, что для СД было бы неплохо организовать такое заведение, в котором можно было бы «развлекать» важных посетителей-иностранцев в неофициальной обстановке с помощью соблазнительного женского общества. В такой атмосфере, полагал он, даже самый чопорный дипломат неминуемо расслабится и выболтает полезные сведения.

Вскоре после этого я получил приказание Гейдриха создать такое «учреждение», поскольку всевозрастающее количество иностранных дипломатов, прибывающих вместе со своим окружением в Германию, делало его создание почти общественной необходимостью. Это заведение должно было называться «Салон Китти».

Через посредничество внешне безобидного дельца был снят в аренду большой особняк в одном из феишенбельных районов Берлина. Меблировка и украшение дома осуществлялись под наблюдением одного крупного архитектора. После него за работу принялись технические специалисты. Для установки микрофонов были построены

двойные стены. Микрофоны подсоединялись к звукозаписывающим аппаратам, которые регистрировали каждое слово, произнесенное в доме. Наблюдение за аппаратурой осуществляли три опытных техника из управления СД, с которых взяли клятву о соблюдении тайны. Минимый владелец особняка был обеспечен необходимой домашней прислугой с тем, чтобы заведение могло отличаться великолепным обслуживанием, погребом и столом.

Следующей задачей было найти «хозяек дома». Шеленберг отказался иметь с этим что-либо общее, указав Гейдриху, что его отдел располагал такими ценными женщинами-агентами, которых направить на подобную работу он просто не мог. Один из подчиненных Гейдриха, Артур Небе, начальник уголовной полиции, ранее в течение многих лет работавший детективом по обнаружению тайных притонов разврата, согласился взять на себя выполнение этой задачи. Из крупнейших городов Европы он завербовал самых высококвалифицированных и образованных «дам полусвета». В своих мемуарах Шеленберг с сожалением констатировал, что довольно большое количество женщин из высших кругов германского общества также более чем охотно изъявили желание служить своей родине подобным образом.

«Салон Китти» определенно дал свои результаты: некоторые из гостей раскрыли удивительнейшие секреты, главным образом дипломатические тайны, которые Гейдрих, со своей обычной хитростью, использовал против Риббентропа и его министерства иностранных дел, так как никто, даже сам Риббентроп, не знал, кому в действительности принадлежал «Салон Китти». Одним из наиболее крупных уловок оказался итальянский министр иностранных дел граф Чиано, посещавший этот салон вместе с другими важными дипломатами. Гейдрих, разумеется, не упускал возможности провести, как он говорил, «личное инспектирование» заведения.

Портрет в интерьере

Развод по-нацистски  
(Герман Эссер)

Герман Эссер был одним из самых ранних товарищей Гитлера по нацистской партии. Более того, он был членом НСДАП №2. В политической неразберихе первых послевоенных лет в Мюнхене Эссер оказался ловким тактиком и стал одним из самых верных сподвижников Гитлера (именно он впервые публично назвал Гитлера «фюре-

ром»), привлекая, благодаря своему красноречию, на его сторону все новых и новых сторонников. Однако собственные интересы Эссера ставила превыше всего. Однажды, не получив вовремя своего партийного жалования, Эссер пришел в ярость и заявил, что переметнется к коммунистам, если те пообещают ему хорошие заработки, и раскроет для них все партийные секреты нацистов. Подобная угроза со стороны Эссера не удивила Гитлера. «Мне всегда было известно, что Эссер — мошенник, — сказал Гитлер. — Но я вынужден использовать его, пока это необходимо. Мне приходится держать его при себе, потому что только таким образом я могу прибегать к нему. Я использую его как оратора, оказывающего воздействие на определенный тип публики. Но я никогда не доверю ему политической власти».

Эссер принадлежал к очень маленькой группе жестких людей, которые не имели особых талантов, но продвинулись по партийной лестнице благодаря своей слепой преданности Гитлеру. Среди таковых мы увидим бывшего сержанта Макса Амана, мясника Ульриха Графа или вышибалу Христиана Вебера. Герман Эссер родился в 1900 году. От своих товарищей он отличался тем, что на собраниях одинаково хорошо говорил и работал кулаками. За ним давно уже закрепилась репутация негодяя. О его любовных похождениях рассказывали самые невероятные истории. Нередко он мог крутить роман с несколькими женщинами сразу. Политические теоретики вроде Антона Дрекслера или Грегора Штрассера считали его невыносимой обузой. Но Гитлер считал его очень полезным человеком.

Когда фюрер после провалившегося путча оказался в крепости Ландсберг, то руководство в партии попытались задвигать Грегора Штрассера, генерал Людендорф и Альфред Розенберг. Этому воспротивились Юлиус Штрейхер и Герман Эссер, которые решили сохранить преданность Гитлеру. Эти два персонажа стояли друг друга — оба, и Штрейхер, и Эссер, были просто идеологическими антисемитами. Они решительно воспротивились участию нацистов в парламентских выборах 1924 года, что очень устраивало Гитлера. После выхода из тюрьмы фюрер не забыл этой слепой преданности. Когда Дрекслер захотел исключить за аморальное поведение Эссера из партии, то Гитлер решительно отрезал: «Пошел к черту!» Эссер был оставлен в НСДАП. Лояльный негодяй для Гитлера был в то время важнее человека с собственным званием.

9 марта 1933 года, после прихода нацистов к власти, в Баварии появился собственный национал-социалистический правительственный кабинет. В нем Герман Эссер получил пост министра экономики. Свой вклад в «решиссунг Баварии» он видел в том, что в ту же

ничь вызвал к себе предыдущего министра, доктора Штюцле, и швырнул ему на ноги кипяток. В конечном счете Штюцле был забит до смерти эсэсовцами 30 июня 1933 года. Тем временем Герман Эссер был выдвинут от Баварии на пост вице-президента немецкого рейхстага, который он должен был занимать наряду с Германом Герингом и Хансом Керндом. Но это был неподходящий кандидат для канцлерской работы. В итоге он занял пост главы Имперского туристического союза. Вопреки ожиданиям многих, Эссера не уволили и не лишили всех постов, хотя талантов у него не было никаких. Напротив, 27 января 1939 года Гитлер сделал его госсекретарем в Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды. Геббельс был не в восторге от такого подарка.

Но вернемся к личной жизни этого коричневого повеласа. К середине 30-х годов Эссер был одет уже не в коричневую форму штурмомника, а в штатский костюм. Но такая трансформация еще не значила, что он будет вести образ жизни, подобающий добропорядочному ветерану НСДАП.

5 июля 1923 года Герман Эссер женился на безупрочной с нацистской точки зрения девушке Терезе Дайнцигер. Год спустя у них родился сын, а в июне 1926 года появился второй. Но после трех лет семейной жизни Эссер исчерпал свой моногамный репертуар. И он заводит любовную связь с фрау Штраусмайер. Судя по тому, что в один момент он заразил свою любовницу гонореей, это была его далеко не единственная связь на стороне. Дело дошло до того, что об этом приискорбном факте фрау Штраусмайер сама сообщила фрау Эссер по телефону. Подобный поворот событий окончательно отбил желание у Эссера вести размеренный семейный образ жизни. Летом 1933 года, уже являясь министром, он покинул свою жену и сыновей. Весной 1934 года он вновь появился в своей семье, но вовсе не для того, что-



Стелс Штрайвер был одним из самых персонифицированных лидеров Третьего рейха

бы покаяться. Он просто бросил фрау Штрасмайер, которая ждала от него ребенка. Но семейная жизнь не наладилась. У Эссера назрел новый роман с девушкой по имени Анна Бахерль. Их отношения завязались, наверное, еще в 1933 году. Осенью 1934 года Герман Эссер вновь покидает семью. В 1935 году эта девушка родила от него мальчика.

После интрижки с фрау Штрасмайер, которая длилась семь лет, Эссер решил придать себе некую респектабельность и подал прошение о разводе. Но оно было отклонено, а самому Эссеру было рекомендовано вернуться в семью. Но Эссер не отказался от своей затеи. В 1935 году он вновь подает прошение. Снова безрезультатно. Попытка повторилась несколько лет спустя. Берлинский суд преподнес ему подарок на Рождество — 23 декабря 1938 года он получил свой долгожданный развод. Но на этот раз в дело вмешалась его жена. Она подала кассацию, 17 марта 1939 года развод был аннулирован. Кассационный суд учел, что «Тереза Эссер была честной и порядочной женщиной, которая давала верным товарищем своего супруга в период борьбы». Герман Эссер вновь стал добиваться развода. На этот раз он напирал на то, что занимает ответственный пост в министерстве Геббельса. Развод ему вновь дали. Тяжба затянулась. С юридической точки зрения закон был на стороне Германа Эссера, так как в соответствии с §55 нового законодательства о браке такой брак не подлежал восстановлению, а примирение с Терезой было вряд ли возможно. Желание же Эссера жениться на Анне Бахерль, матери его троих незаконнорожденных детей, вполне соответствовало интересам национал-социалистического сообщества. Неизвестно, сколько бы длилась эта судебная тягомотина, но Герман Эссер вовремя решил обратиться к Гансу Генриху Ламмерсу, руководителю канцелярии фюрера. Тот, в свою очередь, рассказал об этом недоразумении самому Гитлеру. Гитлер оказался изумленным, что развод Эссера превратился в такую проблему. 23 ноября 1938 года Ламмерс ознакомил имперского министра юстиции Франца Гюртнера с распоряжением фюрера дать развод Эссеру. При этом было подчеркнуто, что суду надлежало проявлять заботу не об уже давно распавшихся семьях, а о создании новых, более крепких. Не стоило уделять слишком много ценности узам формального брака. Судьба овмы Эссер была решена, ведь еще в 1936 году руководитель нацистских юристов Ганс Франк выпустил директиву, что решения фюрера являются выше всяких законов.



## РАЗНОЛИКАЯ ВОЙНА

Тема солдатского секса на фронте неизменно касается двух табу, которые нам придется нарушить. Во-первых, это неизменно связано с геноцидом и до сих пор идущими спорами о преступлениях вермахта. В Германии вообще долгое время по моральным соображениям не говорилось об изнасилованиях, совершенных немецкими солдатами, и фактах их сожительства с жительницами оккупированных территорий. В странах, воевавших в годы Второй мировой войны против Гитлера, эту тематику тоже нельзя назвать популярной. Это связано со второй проблемой. В бывших оккупированных странах женщины, «блудавшиеся» с ненавистными оккупантами, являлись национальным позором, так сказать сором, который не принято выносить из избы.

Не стоит забывать, что меры наказания против «немецких проституток» были не просто драконовскими, а жутчайшими, а потому сегодня эту тему пытаются по возможности обходить стороной. Научные работы по этой теме настолько редки, что их можно пересчитать по пальцам одной руки. Однако со временем, когда затянулись раны войны, эта тема стала притягивать к себе самое пристальное внимание.

На Западе оккупанты и жители оккупированных территорий в течение долгого времени жили бок о бок. Как заметил один исследователь, когда они шли по тротуару, то при желании могли даже уступить друг другу дорогу. На Восточном фронте насилие было осознанным средством ведения войны. Но многие совершившие здесь преступления молчали. Равно как из стыда молчали и их жертвы. Здесь шла беспощадная война на уничтожение. Именно поэтому до сих пор, спустя столько лет, многие историки считают изучение этой темы неэтичным и даже неприемлемым. Эта сторона войны для каждой из сторон оказалась ужасным, неизгладимым и шокирующим переживанием.

В оккупированных западных странах сложился невероятный феномен, который получил название «захватчики любят побежденных». Нигде в других местах нельзя было найти подобных проявлений. На это есть банальная и жестокая причина. Банальная причина: война в Бельгии, Франции, Голландии, Дании и Норвегии была скоротечной. Солдаты, не задействованные в длительных военных операциях, были расквартированы надолго и не планировали покидать свое место прописки. На Восточном фронте, напротив, война была в самом разгаре. Военные группировки перебрасывались с места на ме-

сто. Постоянной линии фронта на Восточном фронте не было никогда, а потому в любом месте немецкие солдаты располагались только временно. Немецкие подразделения, находившиеся в 1940—1944 годах на Западе, называли свою службу «шампанской кампанией». Жизнь была достаточно спокойной. Она почти не напоминала о войне.

Теперь о жестокой причине. На Востоке вермахт был втянут в планомерную кампанию по уничтожению местного населения. Западные оккупированные страны, с точки зрения нацистской верхушки, вполне соответствовали арийским идеалам. Правда, не было полной ясности в отношении французов, которые для бывшего фюрера Адольфа Гитлера были смертельным врагом немецкого народа. Однако даже здесь, во Франции, контакты с местным населением вообще не возбранялись. В других странах они даже приветствовались. Во время верхушка рейха вынашивала идею создания «Великой германской империи», в рамках которой жители западных стран рассматривались как равнозначный немцам расовый компонент. Давим не вызвать ненужной напряженности у «братских германских народов», немецкие солдаты пытались в личном общении вести себя сдержанно. По крайней мере, это наблюдалось в Скандинавии, Бельгии и Голландии. Норвежцы извительно замечали, что солдаты вермахта вели себе как «бойскауты». Но еще раз подчеркну, это относилось только к западным странам. То, что касалось Восточного фронта, то их зверств здесь никто не оспаривает.

Хочется привести цитату одного современника. «Когда мне говорят, что Франция ждала освобождения, мне искренне кажется, что это неправда, — писал режиссер Франсуа Трюффо. — Я видел вокруг много безразличия. Люди ходили в театры, в кино, во время войны было очень много зрелищ. Была и кровь, выстрелы, сведения счетов, много любовных историй. Существует сексуальный аспект оккупации, о котором не говорят никогда».

Только в 1998 году свет увидела работа Эббы Дрельсхаген, норвежской писательницы немецкого происхождения. Эта книга называлась «Остриженные и не оставленные в покое» и состояла почти целиком из интервью с норвежскими женщинами, которые в годы оккупации поддерживали любовные связи с солдатами вермахта. Дрельсхаген пыталась установить, сколько же норвежек имели роман с немецкими солдатами.

«Остриженные и не оставленные в покое» — достаточно двойственное и символическое название. Дело в том, что после освобождения оккупированных территорий «немецкие шлюхи», как нередко называли девушек, сожительствовавших с немцами, брызгались нагло и выставлялись напоказ возмущенной толпе. Одна из свидетельниц

этого писала: «Брить девушку за то, что она любила официального прага своей страны. — явление абсолютно глупое и чудовищное». Это было вовсе не порывом чувств, вызванных долгожданным освобождением. Подобные эксцессы были в какой-то мере оправданы в первые сумбурные дни после освобождения, так как они совершались в определенном аффекте. Но упоминания о подобных мерах наказания мы можем найти в заметках, которые были напечатаны газетами чуть ли не в 1946 году! Вот один пример из норвежской газеты: «К сожалению, случается, что люди сами берут себе в руки право карать мелких изменников Родины. Так произошло, например, и с фрау Лодлефьорд. В субботу группа юношей что-то праздновала, когда зашла речь об этой женщине, вышедшей замуж за немца. Было предложено побрить ее наголо, что подвыпишная компания единодушно поддержала. Группа переместилась к дому, где жила эта женщина. Она заперла дверь и попыталась откупиться. Но это не возымело действия. Юноши взобрались на балкон и в лучших традициях диверсантов захватили дом. Женщина предвидела свою участь. Она разрешила трем юношам сбрызнуть свои волосы. Она была острижена по всем правилам искусства. Кто-то из компании захотел сфотографировать ее. Но женщина набросилась на этого юношу, и его попытка оказалась безрезультатной. В то же мгновение прогремело три выстрела. Это компания, в манере союзников, давала салют победы. Мы, конечно, не говорим, что совершенное ими — это хорошо. Но история нам показалась настолько забавной, что мы не могли скрыть ее от своих читателей».

Американская военная оккупационная администрация в послевоенное время столкнулась с крупной проблемой — контактами американских солдат с немецкими девушками. Подобные связи просто вызвали эпидемию венерических болезней. Комический армейский журнал «Звезды и полосы» в своих многочисленных публикациях выводил фигуру отвратительной, грязной и злой немецкой девушки по имени Вероника Данкешен. Имя с двойным подтекстом. Кроме откровенно немецкого звучания, начальные буквы ее имени и фамилии — VD — в англосаксонских странах являлись общепринятым обозначением венерических болезней (venereal diseases). Этот журнал предупреждал американских солдат: «Красивая девушка — это как мелодия. Но красивая немецкая девушка — это и похоронный марш. Она ненавидит тебя. Как ненавидит и ее брат, который борется против тебя. Как Гитлер, который жаждет всего мира. Так что — никакое братания».

Военная администрация союзников боялась, по большому счету, только двух вещей: венерических болезней и нацистской пропаганды. Там полагали, что уже, по сути, разгромленные немцы могли

прибегнуть к коварной тактике «тройного коня» и ослабить американскую армию.

Но вернемся к солдатам вермахта. После войны в только что освобожденных западных странах стала проводиться кампания по депортации «немецких девиц» вместе с их детьми в Германию. Обоснование для этих действий по злой иронии судьбы звучало вполне по-нацистски. «Общество прибегает к таким мерам, чтобы сохранить чистоту рода». — писала одна норвежская ежедневная газета. Иногда даже употреблялось не менее нацистское словосочетание — «расовый позор». В понимании многих мужчин тело женщины являлось политическим оружием, которое должно было быть обращено против врага. Во время войны вся личная жизнь становилась политическим явлением, и отделить их друг от друга было очень затруднительно.

Так насколько были распространены связи между немцами и жительницами оккупированных территорий? Но сначала посмотрим на структуру населения оккупированных стран. На Нормандских островах соотношение оккупантов и гражданского населения составляло 1:1. В Норвегии была другая пропорция — 1:8. В отдаленных северных областях страны мы могли увидеть совсем другую картину — на 10 немецких солдат приходился один (!) местный житель. Вообще на Норвегию при населении в 3,2 миллиона человек приходилась полумиллионная немецкая военная группировка. В этих условиях даже при всем желании нельзя было избежать контактов. Эбба Дрольскаген как-то прощитировала одну женщину, жившую на острове Джерси: «Можно и не ссориться, если прожить пять лет бок о бок». Немцы, которые находились там, были любезны и вежливы. Они вовсе не нанизывали младенцев на штыки, как это любила изображать английская пропаганда. Французская писательница Симона де Бейфор восторгалась в своих дневниках периода войны: «Какое фантастическое приключение досталось этим молодым немцам — быть победителями Франции. Один месяц они наступали неврелимыми, накоряченными, хорошо одетыми, державшими себя как избранная раса». Рвение немецких солдат, согласно Симоне де Бейфор, было «совершенно изящно», а сами они проявляли «спонтанную, дружелюбную и открытую любезность». «Водители немецких грузовиков были в высшей мере симпатичны, предупредительны и максимально тактичны. Они были готовы помочь, даже не проявляя никаких намерений познакомиться. Они как бы воплотили собой немецкое великодушие».

Но чтобы оталечься от лирики, необходимо обратиться к такой сухой науке, как статистика. Опросы среди американских солдат, вернувшихся из Германии, показали, что трое из четырех имели случайные связи с немками. В отношении немецких солдат придется

опираться на менее точные, но с научной точки зрения безукоризненные медико-социологические подсчеты. Они основываются на данных о рождении детей в оккупированных странах, чьими отцами были немцы.

Возьмем, к примеру, Данию. Как правило, один ребенок приходился на десять существующих немецко-датских пар. К концу войны от таких связей было рождено 5500 детей. По крайней мере, именно у такого количества младенцев официальным отцом являлся немец. Значит, где-то 40—60 тысяч датских девушек имели половые отношения с оккупантами. В условиях, когда в то время в Дании проживало около полумиллиона девушек и женщин в возрасте 15—30 лет, получается, что каждая десятая датчанка сожительствовала с немцами. Если мы посмотрим на Норвегию, то обнаружим схожую картину. В 1989 году были опубликованы сведения о том, что после войны около 40—50 тысяч норвежек услышали в свой адрес ругательство «тусекрот». Это словечко до сих пор имеет оскорбительный оттенок. Если учесть, что в стране проживало 400 тысяч женщин обозначенного возраста, то мы увидим, что и здесь в связи с оккупантами вступала каждая десятая женщина. На фоне этих подсчетов и сведений кажется абсурдным сообщение лондонского радио о том, что всего лишь 400 норвежек «предали свою нацию и флиртовали с врагом».

Но последние расчеты, произведенные в Норвегии, показали, что половые связи с немцами поддерживало 80—90 тысяч тамошних девушек. Получается, что почти каждая пятая молодая норвежская женщина имела немецкого возлюбленного! Между Данией и Норвегией было одно принципиальное различие. Дания была более прогрессивной страной, в ней были хорошо известны способы контрацепции, реклама противозачаточных средств не была чем-то зазорным. Норвегия же, напротив, была крестьянской страной, где, как и стоило предполагать, господствовали патриархальные устои. Кроме того, норвежские женщины, родившие детей от немцев, получали финансовую поддержку от оккупационных властей. Это был достаточный стимул для того, чтобы указывать в качестве отца ребенка немецкого солдата или офицера. В Дании такое правило не действовало, и потому там особенно не стремились указывать на отцовство новорожденного. К тому же общественное мнение в Дании не было расположено приветствовать такие связи. Полиция Дании уже в сентябре 1940 года регистрировала первые случаи срезания волос у девушек, «путавшихся» с немцами. Девушки, сожительствовавшие с немцами, в Дании в самого начала воспринимались как «падшие».

Однако трактовка этих подсчетов затруднительна, так как очень сложно вписать в официальную статистику внебрачных детей. Дрольс-

хаген утверждает, что почти 50% внебрачных детей в Норвегии было рождено от оккупантов. Действительно, с началом оккупации этот показатель значительно вырос. Это касается и Нормандских островов. На Джерси количество внебрачных детей выросло вдвое, а на Гернси — вчетверо! Нередко о немецком отцовстве даже не считали нужным умалчивать.

Немецкие оккупационные власти не предпринимали ничего, чтобы помешать этим связям. Нередко руководствуясь арийским мировоззрением национал-социализма, они даже приветствовали любовные интрижки своих солдат. Оккупационная политика, по замыслу нацистской верхушки, лишь ненадолго должна была руководствоваться военными и экономическими интересами, в перспективе она должна была свестись к демографической политике, целью которой провозглашалось «возрождение германской расы». Например, Генрих Гиммлер вынашивал мысль о гомогенной «Германской империи», где ценные с расовой точки зрения «бритские» народы должны были быть перемешаны между собой.

Впрочем, вскоре внебрачные дети немецких солдат стали создавать проблемы. В начале 1941 года прагматично мыслящее командование вермахта предложило урегулировать в суде спорные вопросы отцовства, которые все чаще и чаще стали возникать в оккупированных Норвегии, Нидерландах, Бельгии, Франции и Нормандских островах. Гитлер согласился с этим предложением. Но поскольку для него речь шла о важнейшем расово-политическом вопросе, решение было принято в специфической форме. Сначала Гитлер хотел урегулировать вопрос отцовства в Норвегии и Голландии. В июле 1942 года было решено, что норвежские и голландские молодые матери, заведывавшие немецкое отцовство своего ребенка, могли пользоваться особыми условиями проживания и специальным обслуживанием. Это касалось выплаты денежного пособия, размещения в клиниках и больницах, поиска более привилегированной работы.

«Биологическая структура» германской расы должна была в том числе поддерживаться активными мероприятиями «Лебенборна». В «Лебенборне» в качестве повода для распространения своей работы на оккупированные немцами территории использовали решение Гитлера, принятое в июле 1942 года. Руководитель этого азовского проекта Грегор Эбнер с радостью воспринял решение о расширении своей деятельности и начале работы в Норвегии. Он планировал, что сможет перевести норвежских матерей и их детей на юг Германии, который он считал расово отсталым. Скандинавские женщины должны были укрепить расовую структуру Германии. Гиммлер был восхищен этой затеей. Он хотел начать активную германизацию жи-

брачных детей, рожденных в Скандинавии и Голландии. С этой целью он распорядился переселить в Германию около 2000 норвежских женщин. Кроме этого, пятью авиатранспортом в немецкие структуры «Лебенборна» было вывезено около 250 норвежских детей. Во время Нюрнбергского трибунала инициаторы этой акции оправдывались, что эти действия происходили с согласия норвежских женщин и норвежского судебного департамента, а стало быть, полностью соответствовали букве закона. Тем временем «Лебенборн» появился и в самой Норвегии, до конца войны там было открыто девять роульевых и детских домов. В них было рождено около 6000 детей. Все это позволило рассматривать Норвегию как расовый резерв Третьего рейха.

Дания также входила в расовые планы нацистов. Командование вермахта сообщало в Министерство иностранных дел, что в период с сентября 1941-го по сентябрь 1942 года в Дании официально зафиксировано 700 случаев рождения детей от немецких военнослужащих. Реальная же цифра была куда больше! Теперь датские женщины получили такие же привилегии, как норвежки и голландки, родившие от немецких солдат. Однако «Лебенборн» в этой стране возник только накануне капитуляции Германии в мае 1945 года. После крушения Третьего рейха этот филиал «Лебенборна» был передан «Красному Кресту» как гинекологическая клиника для немецких беженцев. В Бельгии филиал «Лебенборна» — «Арденны» — открылся в марте 1941 года. В нем предполагалось обслуживание 30 матерей. Впрочем, это заведение у бельгийцев было настолько непопулярным, что его руководство должно было запросить у СС вооруженную охрану. К тому же немецкий персонал всегда недоверчиво относился к бельгийским сотрудникам. Когда в том филиале наступила смерть одного из немалых немецких детей, то было установлено, что он был задушен — под подозрение тут же попали все бельгийские санитарки. Как оказалось, смерть произошла по недосмотру одной из немецких медицинских сестер. Но даже результаты расследования не сняли напряженности в этом заведении.

По сведениям эзэсовских структур, во Франции к октябрю 1943 года число внебрачных детей немецкого происхождения достигло 85 тысяч. Цифра, ничем не подтвержденная и не обоснованная, но в любом случае руководство СС настаивало на открытии во Франции филиала «Лебенборна». Заведение «Вестланд» было открыто в феврале 1944 года под Парижем. Однако его деятельность продолжалась всего лишь несколько месяцев. В июне 1944 года союзники высадились в Нормандии, и его работа была прекращена.

Учреждения вермахта обращали очень большое внимание на внебрачных детей своих солдат. Полевая комендатура 515, базирова-

---

---

шавшая на острове Джерси, всерьез опасалась за судьбу детей, когда немецкая сторона отказалась от их содержания. Летом 1943 года комендант этого острова писал: «Крутом северный тип. Речь идет о безупречных с расовой точки зрения детях и матерях. Можно полагать, что речь идет о более расово ценном материале, чем во Франции». Также комендант указывал, что матери 60 из 80 внебрачных немецких детей столкнулись с крайне враждебным отношением местного населения. Поскольку обозначенные женщины вполне сносно объяснялись по-немецки, то было предложено переселить их в Германию.

Впрочем, взаимоотношения оккупантов и местных жителей не стоит идеализировать даже на Западе. Немецкая армия творила зверства не только на Востоке. На Нюрнбергском трибунале рассматривались массовые случаи насилия. Во Франции военное руководство само командовало изнасилованиями в рамках карательных акций против Сопротивления. «В одно из мест приехала команда СС. Она проводила карательную акцию в одной крестьянской усадьбе, где долгое время скрывались два участника Сопротивления. Но поскольку эсэсовцы не смогли их арестовать, то они сорвали свой гнев на хозяевах. Их изнасиловали, истязали ножом, после чего расстреляли из пулемета. Этого им показалось мало, и эсэсовцы распяли на дверях усадьбы трехлетнего сына казненных хозяев».

На Восточном фронте также были неоднократные случаи контактов между немецкими солдатами и местными женщинами. Но эти связи не имели ничего общего со странной военной романтикой, которую можно было встретить на Западе. Мясорубка Восточного фронта мало походила на «шампанскую кампанию». Если война на Западе была жесткой, то боевые действия на Восточном фронте были не чем иным, как машинным способом уничтожения человека, где даже сексуальные отношения являлись инструментом истребления. Немецкая армия на Востоке вела истребительную войну не только против военных частей противника, но и против гражданского населения. В этих условиях генерал Вильгельм Кейтель требовал, чтобы «в этой борьбе любые средства применялись даже против женщин и детей, если это только способствовало победе».

На Нюрнбергском процессе немецкая армия была обвинена в многочисленных преступлениях, совершенных в СССР, в том числе и массовых изнасилованиях. Но свидетели, участники и пострадавшие неохотно распространялись об этих зверствах. В Германии до сих пор не принято говорить, что сексуальное насилие над женщинами было одним из аспектов ведения боевых действий. По выражению



одного из историков, немцы заняли «психическую и культурную оборону» по этому вопросу.

Однако в ходе «тотальной войны» уничтожаться должен был не только военный потенциал противника, но и его моральный дух. Для этого разрешалось все. Изнасилования женщин разрешались как само собой разумеющиеся действия. Немецким солдатам внушали, что «в борьбе для достижения успеха любые средства хороши и необходимы». В ноте 6 января 1942 года Народный комиссар иностранных дел В. М. Молотов говорил: «Нет предела народному гневу и возмущению, которые вызывают во всем советском населении и в Красной Армии бесчисленные факты подлых насильств, грубого глумления над женской честью». Это только официальная реакция. Но до нас дошли многочисленные свидетельства, на которые сейчас в Германии предпочитают закрывать глаза.

Советские обвинители на Нюрнбергском трибунале в 1946 году представили многочисленные доказательства сексуальных преступлений, совершенных оккупантами на территории СССР. Ужасающие примеры: «В селе Семеновское Калининской области немцы изнасиловали двадцатипятилетнюю Ольгу Тихонову, жену красноармейца, мать троих детей, находившуюся в последней стадии беременности, причем шпагатом связали ей руки. После изнасилования немцы перерезали ей горло, прокололи обе груди и садистски высверлили их.

Освобожденная в начале сентября нашими войсками деревня Басманово Глинковского района Смоленской области после хозяйничанья немцев представляла собой сплошное пепелище. В первый же день фашистские изверги выгнали в поле более 200 школьников и школьниц, приехавших в деревню на уборку урожая, окружили их и зверски перестреляли. Большую группу школьниц они вывезли в свой тыл «для господ офицеров».

В украинском селе Бородавка Днепропетровской области фашисты изнасиловали поголовно всех женщин и девушек. В деревне Березовка Смоленской области пьяные немецкие солдаты изнасиловали и увезли с собой всех женщин и девушек в возрасте от 16 до 30 лет. Повсеместно озверевшие немецкие бандиты врываются в дома, ищут женщин, девушек на глазах у их родных и их детей, глумятся над изнасилованными и зверски тут же расправляются со своими жертвами. В городе Львове 32 работницы львовской швейной фабрики были изнасилованы и затем убиты германскими штурмовиками. Пьяные немецкие солдаты затаскивали львовских девушек и молодых женщин в парк Костюшко и зверски насильничали над ними. Старика-священника В. Л. Помазнева, который с крестом в руках пытался предотвратить насилие над девушками, фашисты избili, сорвали с

него рясу, спалили бороду и закололи штыком. В Белоруссии, возле города Борисова, в руки гитлеровцев попали 75 женщин и девушек, бежавших при приближении немецких войск. Немцы изнасиловали, затем зверски убили 36 женщин и девушек. Шестнадцатилетнюю девушку Л. И. Мельчукову по приказу немецкого офицера Гуммера солдаты увели в лес, где изнасиловали. Спустя некоторое время другие женщины, также отведенные в лес, увидели, что около деревьев стоят доски, а к доскам штыками приколову умирающая Мельчукова, у которой немцы на глазах других женщин, в частности В. И. Альперенко и В. М. Березниковой, отрезали грудь.

В городе Тихвине Ленинградской области пятнадцатилетняя М. Молодецкая, будучи ранена осколком, была привезена в госпиталь (бывший монастырь), где находились раненые немецкие солдаты. Несмотря на ранение, Молодецкая была изнасилована трупной немецким солдатом, что явилось причиной ее смерти.

Уничтожение оккупантами населения русских, польских и чешских территорий шло в два этапа. Убийство еврейского населения следовало за первым туром грабежа и насилия. Вначале расправлялись с евреями. София Глюшкіна вспоминала о немецком терроре: «Следующей ночью в 2 часа они снова постучались в дверь. Вошел комендант и направился к жене недавно казненного еврея. После ужасной кончины своего супруга она не переставала рыдать. Плакали также ее трое детей. Их вывели. Мы думали, что их убьют. Но немцы оказались еще большими изуверами. Их сначала изнасиловали ввину во дворе».

Многочисленные свидетельства говорят о том, что расовые принципы «коричневой империи» не удерживали солдат от изнасилования женщин «нижших рас». Заседание судейской коллегии СС в 1943 году пришло к выводу, что в соответствии с Нюрнбергскими расовыми законами наказанию должен был подвергнуться каждый второй эсэсовский чин. Для Ваффен-СС нарушение этих законов каралось смертной казнью, о чем говорилось в многочисленных директивах Генриха Гиммлера. Тем не менее эти распоряжения не выполнялись. Комендант эсэсовцев, базировавшихся в Латвии, заявлял, что для них эти приказы не имели силы.

Если дело и доходило до суда, то наказания для эсэсовцев и немецких солдат были смехотворными. Так, например, после изнасилования 70-летней русской старухи и ее дочерей наказание девяти эсэсовцев заключалось лишь в переводе в другую воинскую часть. В другом случае трое немецких военнослужащих после изнасилования русской девушки были всего лишь понижены в звании.

---

На Западе за подобные преступления офицеры и солдаты несли куда более строгое наказание. За примерами далеко ходить не стоит. За изнасилование французенки один немецкий офицер был приговорен к пяти годам концентрационного лагеря.

Безнаказанность немецких солдат и эсэсовцев только потворствовала сексуальному насилию. В Польше немецкие оккупанты каждую ночь предпринимали вылазки в еврейские гетто. Не стеснялись они и днем. Они заставляли раздеваться попавшихся женщин и девушек, приказывая им лечь на землю. После этого наиболее привлекательные насиловались самым грязным образом.

Еврейский гинеколог в Варшавском гетто свидетельствовал следующее: «Массовые изнасилования происходили в стекольном магазине на улице Свйтгокер. Немцы прямо на улице хватали самых красивых и здоровых девушек, заставляя их упаковывать в магазине зеркала. Когда девушки завершали работу, их насиловали». На улице Франциска в Варшавском гетто немецкие офицеры взяли в заложницы сорок еврейских женщин. Их затащили в один из домов, заставили напиться и танцевать голыми, после чего их изнасиловали.

На фоне этих преступлений вопрос: возможно ли вообще, чтобы имелись добровольные сексуальные контакты между немецкими солдатами и гражданским населением? — кажется шизичным.

Настоящие любовные связи в преобладающем большинстве были просто невозможны. Если принимать во внимание идеологию СС и вермахта, то действия оккупантов вылились в отвратительнейший коктейль из военного насилия, презрения к женщинам и расизма. Так как на Восточном фронте шли постоянные бои и военные части надолго не задерживались в одном месте, не могло быть и речи о возникновении подобия мирной жизни, которое мы могли наблюдать на Западе. Немногие добровольные сексуальные контакты, которые все-таки имелись, предпочитали не афишировать. Сами немецкие солдаты опасались строжайших наказаний за «братание с представителями низших рас». Сами женщины тоже не собирались распространяться о подобных связях, так как в конце войны и на Востоке, и на Западе они могли подвергнуться суровым репрессиям со стороны своих же соотечественников. Многие наши сограждане, пригнанные в годы войны на принудительные работы в Германию, после 1945 года оказались в сталинских лагерях. Они воспринимались как политически неблагонадежные люди, так как имели контакты с немцами. Принудительность выселения, как правило, не бралась в расчет.

Чувства стыда и страха перед политическими репрессиями заставили на десятилетия замолчать женщин Восточной Европы. И до сих пор у нас не принято говорить о добровольном сожителе с немец-

---

кими солдатами. Как ни парадоксально, но в отличие от западных стран у нас до сих пор не имеется ни одного научного исследования по данной тематике, по этой проблеме не ведутся общественные дискуссии. Единственным источником касавшего сексуальных преступлений оккупантов являются документы, представленные советскими обвинителями на Нюрнбергском трибунале. Но все это можно объяснить — никто не заинтересован вытаскивать на белый свет грязное белье, и уж тем более никто не жаждал вновь возвращаться к болезненным воспоминаниям. О подобных связях пытались забыть сразу же после окончания войны. Приведу шокирующий пример. Прижитого в годы войны «немчонка» женщины далеко не всегда оставляли в живых. Известны случаи, когда мать собственноручно убивала младенца, потому что он «сын врага». В одном из партизанских воспоминаний описан случай. За три года, пока в деревне «столовались» немцы, русская женщина прижила от них троих детей. В первый же день после прихода советских войск она вынесла свое потомство на дорогу, положила рядом и с криком «Смерть немецким оккупантам!» разбила всем головы булыжником...

Отсутствие обсуждения по этой тематике в России привело к тому, что в Германии до сих пор отказываются признать свою ответственность за сексуальное насилие, которое творили немецкие солдаты на территории СССР. Видимо, эта щекотливая тема ждет своего часа, когда уйдут из жизни те, кого она касается. Не стоит забывать, что для старшего поколения немцев сексуальные преступления во время войны ассоциируются с «Иваном, насилующим женщин», а вовсе не с доблестными солдатами немецкой армии. Это был некий эффект замещения, шоры, за которые пытались спрятаться немцы. Нельзя отрицать, что бойцы Красной Армии не раз совершали эксцессы на оккупированной немецкой территории. Но они были всего лишь ответной реакцией на зверства, совершенные немцами, которые развязали Вторую мировую войну.

По мнению военного социолога Рут Зайферт, изнасилование является крайним актом насилия, который осуществлен сексуальными средствами. Для фрау Зайферт сексуальное насилие в годы войны было всего лишь проявлением многовекового враждебного отношения мужчины к женщине. Изнасилование — это всего лишь попытка унижить женщину и сделать ее покорной. Война, насилие и покаянная мужественность всегда шли рука об руку. Поэтому насилие как бы уже заложено в самую внутреннюю структуру армии.

Это, конечно, не значит, что каждый солдат станет насильником. Тем не менее война благоприятствует сексуальному насилию. В этом отношении Вторая мировая война ничем не отличается от современ-

ной ситуации на Балканах. Сразу же после окончания боевых действий завоеватель берет на себя «традиционное право» изливать свою несправдливость на побежденных и их женщины. Как немецкие солдаты творили сексуальное насилие над женщинами России, Франции, Белоруссии, Украины, так американские, британские, французские и русские солдаты ответили подобными же действиями на занятой территории Германии. По большому счету, изнасилования немецких женщин были всего лишь мстостью за то, что нацистский режим во время войны творил на оккупированных территориях.

Пик сексуального насилия приходился на апрель—май 1945 года. Третий рейх бился в агонии, и война подходила к концу. В определенной степени этот сюжет выходит за рамки этой книги, но мы все равно остановимся на нем. Массовые изнасилования в основном состоялись в Берлине весной 1945 года. После себя они оставили глубокие следы в коллективной памяти немцев. Но в отличие от сексуальных преступлений, совершенных немцами на восточных оккупированных территориях, этот сюжет хорошо изучен в Германии. Причина этого интереса кроется в политике Федерального министерства беженцев и инвалидов войны, которое в свое время проявило повышенный интерес к «насилию, творимому Красной Армией», что должно было содействовать более активному переселению немцев в западную зону оккупации. В десяти огромных томах содержится множество свидетельств о бесчисленных злоупотреблениях красноармейцев. О сексуальном насилии даже был снят фильм. Режиссер Хайнх Сандер назвал его «Освободители и освобожденные». В своем комментарии к этой ленте он говорил: «Немецкие женщины и девушки насиловались русскими, поляками, французами и американцами, а во время отступления немецкой армии даже чехами, сербами и словаками».

Берлин в конце апреля 1945 года. Там, где когда-то стояли дома и магазины, сейчас выгоревшие руины. Солдаты Красной Армии наносят последний удар в сердце Третьего рейха. По растерзанным улицам между развалинами домов и обгоревшими танками передвигаются массы людей. Усталые, разочарованные женщины тащат за собой нагруженные доверху каким-то скарбом тележки, тачки и детские коляски. За ними следуют испачканные детишки.

Беглецы сообщают жителям Берлина, что авангард Красной Армии ведет себя прилично и был крайне дисциплинированным, но прибывающие за ним воинские части тут же начинают грабежи и насилие. Слухи о насилиях «варваров с Востока» с быстротой молнии распространяются по разрушенной немецкой столице. Красноармейцев представляют в соответствии с клише, навязанными нацист-

---

ской пропагандой — раскосый монголоид, убивающий детей. Исторический страх перед русскими не идет ни в какое сравнение с ужасами войны последних месяцев. Йозеф Геббельс знал свое дело — он накрепко вбил в немецкие мозги образ восточного недочеловека, с окровавленными по локоть руками. В последние дни войны нацистские агитаторы сознательно сеяли панику среди населения.

Когда наша армия заняла Берлин, опасения немцев во многом оправдались. Что это было: горьким уроком истории, справедливым возмездием за высокомерие Третьего рейха, плата за военное безумие Гитлера? Не будем давать ответ на этот вопрос. Отмечу лишь, что в конце апреля 1945 года Берлин не был способен к защите. В немецкой столице почти не осталось мужчин. Из 2 700 тысяч тогдашних жителей Берлина почти 2 миллиона составляли женщины. Остальными были дряхлые старики и дети. Если верить немецкой статистике, то между 24 апреля и 3 мая 1945 года жертвами сексуального насилия стали 1 100 000 немецких женщин. Некоторые из них подвергались насилию не раз. Впрочем, эта цифра никак не обосновывается. Не исключено, что она была использована западными странами для антисоветской пропаганды. К тому же не стоит забывать, что многие немецкие женщины сожительствовали с советскими солдатами и офицерами, чтобы защитить жизнь своих детей, супругов, братьев и друзей. Нередко офицеры склоняли к сожительству под угрозами высылки в Сибирь. Но сама эта цифра кажется весьма сомнительной. Причин для этого несколько. Обычно массовые насилия происходили после окончания боевых действий. Тут же немецкие сведения указывают на период самых ожесточенных боев в Берлине. К тому же сами немцы говорили о дисциплинированности передовых частей Красной Армии. Помножим этот факт на кровопролитные бои, и мы получим, что 1 110 тысяч изнасилованных женщин наверняка являются выдумкой.

Но после окончания войны в советской оккупационной зоне в Померании и Восточной Пруссии число жертв насилия становится еще больше. Так как в деревне вряд ли имелась возможность спрятаться, то в сельских районах женщины пострадали сильнее, чем в городах. В Восточной Пруссии акты насилия стали проявляться уже в конце 1944 года. В целом при наступлении на Берлин пострадали 1900 женщин и девушек. Особенно туго приходилось немецким санитаркам и женщинам, служившим во вспомогательных частях. Международные соглашения не закрепляли за ними статус военнослужащих, а потому эти девушки не могли попасть под защиту, которая предоставлялась военнопленным. Недоработка международной дипломатии очень дорого обошлась женщинам, фактически находив-

вались на службе в немецкой армии. Так как они не имели статуса военнослужащих, то они могли приравниваться к партизанам. В итоге они оказались беззащитными, их могли спокойно изнасиловать или даже расстрелять. В начале января 1945 года в Восточную Пруссию было направлено около 1000 девушек. Они так и не прибыли в место назначения. Это исчезновение молодых женщин вовсе не было единственным случаем. Например, в конце войны во Франции пропало без вести около 25 000 добровольных помощниц вермахта.

Жертвами союзников могли быть не только немки. В их число попадали евреи, которым удалось пережить холокост, и женщины, занятые на принудительные работы в Германию. Насилию подвергались не только зрелые женщины, но и девочки-подростки и даже старухи. Сейчас немцы говорят о том, что командование Красной Армии закрывало глаза на эти эксцессы. Опыленные победой красноармейцы мстили за преступления, совершенные у них на родине. Рут Андреас-Фридрих, участник Сопротивления, активный антифашист, так комментировал события начала 1945 года: «Русское опьянение от победы проявилось в плоти. В плоти наших женщин. Они овладевают ими без разбора; это творится каждую ночь».

Насиловать могли на лестничных клетках, в квартирах или прямо на улицах. Крикнув «Пошли по женщинам!», красноармейцы выискивали свои жертвы в бомбоубежищах. Они напали на беженцев, утаскивали женщин, разбирающих уличные завалы, проводились «рейды» по местам уборки картошки. Одну и ту же женщину могли насиловать несколько раз. Нередко это происходило публично на глазах соседей, родственников, детей. Иногда соучастниками этих эксцессов были сами немецкие мужчины. Одна женщина рассказывала: «Меня привязали к скамье и изнасиловали. Немецкие мужчины, находившиеся в бункере, не только не воспрепятствовали этому, но наоборот, помогали русским, так как они боялись, что те взорвут наше убежище».

В последнее время в нашей прессе любят муссировать тему о том, что изнасилований в зоне оккупации наших союзников было на порядок меньше. Мол, у них и бордели были, и культура сексуального общения выше. Не будем далеко ходить за примерами. За первый день пребывания французских войск в Штутгарте было зарегистрировано 1198 случаев изнасилований немецких женщин. Раслушенность французов была настолько невообразимой, что дело о сексуальном насилии над немками пришлось разбирать в Сенате США. Сенатор Джеймс Эстлид, избранный от штата Миссури, в июне 1945 года докладывал о неслыханном преступлении, совершенном сенегальскими солдатами, входившими в туземные части французской ар-

---

мин. Туземцы в течение пяти дней насильовали несколько сотен женщин, загнанных в штуртартскую подземку. В то время французская сторона обвинила сенатора во лжи, мотивируя это тем, что в Штутгарте не было никакого метро, а сам докладчик был расистом. Можно было, конечно, согласиться с этой версией, если не принимать во внимание три факта. Во-первых, в Штутгарте тогда действительно не было метро. Но зато была подземная стоянка трамваев, которая со временем превратилась в автотоннель. Во-вторых, в те дни в полиции оказалось несколько заявлений об убийствах женщин, совершаемых людьми в чалмах. В то время такой головной убор могли носить только французские туземцы. И наконец, в-третьих, много лет спустя после окончания войны стали известны подробности взятия союзническими войсками итальянского города Монте Кассино. В составе союзников находились марокканские войска. Марокканцы были посредственными солдатами, зато им не было равных в убийствах пленных после завершения сражений. Они также отличались по части изнасилования гражданского населения. В ту ночь, после завершения битвы за Монте Кассино и организованного отхода немцев, дивизия марокканских солдат — 12 000 марокканцев — снялась со своего лагеря и, как саранча, опустилась на группу горных сел в окрестностях Монте Кассино. Они изнасиловали в этих селах всех женщин и девочек, которых им удалось найти, — их число оценивается в 3000 женщин в возрасте от 11 до 86 лет. Они убили 800 мужчин-сельчан, пытавшихся защитить своих женщин. Некоторых женщин они насильовали до такой степени, что несколько сотен из них от этого погибли. Марокканские солдаты отбирали самых красивых девушек для группового изнасилования, и длинные очереди темнокожих марокканцев выстраивались перед каждой из них в ожидании своей очереди, в то время как другие марокканцы держали жертвы. Двух сестер, 15 и 18 лет, насильовали свыше 200 марокканцев каждую. Одна из них скончалась от этих изнасилований. Другая провела последние 53 года в психической клинике. Марокканцы насильовали в селах и юношей.

Сейчас немецкая сторона, придерживаясь нелепой подлиткорректности, не акцентирует внимание на этих фактах. Как же! Обличение туземных частей в массовых сексуальных преступлениях и расправах с немецкими и итальянскими женщинами, перед которыми меркнут некоторые зверства гитлеровцев, попахивает расизмом. Куда лучше приписывать все эксцессы русским. Те по привычке не только поверят в свою исключительную сволочность, но еще и извинятся. Вполне возможно, эта глава не появилась бы на свет, если бы не многочисленные публикации в «желтой прессе», где в приступе



ационального мазохизма, помноженном на изуверскую гордость, констатируется, что в советской зоне оккупации изнасилований было чуть ли не на порядок больше, чем у союзников. Непростительное отношение к своей истории. Никто не отрицает факта наличия эксцессов, вызванных войной. Но это еще не позволяет издеваться над нашим прошлым. Если размах насилия, творимого красноармейцами, был настолько велик, то почему в Сенате США предполагалось слушание о туземных частях французской армии?

В годы войны трагедия пришла в каждую советскую семью, и ярости солдат и офицеров, вступивших с боями на вражескую землю, не было предела. Лавина мести могла захлестнуть Германию, однако этого не произошло. Бесчинства над местным населением — убийства, грабежи, насилия над женщинами, совершаемые военнослужащими Красной Армии и других союзных армий, в том числе США и Великобритании, действительно приняты весной 1945 года тревожные масштабы. В различных районах, куда вступала Красная Армия, ее отношения с населением складывались неоднозначно. Предотвратить насилие не удалось, но его сумели сдержать, а затем и свести до минимума.

С наступлением Красной Армии на территорию стран-агрессоров были приняты чрезвычайные меры против бесчинств по отношению к мирному населению. 19 января 1945 года Сталин подписал приказ, который требовал не допускать грубого отношения к местному населению. Но этого приказа оказалось недостаточно. Тогда 20 апреля 1945 года была выпущена Директива Ставки Верховного Главнокомандования командующим войсками и членам Военных советов 1-го Белорусского и 1-го Украинского фронтов об изменении отношения к немецким военнопленным и гражданскому населению. В ней в категоричной форме приказывалось изменить отношение к немцам, как к военнопленным, так и гражданским. Обращаться с ними лучше. Подчеркивалось: гражданское население, опасаясь мести, организуется в банды. Такое положение ним невыгодно. Более гуманное отношение к немцам должно было облегчить ведение боевых действий.

Наряду с разъяснительной и воспитательной работой принимались жесткие карательные меры. Как свидетельствуют данные Военной прокуратуры, в первые месяцы 1945 года за совершенные бесчинства по отношению к местному населению было осуждено военными трибуналами 4148 офицеров. Несколько показательных судебных процессов над военнослужащими завершились вынесением смертных приговоров виновным. Хотелось бы еще раз обратить

---

внимание на цифру — 4148 офицеров! И это в тех условиях, когда французы вообще отказывались признаться в зверствах, творимых туземными частями, а американцы за период с 1942 по 1947 год приговорили к смерти за насилие над гражданским населением всего лишь четырех человек.

Можно привести другой документ: доклад военного прокурора 1-го Белорусского фронта Л. Яченина о выполнении директив Ставки Верховного Главнокомандования и Военного совета фронта об изменении отношения к немецкому населению, который датирован маем 1945 года. В нем, в частности, говорится, что в отношении к немецкому населению со стороны советских военнослужащих безусловно достигнут значительный перелом. Факты бесцельных (и необоснованных) расстрелов немцев, мародерства и изнасилований немецких женщин значительно сократились. В нем отрицалось, что насилие над женщинами все еще имеют место. Но вместе с тем подчеркивалось, что этим широко занимаются репатриированные, следующие на пункты репатриации, а особенно итальянцы, голландцы и даже немцы. При этом все эти безобразия сваливались на наших военнослужащих.

Точку в этом сюжете поставили вовсе не историки, ее сделали российские дипломаты. Когда в Англии появилась книга, исключительно посвященная «сексуальным преступлениям красноармейцев», то Посольство Российской Федерации в Великобритании было вынуждено выступить с заявлением. Обращаясь к редактору газеты «Дейли Телеграф», российский посол Г. Карасин писал: «Сэр! Как гражданин России и посол этой страны в Великобритании, я отказываюсь поверить в то, что статья под заголовком «Войска Красной Армии насиловали даже русских женщин, которых они освобождали из лагерей» могла получить разрешение на публикацию у ваших коллег, обладающих хотя бы минимальным знанием истории Второй мировой войны. У меня нет никакого желания вступать в дискуссию по поводу этих очевидно лживых утверждений и инсинуаций. Позорно иметь какое бы то ни было отношение к явной клевете против народа, спасшего мир от нацизма. Факт появления этой статьи накануне дня памяти жертв холокоста превратил ее в акт богохульства не только против России и моего народа, но и против всех стран и миллионов людей, пострадавших от нацизма. Я считаю, что миллионы людей, спасенных Советской Армией, и героизм российских солдат являются очевидным свидетельством в пользу моих слов».

## Сексуальной «обаянии» нацизма

Приблизительно год назад меня позабавила одна новость, проскользнувшая в сообщениях информационных агентств. Оказывается, немцы решили изменить имидж нации и хотят, чтобы их воспринимали в мире не как «фашистов», а как «сексуальных гедонистов». По мысли германских властей, порнография, а также гомосексуальная культура — это наиболее ценное в глазах остального мира из всего «нищенского наследия». Более того, Германия намерена провести целую серию кампаний по улучшению имиджа страны за рубежом. Основная задача кампаний — борьба с укоренившимися в европейских странах стереотипами восприятия немцев. В Европе до сих пор немцы зачастую ассоциируются с образами националистических блондинов.

Заявление по меньшей мере нелепое. Променять нацизм на немецкую порнографию — нереально. В массовом сознании они стали частью не единым целым. В настоящий момент нацизм — это не столько политическая доктрина, сколько разновидность шоу-бизнеса, грандиозное зрелище, представление, шоу. Нынешняя «привлекательность» нацизма не в содержании, а в форме: весь его внешний антураж, вся его красивая и соблазнительная, кабареточно-карнавальная, праздничная обертка с легкостью превращается в сексуальный фетиш, разжигающий похоть миллионов, пробуждающий и высвобождающий самые темные инстинкты толпы.

Посмотрим на «главнейшее из искусств». В кино тема сексуальности нацизма воспета просто в неимоверном количестве фильмов. Список можно начинать с киношедевров Висконти («Гибель богов»), Бертолуччи («Конформист»), Квинти («Ночной портье»). Продолжить балансирующими на грани фильмами Пазолини («Сало, или 120 дней Содома»), Брасса («Салон Китти»). А подвести итог фильмами, которые появляются только в «специализированных» магазинах: «Гретхен в армии — фрейлейн в униформе»; «Женский лагерь 119»; «Зверь в горячке»; «Ильза — волчица СС»; «Красные ночи гестапо» и т.д. Все эти фильмы только укрепляют мысль, живущую в темных углах подсознания, что нацизм, равно как и весь фашизм в целом, есть не что иное, как сексуальная вседозволенность, половой беспредел.

Но шоу-бизнес на то и есть шоу-бизнес, чтобы подпитывать мифы, дабы извлекать из них выгоду. На самом деле реальность была не столь откровенной и грязной. «Гретхен в униформе» на самом деле

оказались «Стемфорскими женами»: глуповатыми, слишком идеальными и покладистыми, в преобладающем большинстве блондинками, улыбчивыми, готовыми выполнить любую прихоть своих недалеких мужей. Третий рейх, подобно идеалистическому Стемфорту, городку с милыми домиками, утопающим под кронами высоких деревьев (а разве не так изображала свою страну нацистская пропаганда?), предпочитал жить под лозунгом: «Купи себе идеальную жену». Не верите? А когда-нибудь видели брачные объявления времен Третьего рейха? Вот парочка из них: «Вдовец, 60 лет от роду, хочет вновь жениться на норанческой супруге, которая готова подарить ему детей, чтобы старая семья не вымерла по мужской линии», «Пятидесяти двух лет от роду, чисто арийский врач, участник битвы при Танненберге, который намеревается поселиться в сельской местности, желает для себя мужского потомства путем официальной женитьбы на здоровой арийке, девственной, скромной, бережливой домохозяйке, привыкшей к тяжелому труду, с широкими бедрами, на низких каблуках, без сережек, по возможности без собственности».

Нацистская идеология всегда опиралась на бинарную модель человека. Нацистские представления постоянно соотносились с критерием «свой — чужой», «враг — друг», «мужчина — женщина». В целом этничность и расизм Третьего рейха выступали в качестве фактора сексуального подавления. Но если, по признанию одной женщины-участницы из первых тленостов с США, в СССР «секса — нет», то в нацистской Германии секс был. Точнее, должен был быть. И причем только «арийский секс». Наряду с «арийским искусством», «арийской наукой», «арийским образованием». Сексуальные отношения в Третьем рейхе являлись еще одной наглядной иллюстрацией к вопросу о подавлении личности тоталитарной идеологией нацистского государства.

---

<sup>1</sup> «Стемфорские жены» — голливудский фильм, в котором повествуется о городе, где все мужчины превратили своих жен в андрондов.

## ЧАСТЬ 2

# ПОРНОНАЦИЗМ

В чате можно общаться на любые темы, кроме неприличных для нормального человека, таких, как нацизм и порнография.

*Из стандартных правил модераторских интернет-чатов*

### НЕСКОЛЬКО СЛОВ О...

Фашизм и Вторая мировая война до сих пор являются темой для многочисленных фильмов, снимаемых в Европе и Америке. Наряду с историческими драмами и военными приключениями, нашедшими свое выражение в кинематографе, имеется еще одна тема, которая берет свое начало в антифашистских голливудских фильмах, снятых еще в годы войны. В этих кинолентах центральным моментом является половое насилие. С этой точки зрения нацизм как германская разновидность фашизма характеризуется главным образом как сексуально обусловленная опасность. Старт подобным фильмам был дан в 1943 году, когда Эдвард Димтрик снял в США скандальный фильм «Дети Гитлера». Эта кинолента, ставшая первой попыткой художественного осмысления нацистской вседозволенности, рассказывала историю юноши и девушки, живших во времена Третьего рейха. Кинолента сразу же стала использоваться в США в пропагандистских целях. В конце 60-х — начале 70-х годов XX века в европейском кино стало складываться направление, которое выделялось сексуализацией стереотипов о нацистской диктатуре. Это касалось как «интеллектуального» кино Лукино Висконти, Пьера Паоло Пазолини, Луи Мали, так и чисто коммерческих лент эротического содержания, которые во множестве снимались в те годы в Италии и во Франции. Последние носили откровенно садомазохистский (эксплуатативный — на узкоспецифическом языке) характер. Отглядываясь на прошлое, это течение можно рассматривать прямо-таки как коммерческую тенденцию, которая получила свое продолжение в схожей продукции 1975—1979 годов. Вряд ли можно однозначно обозначить

---

причины возникновения этого явления. С одной стороны, можно предположить, что причина крылась в том, что Европа смогла дистанцироваться от ужасов Второй мировой войны. С другой стороны нет сомнений, что новая тематика в кино была связана с ослаблением антифашистской составляющей в кинематографе, что имело своим следствием изменение неких моральных установок и оценок. Так или иначе, но в конце 60-х годов в европейском кино сложилась ситуация, которая благоприятствовала появлению фильмов на столь специфическую тему. В Италии молодое поколение кинематографистов решило проявить политические амбиции и избавиться от наследия неореализма. Среди представителей этой «молодежи» можно назвать такие громкие имена, как Бернардо Бертолуччи, Лина Вертмюллер, Лилиана Кавани. Их манило желание нарушить табу на порнографически ориентированный садизм, которое повсеместно существовало в европейском кино. Эксплуатативные фильмы — это даже не отдельный жанр, а, скорее всего, отдельная творческая категория, некий стиль инсценировки, когда основная идея фильма излагается максимально возможным визуальными средствами. Нередко актуальные или исторические события служат в эксплуатативных фильмах лишь исходным пунктом, сама же инсценировка полна различных спекуляций. Именно поэтому общее название подобного рода фильмов происходит от английского слова «exploitation», которое означает «эксплуатация», «угнетение», «подавление». Следовательно, популярные тематические мотивы являются политическими или мировоззренческими системами, которые могут базироваться на угнетении и принуждении. Классическими ситуациями являются разного рода секты, тюрьмы, лагеря для военнопленных. При написании сценария закладывалось максимально возможное количество предлога для наготы, пыток, истязаний, насилия. Все эти категории — это стандартные ситуации, которые происходят даже в серьезном кино, которое можно лишь тематически отнести к порнонацизму. В итоге порнонацизм не был выделен в отдельную категорию фильмов. Все фильмы с чрезмерным использованием секса и физического насилия попали в разряд эксплуатативных. Не стоит палатать, что эксплуатативные фильмы — это удел сомнительных режиссеров. Именно с постановок эксплуатативного кино начинали свою творческую карьеру такие мастера кинематографа, как Фрэнсис Форд Коппола («Демонция 13», 1964), Мартин Скорсезе («Берта из товарного вагона», 1972), и Джонатан Демме. Более того, эксплуатативное кино является уделом не только европейского кино, оно производится также в Турции, Мексике и на Филиппинах.

Данная книга является попыткой указать, какие кинокартины, посвященные национал-социализму, построены на основе тонко прищипанных стереотипов, которым удалось дойти до нашего времени. Будет очевидно, что драматургические конструкции этих фильмов, которые имеют целью объяснить суть нацизма как исторического и эстетического феномена, построены в форме поверхностных суждений, а по содержанию в виде сомнительных фальсификаций, а их медийная конструкция, как и большинство современных мифов, базируется на популярной культуре. Эта книга имеет и несколько конкретных задач, в первую очередь показать как «работают» эти кино-мифы. Как режиссеры решают проблему феномена фашизма? Является ли нацизм просто живописным фоном картины, или же режиссер пытается дать историческое обоснование для этого исторического явления? Имеются ли в фильме исторические фальсификации, то есть изменяются ли исторические факты в пользу кинематографической драматургии?

«Нацизм» является понятием, которое в различных общественных дискуссиях трактуется совершенно по-разному. В целом же он объясняется страхом и изображается в виде обобщенного зла, что позволяет говорить о его стереотипном образе. Если рассматривать указанные примеры, то большинство из них тематически посвящены нацистской диктатуре 1933—1945 годов. Хотя имеется несколько исключений, которые в качестве исторического фона использовали Веймарскую республику, как, например, «Змеиные яйца» Ингмара Бергмана (1977). Но даже здесь речь идет о стереотипах восприятия национал-социализма. Если учитывать, что большинство фильмов было снято в Италии, то возникнет вопрос: почему их авторы обращались именно к Германии? Ведь у Италии было собственное фашистское тоталитарное государство. Но тем не менее собственное прошлое оказалось интересно лишь нескольким режиссерам. Работы же таких известных итальянских режиссеров, как Д. Кавани, Л. Висконти и Л. Вертаолдер, предлагают нам возможность погрузиться в немецкое прошлое. Некоторым кинокритикам был присущ весьма специфический взгляд, который было бы проще назвать непониманием или нелепостью. Так вот, эти критики полагали, что итальянские режиссеры как бы проецировали итальянский фашизм на германский национал-социализм. Этот взгляд если и имеет право на существование, то он является действительно весьма неудачным, так как итальянский фашизм, как его представлял Муссолини, не платил такую суровую цену за преследование политической и интеллек-

---

туальной оппозиции, литературы и искусства или сексуальных меньшинств, как это пришлось делать «бюрократически-холодной машине немецких СС». Выступая в роли хранителей немецкой морали, эзэсовцы всячески должны были подавлять в себе половые инстинкты, что в итоге проявлялось, согласно итальянским режиссерам, в актах неограниченного и извращенного сексуального упадничества. И здесь мы неизбежно выходим на фигуру Адольфа Гитлера. Адольф Хайнцмайер в своей книге «Табу в кино» написал такие строки: «Позже появилось множество кинематографистов, которые эмоционально, аналитически или визуально пытались объяснить феномен Гитлера при помощи идеи о его подавленной сексуальности. Этот мужчина, который представлялся внешне строгим, аскетическим, по-видимому, бесполом и без каких-либо личностных черт, мог быть только раслутиком, который умел искусно маскировать свое подлинное «Я». Поэтому эти фильмы вновь и вновь играют на скрипке желания, беспрепятственного сладострастия, которое успокаивалось в необузданных оргиях, проходивших за закрытыми дверями».

На этой примитивной фрейдистской модели построен мир эзэсовского борделя, «Салона Китти», который был запечатлен Тинто Брассом в одноименной ленте. Многие итальянцы увязывают эту идею с мыслью о латентном гомосексуализме (как Росселлини в «Риме — открытом городе» или Бертолуччи в «Конформисте») или с мыслью о деструктивном садизме (как Лидиана Кавани в «Ночном портье»). Бернардо Бертолуччи в своих фильмах «Конформист» и «Девятисотый» наделяет подобными характеристиками и итальянских фашистов. В обсуждаемых нами фильмах мы не раз столкнемся с тем, что итальянский фашизм будет смешиваться с германским нацизмом.

Понятие «нацистский» или «фашистский стереотип» должно пониматься в определенном социально-политическом контексте, а не как замечание по поводу широко распространенных, но тем не менее бессодержательных элементов. В предубежденных исследованиях одна культурная группа отграничивалась от других, то есть осуществлялось избирательное, селективное предубеждение. Подобное можно наблюдать и в сфере кино, где культурная специфика и историческая необычность являются неким историческим стереотипом. Так как есть возможность исходить из всеобщего распространения подобных исторических стереотипов, которые охотно поддерживаются прессой и прочими средствами массовой информации, то у художника появляется возможность использовать эти элементы для собственных целей. В популярной культуре исторические стереотипы встречаются вновь и вновь: добрая няня-негритянка, презирающий смерть самурай, безжалостный эзэсовец. Предлагая зрителю известные, стерео-



такие элементы, создатель фильма может играть с ожиданиями публики. Но эти элементы неизбежно должны находиться в некоем контексте. Это привело бы к раскрытию символов, заложенных в фильме. С другой стороны, автор фильма мог также использовать культурные и исторические предубеждения публики, чтобы популярно указать на обстоятельства, которые следуют из самого содержания фильма. Стереотипные картины, посвященные национал-социализму, не в последнюю очередь являются идентификацией с преступлениями Третьего рейха. Они вновь и вновь становятся темой для популярной культуры, так как наиболее ярко передают атмосферу политического террора. Эти предубеждения охотно используются различными молодежными субкультурами: байкерами, панками, готическими музыкантами, которые не имеют никакой непосредственной связи с нацистской политикой, но охотно используют некоторые ее внешние элементы и атрибуты. Так они демонстрируют свое неприятие просвещенно-гуманистических ценностей существующего общества. Болезненное заигрывание с фашистскими стереотипами, тенацизмом и насилием очень широко распространено в мировой культуре. В литературе можно назвать такие имена, как Мишель Турнье, Жан Жене, в кино — Кен Расселл, Дерек Джарман и Ганс-Юрген Зибберберг, в музыке, несомненно, это Леонард Козин, группа Лайбах, а в образительном искусстве можно привести пример Ансельма Кифера, который в 70-е годы прямо-таки провоцировал скальпы и сенсации, позируя в галифе со вскинутой правой рукой.

## ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ

Черный орден или знак «мертвой головы» со времен Третьего рейха считается воплощением абсолютного зла. Исключительность его террора и впадения в трудность позволяют сохранить аналитическую дистанцию и по сей день возбуждают фантазии — не в последнюю очередь сексуальные. Фантазии будущего поколения.

*Петер Раймль  
«Прекрасная видимость  
Третьего рейха»*

### *Очаровательный нацизм?*

**В** 1996 году в Германии разгорелся скандал — публика смогла ознакомиться с экранизацией «Мамаша Кураж», поставленной Михаэлем Верховеном. В этом фильме еврейка флиртовала с офицером

GYANNE THORNE.



Итальянская эршиа «Ильза — женщина СС»

СС. Эта экранизация заставила отгляднуться на прошлые три десятилетия, откуда были позаимствованы многие штампы относительно нацизма, заложенные в поп-культуре (кино, видео, комиксах). В этой книге, которая по своей сути является обзором, не хотелось бы давать ретроспективную критику, которая уже содержалась в работе Сола Фридендера «Кич и смерть», а обнаружить в эстетическом контексте некие сексуальные поводы, как это уже попыталась сделать Сьюзен Зонтаг, написавшая работу «Очаровательный нацизм», где она пыталась объяснить феномен многих субкультурных явлений. Здесь, скорее всего, будет предпринята попытка привлечь внимание на ясной оценке нацизма, которая содержится как в нынешних кинолентах, так и в фильмах прошлого. С психологической точки зрения речь пойдет о кинематографическом изложении нацизма

как разновидности «фаллического невроза» с садомазохистскими акцентами, как показательной сексуальной фантазии, что было сначала сформулировано Вильгельмом Райхом, а затем Клаусом Гелвейтом. Современная литература вновь и вновь обращает свой взгляд на нацизм с сексологической точки зрения не в последнюю очередь благодаря работам 30—40-х годов. Здесь можно упомянуть небольшую книгу Клауса Манна «Гомосексуализм и фашизм», которая была написана в 1934 году, или роман Эрнста Вайсса «Очевидец» (1939), в котором автор описывает речь Гитлера как сексуальную победу над слушателями. Именно таким странным образом деятели искусства семидесятых годов вели дискуссии о нацизме. В конце этого обзора содержится обширная комментированная фильмография, которая позволит более подробно ознакомиться с многочисленными кинолентами, посвященными столь шекотливой проблеме. В основном

эткететы попытаюсь показать развитие культурного феномена, который правильное всего было бы назвать «порнонацизмом». Впрочем, некоторые исследователи предпочитают другое название. Например, Маркус Штиглеггер вел речь о «садофашизме», объединяя тем самым воодно садизм и фашизм. Но мне кажется, что, анализируя нацизм с сексуально-культурной точки зрения, было бы правильное говорить о порнографии, как вызывающем явлении, существующем где-то за пределами «привычного» существования, но тем не менее имеющем четко обозначенную социальную нишу. Эдакий секрет Полишинеля. Все знают о ее существовании, но никто не акцентирует на ней внимание как на чем-то достойном. Связь порнографии с нацизмом удаивает шоковый эффект, делает эту тему вдвойне скользкой, а стало быть, вдвойне притягательной. В дальнейшем под употребляемым мною понятием «порнонацизм» будут подразумеваться все культурные явления (не обязательно только кино), которые активно эксплуатируют связь сексуальности, насилия и тоталитарного подавления личности. С исторической точки зрения под этот термин попадают киноленты, посвященные не только Германии, но и другим странам: Италия и даже СССР (действие последней ленты из скандальной трилогии, посвященной Ильзе, происходило в ГУЛАГе).

#### *Кич и смерть: историческая перспектива*

Историк Сол Фридендер первым попытался разобраться с этой проблемой в своем эссе «Кич и смерть — отблески нацизма», которое было написано в 1986 году. В своей работе он пытался дать новое понимание нацизма, опираясь на несколько ключевых моментов, подчеркнутых из литературы и кино. «В конце шестидесятых годов изображение нацизма во всем западном мире стало меняться. Не основательно и не единодушно, однако последовательно, то там то сям, то в левом лагере, то в правом. В итоге изменения стали заметными и весьма характерными, что позволяет говорить о новой точке зрения, о новых дискуссиях относительно нацизма».

Первыми значительными примерами подобных изменений для Фридендера стали роман Мишеля Турнье «Царь лес» (в оригинале «Ольховый король») и фильм Лукино Висконти «Гибель богов». В дальнейшем автор попытался охватить все проявления подобных изменений и объяснить их логику. Фридендер выделил три категории восприятия, которые, как ему казалось, должны были положить начало широкой общественной дискуссии:

а) осознанное искажение исторических фактов при попытке переоценки прошлого (стратегия «новых правых»);

---

б) «свободная игра» в духе фальсификаций, сравнимая с теорией Бадриера;

в) усилие более качественно понять исторические факты, а также политический «экзорцизм» — избавление немцев от исторической вины. Здесь в качестве примера можно привести эксперимент Ганса Юргена Зиберберга «Гитлер — фильм из Германии», который, пожалуй, является одной из первых культурных попыток избавления от «наследия вины». Это семичасовая лента, снятая за полмиллиона марок на протяжении двадцати дней — в условных декорациях, с сюрреалистическими объектами, говорящими куклами, бесконечными монологами, вызывающей китчевостью декораций и костюмов, остается в истории кинематографа уникальным опусом, который остроумно сравнивали с «Поминками по Финнегану» Джойса — работой массивной, многослойной, не поддающейся однозначной дешифровке и решительно игнорирующей пристрастия рядового зрителя.

Сам Зиберберг писал по поводу своего детища: «Космос, который начинается в пропастях страдания и в виновности, ведет к бесконечности морали, тому печальному ритуалу эстетствующей нравственности по эпизодическому спасению... Можно ли победить Гитлера при помощи кино из Германии?»

Также Фридендер навязывал мысль, что новое обсуждение «нацистской проблемы» смогло бы объединить воедино произведения искусства самого различного качества, разных направленностей, всевозможных видов (роман, документальный и игровой фильм и т.д.) Преимущественно речь шла о европейских явлениях: немецких, итальянских, французских. Именно подобное сопоставление могло способствовать уяснению их общей структуры. Эта культурно-эстетическая структура существовала как бы по ту сторону любых экономических и политических процессов: речь шла о «психических изменениях», которые развивались по своей собственной логике. Фридендер указывал, что в большинстве исследований, посвященных нацизму, аргументация была слишком поверхностной и чересчур рациональной, в то время как следовало бы большее внимание уделять энергии символов, которая, собственно говоря, находилась по ту сторону от политических доктрин и идеологий. Его исследование обращало взгляд на осознанно разбуженные соответствующими произведениями искусства образы и чувства. Так, речь велась о подсознательных процессах, а потому конкретные политические установки тех или иных деятелей искусства становились и вовсе несущественными. Он не собирался обсуждать, были ли идеологически сомнительными и клеветническими творения Фассбиндера, Висконти или

Турнье, однако он отчетливо выражал критический взгляд на нацизм, демонстрируя его болезненную притягательность, которая превращалась в отдаленную тему. Фриденлендер видел в этом еще одну возможность найти новый путь к постижению нацизма, чем мрачное изображение было хорошо известно всей Западной Европе. Все лишь зависит от способа восприятия. Все это еще раз указывало на необходимость мифической интерпретации германского национал-социализма, как это сделал Висконти, чей фильм «Гибель богов» сделал очевидными моменты, которые укрылись от рассудительных документалистов. Фриденлендер исходил из того, что подобные элементы можно было бы почерпнуть в многочисленных творениях, что в конечном счете позволило бы выйти на контуры эстетической стратегии нацизма. «Под банальными темами скрывается возбудитель привлекательности, присутствие желания и маневры экзорцизма. Каждый из этих трех значимых слоев является глубоко противоречивым: эстетическая привлекательность вызывается противоречием между гармонией кича и постоянным заклиниванием мотивов смерти и разрушения; желание пробуждается эротизированием власти, силы и господства, но в то же время и представлением о нацизме как центре высвобождения всех скрываемых вожелдений, и наконец, экзорцизм — сегодня, как и тогда — стремится держать языковую дистанцию от реальностей преступлений и политики уничтожения. Стремится исказить символы и утверждать другую реальность — и в конечном счете успокаивать нас доказательствами того, что стихийные законы морали всегда исполняются, отчего логика и объяснение имеются даже там, где мы раньше привыкли видеть хаос и ужас». По-видимому, бесспорное очарование фашизма квалифицируется Фриденлендером как вопрос для новых статей и фикций. Модель анализа, которую он предлагает, является весьма показательной и применима к основным объектам его увлечений: «Гитлеру» Зиберберга и «Лесному царю» Мишеля Турнье. Однако этот автор так и не смог привести убедительных примеров из сферы кинематографа. Да и сам чувствовал себя недостаточно квалифицированным для этого. Может быть, определенную роль сыграла идея об экзорцизме, почерпнутая, вне всякого сомнения, в статьях Зиберберга, где он повествовал о собственном же кино. Однако, например, подобные мысли абсолютно чужды Пазолини, когда он инсценировал «Сало», так как этот режиссер планировал указать на латентный (скрытый) фашизм, присущий каждому обществу, а вовсе не изгонять его. Поздние работы Лукино Висконти («Сервал», «Гибель богов», «Смерть в Венеции», «Людвиг», «Невинность»), несмотря на свою аристократическую грусть, несут



Райнер Вернер Фассбиндер

определенные черты агонии, которая стремится к расплате и освобождению: «Смерть нациста для Висконти, впрочем, как и для многих других, является постановкой, роскошной инсценировкой, спектаклем. А для зрителей это — очарование, содрогание, экстаз».

Маркус Штиглеггер, анализируя работы Фридендера, считал экзорцизм сомнительным, а само экстремальное понятие экстаза — продиктованным склонностями конкретного зрителя. По большому счету, нацистский контекст можно импортировать в область сексуальности лишь после «Ночного портье» Лилианы Кавани. Фридендер руководствуется тезисом о «негативной трансцендентности» — фаталь-

ного разрушения, которое с нетерпением ждет «героя» своего эпоса. Именно с этой мыслью он начинает экскурс в современный миф, который только подчеркивает исключительную значимость кича. Сам Фридендер опирался на определение «кича», данное Германом Брокхом в своем эссе «Замечания по поводу кича», а затем повторенное Рольфом Штайнбергом в работе «Наши-кич»: «То, что здесь действительно — это сопоставление противоположных картин гармоничности (кича) и смерти, а следовательно, непосредственное соединение насыщено полярных чувств: умиления и ужаса. Кич — это падшая форма мифа, но он все еще получает из мифической субстанции часть его эмоциональных способностей».

Как автор объясняет название своего исследования («Кич и смерть»), в некоторой степени становится ясно после описания мелодрамы Райнера Вернера Фассбиндера «Лили Марлен» (1981). Он описывает манеру режиссуры, которая проецирует определенное изображение национал-социалистской Германии через повторяющийся ряд семиотических мотивов и кульминаций — прежде всего повторение повсеместно известных явлений повседневной культуры: речей и музыки. В итоге образ Третьего рейха, возникающий между



Кадр из фильма «Лили Марлен»

жизнем и смертью, как бы полается при помощи метода «взывания и гипноза», понятий, более присущих для религиозной метафизики. Применяя эти методы, более подходящие для религиозных сект, режиссер создавал особый, неповторимый образ.

Прелестная молодая женщина, олетая по моде 30-х годов, медленно поднимается по парадной лестнице и останавливается перед массивными дверями. Мы видим ее со спины, но все равно понятно, что женщина прекрасна, и еще заметно, что она сильно взволнована и вместе с тем полна торжества. Тяжелые двери распахиваются, и вдруг откуда-то сверху, из дверного проема, навстречу ей начинает изливаться поток яркого золотистого сияния. Мерцающий свет обливает фигуру женщины, он становится все ярче, все нестерпимее и в конце концов поглощает ее целиком, и не совсем понятно, входит ли она в дверь или исчезает, растворившись в светящемся потоке. Это эпизод из фильма «Лили Марлен» Райнера Вернера Фасбиндера. Фильм повествует о левичке заштатного кабаре, волею случая вознесенной к вершинам немецкой эстрады (и к верхушке рейха), и о судьбе кабацкого шлягера, поднявшегося до уровня национального символа Германии в годы Второй мировой. В этом эпизоде речь идет об одном из решающих моментов в карьере (и, как станет понятно дальше, в жизни) исполнительницы песенки «Лили Марлен» — о ее знакомстве с фюрером. Сам Гитлер в фильме не показан, и его имя не произносится, но из контекста ясно, что это к нему героиня поднималась, волнуясь и торжествуя, по высокой парадной лестнице.

«Лили Марлен» — это немецкая песенка, ставшая очень популярной в годы Второй мировой войны. Вскоре она чудесным образом перестала ассоциироваться с вермахтом, и ее запели британские, американские и русские солдаты. Слова ее перевели едва ли не на все языки мира (в том числе, как ни странно, на латынь), и «Лили Мар-

---

лен» стала так же прочно ассоциироваться с историей Второй мировой, как Сталин, Гитлер и Черчилль. Над миром, разорванным кровавой бойней войны, разносился этот незамысловатый сентиментальный мотивчик: «Wie einst Lili Marleen». Фильм «Лили Марлен», который изысканно воспроизвел «большой стиль» 30—40-х годов, повествует о сложной жизни германской поп-звезды Лилы Андерсен — исполнительницы песни, с которой шли в бой немецкие солдаты, в большинстве своем не задумывавшиеся о таких сложных мифах, как правда, справедливость и суд истории...

Именно ввиду этих характерных черт большой оперы у Висконти, а также в определенной мере у Фассбиндера и Зиберберга эти изыскания действуют как некий соблазн восприятия. В их кинокартинах используется художественно обработанная нацистская эстетика, которая призвана пробудить в зрителе неясную страсть. Фильмы, подобные «Ночному портье» Л. Кавани и «Лакомб Люсьен» Луи Мале, всегда вызвали некорректные отзывы. С одной стороны, в них ошибочно видели, что «нацизм был сумасшедшей распушенностью». С другой стороны, искусствоведы вслед за Фридендером полагали, что эти фильмы показывали, как «во ту сторону идеологии зачинается подавляющая сила страсти». Однако в данном случае возникала опасность восприятия фильма лишь из-за исторического фона. Фридендер всегда пренебрегал многосложностью этих картин, видя в них лишь поверхностное явление — любовь жертвы и палача. Мале, как мне кажется, куда больше подкорректировал исторические реалии оккупированной Франции, построив свой скандал на основе совершенно другого мифа — воспетого современными ему французами «великого Сопротивления». Кроме того, Кавани подвела зрителя почти к философскому сюжету, преимущественно построенному на ницшеанских моментах. Ее фильм требует не просто внимания зрителя, а специальной подготовки. Скандал вокруг фильма Л. Кавани происходил не в самом фильме, а на страницах фельетонов, описывающих его. В последующих главах я попытаюсь показать, что лишь акцент на отдельных сценах фильма позволяет упрекнуть его в излишней сексуализации нацизма. Подобный подход не просто однокор, он фактически сжимает киноленту до нескольких наиболее провокационных кадров, которые занимают в двухчасовой ленте всего лишь несколько минут. Фридендер также довольствуется подобным сокращением, подводя под обоними фильмами общий знаменатель лишь на том основании, что они имели схожую структуру с точки зрения сексуальности нацизма.



Жан Бодрийяр в своей статье «История, первый ретросценарий» буквально завывал об «опасности» воздействия некоторых фильмов начала 70-х годов на публику для того, чтобы закончить свой опус морализаторскими выводами. К очередному изданию «Кича и смерти» Фридендер написал такие слова: «Этот отблеск нацизма, кажется, мелькает сегодня в непосредственной форме не так часто, как несколько лет назад, хотя он перешел в неевропейский феномен, как, например, «Страсти» Лилианы Кавини или «Мисима» Пауля Шрадера. Эта непрерывность темных фантазий кажется мне постоянной опасностью для нашей культуры, а возможно, и для человеческого существования».

Это предостережение от культурного апокалипсиса (опасность за человеческое существование!) до боли напоминает панические реакции 70-х годов. Но при этом опасения Фридендера намекают на скрытый нацизм, существующий в каждом человеке. Но в любом случае его способ выражения мысли недостаточно точен. Складывается впечатление, что он вообще не смотрел «Страсти» Кавини (оригинальное название «Инferно Берлинсе» — «Берлинская история», 1985 г.), ибо этот фильм хотя и неразрывно связан с «новыми дискуссиями» 70-х годов, но речь в нем идет не о Японии (за сценарную основу был взят роман Дзюнъитиро Танидзаки), а о немецких дипломатических кругах периода 30-х годов. Работа Сола Фридендера упущена из вида неповторимость указанной тематики, но оказалась незаменимой с точки зрения зарождения дискуссии о сексуальной притягательности нацизма.

*«СС как синоним сексуального авантюризма»: униформа как фетиш»*

«В порнографической литературе, фильмах и пособиях всего мира, но особенно в Соединенных Штатах, Англии, Франции, Японии, Скандинавии, Голландии и Германии СС стали синонимом сексуального авантюризма. Большая часть образов экстремального секса оказалась под символами нацизма. Сапоги, кожа, цепи, Железные кресты на мерцающих туловищах, свастики, наряду с мясными крючками и тяжелыми мотоциклами... Почему? Почему нацистская Германия, которая была сексуально репрессивным обществом, имеет такой эротизм?» Эти строки из работы Сьюзен Зонтаг «Очаровательный нацизм». Эта книга состоит из двух частей. В первой части Сьюзен Зонтаг обращает свое внимание на Лени Рифеншталь, наиболее яркую фигуру в кинематографе Третьего рейха. Воспевание красоты тела присуще как ее ранним картинам, например «Олимпия», так и поздним «нубийским этнографическим лентам». Во вто-

рой части речь идет совсем о других вещах. Она больше напоминает альбом, посвященный эсэсовским регалиям. Неудивительно. Ведь Зонтаг здесь размышляет над эротическим воздействием национал-социалистических символов и униформы. После короткого вводного описания она задается главным вопросом: как можно найти что-то эротическое в отчужденной, предельно бюрократизированной, одержимой расовой гигиеной тоталитарной системе? Подобный вопрос как-то задал один французский кинематографический журнал Мишель Фуко. Ответа не последовало.

То, что военная униформа иногда становится сексуальным фетишем, — факт достаточно известный. Он подробно обсуждался в различных публикациях, посвященных сексуальной феноменологии. Но до сих пор не было ни одного обстоятельного анализа, который мог бы достаточно убедительно объяснить этот феномен. Первая робкая попытка была предпринята в книге Валери Штеле «Фетиш»: «Военная форма — вероятно, самый популярный образец униформы фетишиста, потому что она демонстрирует иерархию, некоторую команду, которой другие должны повиноваться, а также принадлежность традиционному мужскому союзу, функцией которого являлось узаконенное использование насилия».

То, что составляет притягательность военной униформы, является, по-видимому, воинственной абстракцией, воплощенной в форме одежды, некоем объекте моды. Униформа символизирует принадлежность к элите и подчеркивает преобладание и канонизированную привлекательность. В данном случае речь идет вовсе не о чисто функциональных образцах полевой униформы. В комбинации с достаточно эротичным черным цветом эсэсовская униформа представляет собой попытку объединить воедино эксцентрический шик, элитарную элегантность и символику смерти. Нет необходимости вдаваться в подробности униформы СС, достаточно вспомнить хорошо знакомый всем телефильм «Семнадцать мгновений весны». Напомню лишь неременные атрибуты:

а) черная фуражка с лакированным козырьком, белой или серебряной каймой, кожаным подбородочным ремнем и алюминиевым плетеным шнуром, в качестве символа на фуражке использовались либо имперский орел, либо металлическая «мертвая голова»;

б) мундир снабжен металлическими пуговицами серебристого цвета, бархатными петлицами на воротнике, на которые нашиты известные руны «зиг»;

в) широкие галифе;

г) ремень с серебристой пряжкой, который дополнялся португесей;

д) высокие и узкие в голенищах сапоги, непременно надранные до бедра;

е) нацистская повязка со свастикой;

ж) кобура либо эсэсовский кинжал, висящие на поясе.

Дополнительными атрибутами моды являлись черная шинель или же двубортное кожаное пальто (обязательно застегнутое), которое стало своего рода «фирменным знаком» гестапо. Эта униформа носилась исключительно альегеман-СС (но отнюдь не милитаризованными Ваффен-СС) в период 1933—1938 годов. Уже в 1935 году у СС появилась «альтернативная» серая униформа. Это форменная одежда, которая просуществовала до конца войны и носилась преимущественно служащими Ваффен-СС. Действительно, черная униформа обладала колоссальной силой эстетического воздействия. Но во многих фильмах она появлялась, мягко говоря, не к месту. Во многих эпизодах она была наглядной демонстрацией исторических неточностей и ошибок. В качестве примера можно привести следующие фильмы: лента Бруно Маттая «Лагерь смерти КШ 9» (в американском прокате «Женский лагерь 119»), фильм Дж. Ли Томпсона «Пассаж» (в немецком прокате «Паспорт смерти») и т.д. Особую небрежность в соблюдении исторических реалий, вне всякого сомнения, проявляли эксплуатативные фильмы 70-х годов, например легендарная лента «Ильза — волчица СС». В этих сомнительных лентах появлялись и вовсе фантастические одеяния, которые откровенно спекулировали на эсэсовской символике. Историческое развитие униформы СС можно хорошо проследить в фильме Теодора Коттулы «Из немецкой жизни» (1977), который был посвящен судьбе коменданта Освенцима Рудольфа Хёсса. В этом игровом фильме предпринята попытка восстановить с документальной точностью все вехи в карьере Хёсса, начиная от Веймарской республики, заканчивая концом Второй мировой войны. Примечательно, что постановщики военных и исторических фильмов, появившихся на экранах в 80—90-е годы, с большей добросовестностью относились к историческим деталям. Примеров множество: «Список Шиндлера», «Охота на зайца» (1994), «Мамаша Кураж» (1996). Как следствие, в этих кинолентах до минимума сведен «фетишистский потенциал» нацистской униформы.

Сьюзен Зонтаг пытается дать во второй части своего эссе объяснение сексуализации нацистских стереотипов. Ее выводы относительно некоторых субкультурных феноменов небесспорны, но она подводит читателя к одной интересной мысли: «Есть общая фантазия



Афиша знаменитой части порнографической трилогии — «Ильза — петрица нефтяных шейхов»

на тему униформы. Она предполагает сообщество, порядок, идентичность, компетентность, власть, законное осуществление насилия. Но униформа — это не та же самая вещь, что фотографии, на которых изображена униформа. Последние являются эротическим материалом. Фото униформы СС являются наиболее сильной и самой распространенной сексуальной фантазией».

Автор писала эти строки относительно милитаристских альбомов, как бы проецируя эту мысль на специфическое применение униформы СС в игровых фильмах. Однако расшифровка этой мысли очень богата различными контекстами. В самом деле, в художественном фильме обладатель униформы рассматривается только в контексте

угнетения, но, например, воспринимается совершенно по-другому в документальном кино. Смена средств передачи информации (от фотографии к художественному кино), кажется, обуславливает подобные внутренние трансформации. В художественном кино злобешая униформа проецируется лишь в плоскость сексуальных желаний и фантазий. Сексуальное восприятие нацистской униформы связано с возбуждением, которое в свою очередь зависит от того, насколько люди восприимчивы к доминированию, угнетению и подчинению. Но в данном сексуальном контексте неприятно, почему вновь и вновь всплывают униформированные влище, поданные преимущественно в духе нацистской эстетики, когда речь должна была вестись о демонизации характеров? Сюзен Зонтаг предполагает, что форма СС напрашивалась потому, что в драматургии она отражала господство СС. При этом соблюдались определенные эстетические правила. «Униформа СС была элегантно, хорошо скроенной, с налетом (но не слишком большим) оригинальности». Режиссеры многих фильмов обрабатывали к этому приему далеко не раз. Нередко слабая драматургия той или иной сцены оттенялась потенциалом униформы. Даже выдающиеся режиссеры не отказывали себе в удовольствии использовать сексуальный потенциал униформы: Джордж Лукас



Немецкая афиша фильма «Специальный поезд для Гитлера» (в немецком варианте «Поезд лютых с обезглавленными жителями»)

(«Звездные войны», 1976), Кен Расселл («Малер», 1976), Алан Паркер («Стена», 1981), Ричард Лонкрайн («Ричард III», 1995), Пол Верховен («Звездная пехота», 1997) и т. д.

В то же время некоторые фильмы производились в самом деле только для того, чтобы использовать фетишистское воздействие военной амуниции, например «Девушки из СС» или «Специальный поезд для Гитлера». Но есть и другие примеры, когда режиссеру весьма удачно удавалось сыграть на этих стереотипах. Например, в «Гибели богов» Висконти отчетливо противопоставляет по-пролетарски неуклюжую коричневую форму СА угрожающе демонической униформе СС. Это не просто стереотип, так режиссер готовит уже на символическом уровне конфликт между штурмовиками и эссовцами.

Как в «Гибели богов», так и в «Ночном портье» ношение униформы будет обладать неким травести-эффектом (в одном случае Гельмут Бергер, в другом Шарлотта Рамплинг). Но даже в этом случае это лишь подчеркивает сексуальный аспект нацизма. Является неким кинематографическим дизайном. Подобные травести-элементы могут невольно приводить к комичным поступкам, как, например, поступки Бергера в «Салоне Китти» (1975). Кен Расселл в своей странной биографии музыканта Малера из подобных фетишистских элементов конструирует религиозный конфликт, возникающий между композитором и антисемиткой Космой Вагнер, которая изображается как типичная вагнеровская валькирия, восседающая на танке со свастикой. Метод использования униформы как возбуждающего средства актуален до сих пор. Прежде всего это относится к порнографии. Взять хотя бы ленту Джо Д'Аматоса «Куколки фюрера». Но метод уже приходит в упадок. В этой связи униформа превращается лишь в какие-то аксессуары, нечто второстепенное.

Если мы пойдем дальше, то возникает необходимость обратиться к литературе 40—60-х годов. В большинстве романов этого периода встреча с эсэсовцем изображается прежде всего не как сексуальное, а как некое мистико-религиозное переживание. Подобные моменты мы можем найти у Мишеля Турнье в «Царе леса», Ж.Жене в «Торжестве похорон». Но наиболее отчетливо эти моменты проявляются у Джерси Козински в «Рожденной боли» (1965). Он описывал казнь еврейских мальчиков от лица одной из жертв: «Вскоре после этого во двор вошел офицер СС, облаченный в черную, как сажа, униформу. Я никогда не видел такой восхитительной одежды. Над синюшным козырьком поблескивал череп с двумя перекрещенными костями, в то время как на воротнике приковывали взгляд зигзаги двух молний... Офицер двинулся куда-то в сторону. Теперь его лицо, попавшее под лучи солнца, излучало чистую, заманчивую красоту. Оно было почти восковым, обрамленное длинными волосами, гладкими, как у ребенка. Когда-то такую красоту я видел в церкви. Это были фрески, на которые словно под звуки органа из интрижных охон падал неровный свет... В его появлении было что-то сверхчеловеческое... В мире, где лица людей были изборозжены морщинами, глаза были усталыми и покрытыми сеточкой кровавых сосудов... он представлял собой нечто совершенное, совершенно неоскверненное... Гранитный звук его речи словно был создан для того, чтобы выносить приговоры несовершеннолетним, беспомощным существам. Мною овладела зависть... В присутствии такой сиятельной сущности, обладавшей всеми символами власти и могущества, я устыдился себя и своего вида. Я даже не возражал, что он убьет меня».

Козински еще в середине 60-х годов предвосхитил «новую дискуссию», спровоцированную Фридендером. С одной стороны, этот писатель показал эсэсовца как абсолютное, но в то же время заманчивое зло («зависть»). С другой стороны, он наглядно продемонстрировал не просто смиренность, а безмолвную преданность своему пачу («я даже не возражал»). В тексте романа подобные пассажи вызывают если не шок, то по меньшей мере раздражение. В то же время на кинематографическом уровне они были залогом успеха. На самом деле такие моменты можно найти и в «Салоне Китти», и в некоторых порнонацистских эксплуативных фильмах. Также Алан Робб-Жрилет вводит в своей автобиографической трилогии «Последний день Корента» таинственную фигуру нациста, который является неким отрицательным альтер эго главного героя Генри де Корента. Даже в сцене их столкновения есть неприкрытый сексуальный подтекст. Главный герой находит в сумке эсэсовца по имени Курт фон

Коринт фотографию обнаженной девушки. Поражает описание этого отрицательного двойника: «Он подъехал поближе и без какого-либо удивления тутчас опознал на молодом обер-лейтенанте черную форму немецких бронетанковых войск... Животное нерешительно передвигалось, выдыхая из ноздрей теплый воздух, словно желая согреть неподвижную грудь, украшенную цветной лентой от Железного креста. На шерстяной форме не было ни пылинки. Ее не было ни на черных салюгах, ни на перчатках, ни на лица мертвеца. Возможным объяснением этого могло стать, что этот прекрасный обер-лейтенант был сражен шальной пулей, которые иногда сыпались как снег. Привнесенное у Роббе-Жрилета это возвышенное описание является завуалированной садомазохистской фантазмагорией, которая подводит читателя к осознанию национальной травмы, полученной французами после оккупации Парижа. Мы видим не просто восхищение агрессором, но потаенную попытку идентифицировать себя с ним, стремление стать мистическим дублером убитого эсэсовца.

Интересное наблюдение. При экранизации романа «Недоброзачетливый», который написал *француз* Мишель Турнье, *немец* Фолькер Шлёндорф представлял «возвышенные фигуры» нацистов в сатирическом виде. После этого фильм потерял какую-либо связь с романом. Он стал безделушкой, подделкой. Куда более интересной кажется экранизация Пером Гримблатом любовной истории, написанной Жаном Жене. В ней повествуется о гомосексуальной связи «царя Сопротивления» и танкиста из эсэсовской дивизии. Об этой сабже существующей ленте «Арест стрелка» известно лишь, что она вышла в 1962 году. Но факт ее существования ничем не подтвержден. Квазирелигиозная харизма СС отчетливо прослеживается в сцене ночного купания штурмовиков в «Гибели богов». Облаченные в женское белье, на берегу они слышат некое подобие раскатов грома. На самом деле это приближаются машины, полные черных эсэсовцев, которые готовят расправу — «Ночь длинных ножей». В 1983 году американский эксцентричный режиссер Майкл Манн снял мистический фильм ужасов «Вашня» (в немецком прокате «Зловещая власть»). В нем он противопоставил эсэсовца Кемпфера (Габриель Бирн), являвшего собой принцип абсолютного зла, абсолютно нереальному монстру. Несмотря на несколько исключений, эти мифические адаптации остаются чем-то уникальным. Тем не менее вплоть до нынешних дней в кинематографе сохранилось клише, которое рисует зрителю упаднического садиста из числа эсэсовцев. Ходить за примером далеко не стоит, возьмем хотя бы фильм «Английский пациент» (1996)



В фильме порноактрисой юным зрителем сочувствовал с зловещим видом. Афиша фильма «Бестия в огне»

Разбирая порнонацистские фильмы, придется столкнуться с патологическим разнообразием пыток и извращений, которые возышены до уровня ритуалов. В итоге признаешь, что понятие садизм является недостаточным и неточным. С другой стороны, именно в этих фильмах становятся очевидными различия между патологически-агрессивным садизмом, который порожден силой, властью, и добровольным садизмом, существующим в межличностных отношениях. Этот тезис наиболее ярко иллюстрирует «Ночной портье», когда Люсия<sup>1</sup> стравляется вернуть в область сексуальных отношений свое лагерное прошлое. Тексты де Сада переполнены «деструктивной суверенностью», а потому их проще оценивать как

Здесь мало сделать небольшое отступление, посвященное садизму и мазохизму. Это необходимо, дабы правильно использовать эти понятия. В классическом понимании садизм является сексуальным извращением, при котором удовлетворение достигается от причинения страданий или унижений другому человеку. Это слово было введено в обиход Рихардом фон Крафт-Эбингом и первоначально относилось к литературным творениям маркиза де Сада. Его литературные персонажи, в равной степени и мужчины и женщины, как бы утверждали свой «суверенитет» на горе других. На глаза как-то попалось одно важное дополнение, данное Жаном Лапланшем, автором «Словаря психоанализа»: «Психоанализ расширяет понятие садизма, выводя его за рамки извращения, описанного исследователями сексуальности».

<sup>1</sup>Переводники предпочитают оставлять в фильме итальянское имя Люция. Но поскольку в «Ночном портье» речь идет о Третьем рейте, то, на мой взгляд, было бы правильно употреблять немецкое имя Люсия, которое имеет то же самое написание латинскими буквами.



сплод чрезмерных фантазий. В целом фильмы, посвященные сексуальному подтексту нацизма, пытаются послать зрителя не на позицию воинного преступника, а некоего «поглядывающего» наблюдателя, который хотя и сохраняет моральную дистанцию от истязаний, но все равно продолжает их созерцать.

Чтобы более точно охарактеризовать весь комплекс добровольных отношений между жертвой и палачом, обычно употребляется слово «садомазохизм». Как уже видно из его построения, оно имеет два корня, представляя собой комбинацию двух сексуальных феноменов — садизма и мазохизма. Хотя они и являются собой полную противоположность, но являются едва ли не симметричными явлениями. В то время как «садист» ассоциируется со сладострастным мучителем, «мазохист» является не просто жертвой, а его программным партнером, который полностью согласен с риском подвергнуться пыткам и истязаниям. Таким образом, при добровольных отношениях садист и мазохист являются равноценными партнерами сексуальных отношений, причем в какой-то момент они могут поменяться активной и пассивной ролями. Подчеркну еще раз, для садомазохизма принципиально важно взаимное согласие. Если возникает принуждение, которое в итоге приводит одно из действующих лиц в активную (садистскую) позицию, то о садомазохизме не может быть и речи. Безжалостная ситуация, порождающая насилие, скорее приравнивается к банальной ситуации жертва — палач, в которой фактически нет никакой сексуальной мотивации. Неточное применение этого сексуально-психологического понятия (садомазохизм) несет определенный дискриминирующий привкус, что мы могли бы наблюдать в некоторых частях «Очаровательного нацизма», написанного С. Зонтаг. Предложенный ею вариант садомазохизма скорее должен определяться как некая разновидность фетишистской игры, так как в подобных доминирующих играх женщине предлагается только две модели поведения: покорная жертва и безжалостный хозяин — что само по себе является отражением патриархальной власти. Воздействием подобной гетеросексуальной фантазии можно приписывать бивлэджные фотографии японки Араки или американки Эрика Кроля. Но для садомазохистских отношений куда более важны не модели поведения, а психологическая драма, которая ведет к некоему очищению, а затем сексуальному удовлетворению. Если бросить даже беглый взгляд на порнографические фильмы, то можно заметить, что для них не характерен садомазохизм в его точном понимании (исключение составляют лишь фильмы Лилианы Кавани и Лины Вертмюллер). Во многих случаях мы видим палача, облеченного политической вла-

стью, и жертву, ставшую такой против своей воли. Кроме того, арсенал порнонацистских фильмов не имеет множества моделей поведения. В большинстве своем они примитивны и просты, представляя собой отражение патриархальных фантазий. В роли палача, как правило, выступает эсэсовский врач, в роли жертвы — непременно женщина-заключенная. Подобная модель используется, например, в «Ильзе — волчице СС» и «Последней оргии Третьего рейха».

## Глава 1

### НАЦИЗМ: ОТ СПЕКТАКЛЯ К АПОКАЛИПСИСУ

Чем стереотипнее являются изображения фашизма, тем больше они «подходят», так как это является самым существенным: фашизм — быть картинной и ритуальной.

Георг Зюссман,  
«Танец Адольфа Гитлера»

#### *Конец света: фашизм как спектакль*

Когда «аристократ» от итальянского кинематографа ранний неореализма Лукино Висконти снял свою дорогостоящую картину «Гибель богов», которая живописала нравы Германии начала 30-х годов, то он вызвал волну негодования. Пьер Паоло Пазолини обвинял его в излишнем декорировании, что, по его мнению, превращало картину в кич. Более того, Пазолини бросал упрек, что картина лишена необходимой социально-политической остроты. Фильм был посвящен моральному «падению» семьи промышленника Эссенбека. Этому упадку способствовали ищейки Третьего рейха, воплощенные в образе макнавелланевского эсэсовца Ашенбаха (Гельмут Грим), который затевает коварную игру. Выступая в роли кукловода извращенного сына главы семейства Мартина (Гельмут Бергер), он убивает членов семьи один за другим. На экране исторические события, вроде поджога рейхстага или «Ночи длинных ножей», проходят на фоне выяснения отношений между ближайшими родственниками. Ветеран СА Константин (Рене Кольденихоф) застрелен по наущению Ашенбаха во время боя в Вислее («Ночь длинных ножей») своим родственником Брукманом (Дирк Ботард). Мать сыновей Софи (Ингрид Тулин) получает от Ашенбаха обширный архив Главного управления имперской безопасности и способствует уничтожению рода,

лабы ее сын Мартин стал, с одобрения СС, главой сталеплавильного концерна Эссенбеков. Драма семьи, очень напоминающая историческая ориентированную «Макбет». Стилистически Висконти пытается точно передать дух того времени. Его декорации позаимствовали многое из роскошной эстетики нацистского искусства. Висконти одновременно демонстрирует первые годы существования Третьего рейха и наполняет их таинственными музыкальными образами, например песня на фоне декораций, наполненных смертью. В одной из статей, посвященных «немецкой трилогии» Висконти, германский кинокритик Бернд Кифер писал: «...экономические изменения постепенно фашизирующей власти и ее субъектов предстают у Висконти в оперной режиссуре, являя собой трагическую драматургию, отсылающую нас назад к Шекспиру, Достоевскому, Вагнеру. В этом преувеличении демонстрируется эстетический принцип Висконти: реализм желания. Как и почему требуется власть, с какой целью она исполняется — на эти вопросы Висконти дает крайне провокационный ответ».

В «Гибели богов» сексуальные извращения неразрывно связаны с нацистским деспотизмом. Сексуальные механизмы замещают политическое взаимодействие. Мартин — педофил, который насилует девочку, доводя ее до самоубийства. Софи спит со своим сыном, а затем вместе с любовником гибнет от его же рук. По мере того как Висконти сексуализирует представителей продажной системы, воплощенной в одной семье, он создает некую сексуальную кодировку, которая может быть расшифрована лишь на чувственном уровне.



Луизо Висконти на съемках фильма



Ингрид Тулл в «Гибели богов»

## LACOMBE LUCIEN

un film de Louis Malle



Афиша фильма «Лакомб Люсьен»

В тот же год, когда Висконти снял «Гибель богов», на экраны вышли еще две ленты, рассматривающие фашизм с точки зрения сексуальности. Первая лента — это «Конформист» Бернардо Бертолуччи, в которой режиссер показывает на уровне личных связей внутренний конфликт палача (Жан-Луи Трентиньян), преданного системе. Мучительно скрывая свои гомосексуальные наклонности, он беззастенчиво наблюдает за убийством своей возлюбленной Анны (Доминик Сандя) и собственного университетского профессора. Анна осознанно идет на жертву во имя своего потенциального любовника.

Экранизация романа Альберто Моравиа, предпринятая Б. Бертолуччи, является одной из редких попыток показать итальянский фашизм при помощи средств, более присущих для порнонацистских фильмов. Режиссер пытался сыграть на конфронтации между личностью и режимом, между частной жизнью и официальной идеологией. Эта игра идет на нескольких уровнях. Например, он направляет «конформистов» через зал монументального здания, на фоне высоких, голых стен которого люди кажутся крошечными и ничтожными. Постоянное наблюдение тайной полиции, недоверие и неуверенность достигают своего апогея в сцене казни, когда Марсель равнодушно наблюдает, как Анна барабанит по стеклу его машины, умоляя о спасении. Бертолуччи несколько трансформировал роман, превратив садомазохистские наклонности Марселя в латентный гомосексуализм, вынесенный им из далекого детства. «Конформист» до сих пор является одной из самых цельных и стилистически радикальных аллегорий на тему фашизма, которые вообще существуют в европейском кино. Связь между сексуальностью и политикой он обозначил почти плакатным стилем, фактически не прибегая к штампам и стереотипам, чем не могли похвастаться даже Пазолини и Висконти.

Год спустя подобный мотив мы смогли бы найти в фильме Луи Мале «Лакомб Люсьен» (1971). Молодой Люсьен (Пьер Бляйза) в

этом фильме является антиподом буржуазного декадента Марселя. Он простой деревенский парень, который сотрудничает с гестапо. В какой-то момент он спасает еврейскую девушку (Орор Клемент), вместо того чтобы передать ее в руки палачу. Впрочем, Маль все-таки прибегает к некоторым распространенным мотивам, например, он изображает здание гестапо как некий центр, где творятся оргии. Но основное внимание он концентрирует на молодом, неопытном Люсьене, который, слабо разбираясь в политике и идеологических хитросплетениях, становится марионеткой нацистов. Постепенно он переживает эмоциональный шок, спасая товарища, влюбившегося в его девушку, он становится мятежником. Маль в своем фильме выразительно рисует агрессивное движение Сопротивления, члены которого казнил Люсьена. Как заметил один кинокритик: «Люсьен является аморальным оппортунистом — типичный случай. Но поскольку Маль сосредоточил внимание на его фигуре, некоторые во Франции очень возбужденно прореагировали на это. Маль наряду с Мелвиллем и Труффаутом способствовал снятию чар с Сопротивления, не преследуя никаких консервативных целей. Феномен предателя принадлежит действительности. Для Малия принципиально любопытен сам человек, шагнувший за край».

В этой связи кажется интересным описание пособников нацистов (коллаборационистов), которые проживают на вилле в богатстве, предаваясь развлечениям, в то время как население страдает от их террора. «Промискуитет в любых формах является наиболее предпочтительной формой проведения досуга у этой клики; во всех их встречах царит неприкрытая сексуальная атмосфера. «Заворные» ссылки показывают, что коллаборационисты, кажется, довольны перманентным чрезвычайным положением, вызванным войной и немецкой оккупацией, их устраивает привилегированная «инфантильность». В «Лакомб Люсьене» разврат и насилие объединены воедино: одновременно происходит и пытки, и прадники. Выглядит так, что коллаборационисты пребывают на нейтральной идеологической позиции, которая позволяет им вести разгульную жизнь и одновременно служить нацистам.

В «Ночном портье» — более сложные и комплексные условия. Девушка Люсия (Шарлотта Рампдинг) влюбляется в концентрационном лагере в Макса (Дирк Богард) — своего мучителя, который одновременно является и ее защитником. После того как Люсия жалуетесь на одного из надсмотрщиков, Макс приказывает обезглавить его. Таким поступком он делает ее — жертву — сопричастной палачу. Режиссер просто одержим идеей, что это коварный признак нацистской системы, а потому отчетливо показывает деструктивные черты



Шарлотта Рамплинг в роли Лисы последние кадры «Соблазнительница»

жертв. Никто не может быть уверен, что не станет палачом... То, что по ходу этих размышлений почти невозможно сохранение какой-либо моральной позиции, стало самым скандальным моментом в этом фильме. Палачи и жертвы движутся в интимной вселенной «по ту сторону добра и зла». Пару лет спустя подобное садомазохистское отношение будет подхвачено в измененном виде многими режиссерами, как бы дополняя фразу Ницше о том, что любящие повторяют прошлое в новом виде: «Вечное возвращение того же самого». Дорога, ведущая по мосту к смерти, окутанная первыми лучами рассвета, окончательно выводит картину на мифический уровень, по-

падая в один ряд с такими фильмами, как «Грех» Джордже Зине. Любовная пара переступает через все моральные границы и выходит «наружу». Более подробный анализ этого фильма мы проведем в другой главе. А пока заметим, что фильм Л. Кавани является исследованием фетишистски мотивированной тоски по смерти. Это слишком залуговое кино, а потому скандал вокруг него был вызван его односторонним восприятием. То, что на первый взгляд выглядит демонстрацией философских конструкций Фридриха Ницше, в конечном счете оказывается мрачной иллюстрацией к идее Зигмунда Фрейда о «возвращении вытесненного».

Ироничная драма Лины Вертмюллер «Семь красоток» (1975) до 1997 года, когда на экраны вышла комедия «Жизнь прекрасна», считалась единственной попыткой изобразить пребывание в концентрационном лагере в сатирическом духе. В развлекательном кино обычно изображаются немецкие лагеря для военнопленных, но отнюдь не концентрационные. Уже Эрнст Любич видел возможность остроумно и гротескно показать эту систему. В 1942 году он снял фильм «Быть или не быть», в котором пытался показать участь «маленького человека». Но, с другой стороны, в то время еще не было ничего известно о лагерях смерти и массовых убийствах. Главный герой Вертмюллер (Джанкарло Джаннини) проходит через войну, сумасшел-

ний дом и, наконец, оказывается в концентрационном лагере. Здесь опять всдвывает тема сопричастности. Главный герой сам становится преступником, когда по наущению надзирательницы он убивает своего друга, анархиста по политическим убеждениям. И вновь здесь важную роль играет садомазохистский элемент: толстая надзирательница (Ширли Столер) проявляет некую материнскую преданность. В одном из мрачнейших эпизодов фильма заключенный спит с этой тудстухой. Конфронтация жертвы и палача превращается в мучительное кдбаре. В этом фильме вариации стереотипов относительно нацизма, прослеживаемые на всех уровнях, дополняются виртуозным монтажом, который сводит их воодно. В итоге преступления нацистов и холокост воспринимаются как садомазохистский фарс. Фильм настоятельно рекомендует воспринимать всю эту эпоху не виче как титаническую отаратительную злоую шутку. Полобный чертний юмор проявляется в лагерных сценах, изображенных Джорджем Роєм Хиллом в фильме «Война № 5» (1972). И виче в них мы видим сексуальный подтекст. Гротеск же фильма проявляется в изображении убийств, которые поставлены едв ли не на промышленный поток. В итоге сама лента не подводит зрителя к какии-то конкретным выводам.

С намерением проиллюстрировать двойную мораль Третьего рейха маэстро эротического кино Тинго Брасс решил экранизировать работу Питера Нордена, которая рассказывала о возникновении берлинского борделя «Салон Китти» (1975), служивший прикрытием для ведения шпионажа за высокопоставленными клиентами. Вальтера Шелденберга, прекрасно известного читателю по «Семнадцати мгновениям весны», режиссер превращает в одного из главных героев — фанатика Валденберга (Гельмут Бергер), который вызвал лютую ненависть одной из сотрудниц Салона. При этом Брасс превращает бордель в некий нацистский микрокосмос, в котором абстрактно отражаются все политические события. Брасс пытается отойти от устоявшихся стереотипов. В некоторой мере пародируя «Кабаре» Боба Фосса, Брасс превращает развлечения в борделе в причудливое шоу, наполненное современными шутками. Валденберг, сыгранный Гельмутом Бергером, становится одной из самых культовых фигур порнонацистского кино. Он просто воплощает собой фетишизм: словно изображая Германа Геринга, чье пристрастие к красивой униформе было общеизвестным, платяной шкаф Валденберга наполнен самой разнообразной блестящей униформой, более напоминающей одежду героев комиксов или фантастических фильмов. Его безумные регулярные выкладки продиктованы тем, что он трансвестит. Совершая поспешные шаги, он допускает промахи, что приводит к его разобла-



Количество нарядов у Валленберга укорачивает его сцену с фетишом. Кадр из фильма «Салон Китти»

чению, которое больше напоминает шоу. Не обрести истинного величия, в конце фильма Валленберг гибнет в судорожной позе, словно являя собой жалкую и презренную смерть. «Салон Китти» далеко не случайно относят к мягким порнографическим фильмам — сцены доминирования сменяются фетишистским «показом мод» (один мой знакомый после просмотра заметил, что фильм словно создан для того, чтобы показать изобилие униформы). Тем не менее кое-что изображено легкими штрихами, некими полунамеками. Брасс никак не демонстрирует своего исторического отношения к нацизму. И это даже при том, что Тинто Брасс считал себя марксистом. Моральным оправданием для сексуальных фантазий на тему нацизма создатель фильма сделал крушение «Салона Китти». Бросается в глаза, что очень многие провокационные фильмы имеют отношение к политически активным (Пазолини) или так называемым (Брасс) певцам.

#### *Апокалипсис*

В тот же год, когда на экраны вышел «Салон Китти», пика своего творчества достиг один из виднейших деятелей итальянского кино и литературы — Пьер Паоло Пазолини. Он возлагал большие надежды на общественные утопии, бытовавшие на городских окраинах. Его лебединой песней стала инсценировка романа маркиза де Сада «120





Учительский осмотр. Кадр из фильма «120 дней Содомы»

дней Содомы», который был написан накануне Французской революции. Пазоллини перенес место действия в гибнущую республику Салдо. В сконструированном ансамбле фигур отражаются многочисленные гомонацистские стереотипы. Но здесь они настолько подчеркнуты, что узнаваемы без каких-либо проблем. Пазоллини принимает от де Салда заявленный арсенал фигур. По сценарию юноши и девушки смиряются с творимым над ними насилием. Они калечатся, а затем умирают мучительной, почти ритуальной смертью. Действия «господа», кажется, определяются безжалостной рациональностью, но иногда из-под этой маски пробиваются невротические гримасы. Подросткам большей частью уготована роль жертвы. Они обеспокоены своим поведением, дабы оно было вкрадчивым, и при удобном случае выдают своих товарищей по несчастью. Чтобы подвести драматургическую идею фильма до уровня мифа, Пазоллини разделил ленту на девять частей, что должно соответствовать девяти кругам ада, описанного Данте. Его целью также являлось намерение спроектировать универсальный фашистский микрокосм, дабы метафорически обнаружить в нем механизмы наследственной политики фашизма. «Салдо» является апогеем и конечной точкой развития данной тематики. Благодаря беспристрастному и четкому стилю Пазоллини смог избежать



В своих гомосексуальных рисунках Том оф Финленд воссоздает элементы нацистской униформы

порнографических тенденций. Его взгляд свободен от какого-либо анализа, который должен построить модель, разъясняющую механизмы фашистского насилия. Он попал под перекрестный огонь критики не из-за прямоты изложения, а потому, что убедительно уравнивая адаптированный литературный садизм и фашистскую политику. Таким приемом Пазолини не только облегчил решение поставленной перед собой задачи, но и спровоцировал ошибочную оценку исторических фактов, представив фашистов в гротесковом виде — как сексуальных извращенцев. Но в конечном счете средиземноморский фашизм, от которого Пазолини пострадал, будучи молодым человеком, имел совершенно другие предпосылки и традиции, нежели германский национал-социализм. По собственным высказываниям Пазолини, он в качестве «фашистского» классифицировал как раз настоящее, а не прошлое. В высказываниях Пазолини о его последней работе можно найти удивительные параллели с тезисами Жана Бодрийера, который говорил о постистории: «Послание Сало — это обвинение, выдвинутое анархией в адрес власти и несуществующей истории... Это послание ложно, лицемерно, то есть логично: по той же самой логике, которая не находит власть анархичной и верит, что имеется какая-то история. Часть послания, которое воспроизводится

в смысле фильма, гораздо реальнее, так как оно окружено всем тем, чего автор еще не знает... \*

### *Авангард*

В послевоенное время наблюдалось некое авангардистское изображение солдата национал-социалистической Германии. В нем отчетливо читались фетишистские и сексуальные (по большей части гомосексуальные) мотивы. Жан-Поль Сартр позволял герою «Смерти от лезвия» (1949) предаваться гомосексуальным мечтаниям о солдатах, которые вступили в Париж. Жюане Жюане в «Торжестве похорон» (1951) писал о «светловолосых бестиях» в черной униформе, которые являлись объектом страсти. Также в единственном фильме писателя Жюане «Милосердие любви» (1950) униформистский фетишизм и доминирование играют весьма важную роль. На языке образов, более полюбившем Жану Кокто, Ж. Жюане рассказывает о похожих на коллажи желанных и метаний арестантов. В финальной сцене к старому заключенному приближается зритель, облаченный в черную униформу, и медленно вставляет ему в рот пистолет. Наслаждаясь своим триумфом, он вынимает его обратно.

Известный индустриальный художник Том Финланд стал известен в 30-е годы благодаря своим гомосексуальным картинам. На них мускулистые парни, однозначно идентифицируемые с эсэсовцами, подвержены пыткам обнаженных мужчин. «Люди рассматривали рисунки с политической точки зрения, так как им выделились нацисты. Они даже меня самого считали нацистом. Сегодня я бы больше не делал таких картин, так как не хочу, чтобы их воспринимали подобным образом. Это лишь мои фантазии». Том, с одной стороны, подчеркивал перспективы деполитизированного и сексуализированного национал-социализма, с другой стороны, он позже отказался от создания картин с однозначными политическими символами. Тем не менее многим гомосексуальным деятелям искусства, которые пережили Вторую мировую войну, присуще непосредственное или косвенное очарование воинственными немецкими солдатами.

Калифорнийский режиссер Кеннет Энгер — ученик и воспитанник Жана Кокто, занимавшийся экспериментальным кино, в 1947 году снял свой дебютный фильм «Фейерверк». В «Фейерверке» чувствуется влияние Ж. Жюане, так как и этот фильм (хотя и в очень стилизованной форме) посвящен нацистским фетишам. В начале шестидесятих годов Энгер набирался впечатлений в Калифорнии, обитая в расистских кругах байкеров из клуба «Ангелы ада». Все полученные переживания он показал в ироничной картине «Скорпион восставший» (1963), которую некоторые критики считали оккультной инсценировкой страстей Христовых. Этот фильм, с одной стороны, пы-



Кеннет Эндер — ученик и воспитанник Хана Кахто

тался собрать воедино наследие мятежных идиолов 50-х годов, а с другой стороны, раз и навсегда создал стереотипы байкерского кино. Кеннет Эндер, по собственному признанию, делал фильм на четыре части.

Часть 1-я «Юноши и поршни» начинается с полицейской «штушки», сделанной из жести, а заканчивается в парке молодого человека, который беззастенчиво полирует мотоцикл. Сцена принципиально погружена в синий свет, акцентированное освещение дает блики на хромовых деталях мотоцикла, которые напоминают звезды. По сравнению с этим хромовым «монстром», который как бы символизирует со-

бой мужскую сексуальность, автомобиль обретает очевидные женские черты. Это видно, когда девушка напевает: «Проветри меня». Чувственно и медленно камера наезжает на металл, чтобы подробно показать каждую часть холодного «тела», заканчивая свой путь на цепи мотоцикла и паре сапог: агрессия впервые превращается в игру. Водитель мотоцикла, сравнимый с танкистом, принимает облик скорпиона, который упомянут в названии фильма, а на заднем фоне появляется силуэт смерти с косой. В фильме Бобби Винтона «Голубой вельвет» в одной из сцен мускулистый красавец-мужчина полностью одевается в черную кожу. Откровенный фетишизм отныне превращает каждое действие в некое подобие сакрального акта.

Часть 2-я «Создание идола» — «золотая» часть, которая иллюстрирует необходимость идиолов. Полуобнаженный байкер лежит на кровати. У него белокурые волосы и надеты тонированные очки — некая стилизация под автоэротикку. Он разглядывает комиксы, в картинках которых чувствуется явственный налет гомозротичности. Марлон Брандо из фильма «Дикарь» (1953) и отрывки из учебного фильма увязываются воедино с рок-музыкой. Над всем этим витает дух сексуального фетишизма. Мужчина одевается очень тщательно, он окружает себя символами силы и смерти: перстни с черепами, черная кожа, фуражка, ремень с заклепками, перчатки, сапоги. Апогеем



На стене в гостинице у «скалопов» висит фото Джеймса Дина. Фото из фильма «Отрава восставшей»

части является сцена, когда он нюхает кокаин, который был извлечен из пузырька с надписью «Отрава».

**Часть 3-я «Вальпургиева ночь»** являет собой «вабаш» байкеров. Снова появляются образы Брандо и Иисуса. Очевидно, что этот Иисус видится в сочетании с воплощением Иисуса из «Золотого века» (1930), чья фигура олицетворяет собой последнего оставшегося в живых из «120 дней Содома» маркиза де Сада. Группа причудливо одетых байкеров являющаяся в помещении для вечеринки и обмазывает свои тела горчицей. То, что кажется запутанной сексуальной инициацией, вновь и вновь увязывается с Иисусом и его апостолами. В игру вступает смертельная маска Шивы. Когда Иисус в вербное воскресенье едет верхом, байкеры также стартуют на своих машинах.

**Часть 4-я «Пробудившийся мятежник»** демонстрирует лицо искусителя — Люцифера. Предшествующая оргия принимает черты террористической игры. Перед импровизированным алтарем фигура руководителя в маске и эсэсовской пилотке. Он держит в руках факел. Он подстрекает массу к началу безумного ралли. Кадры, больше напоминающие массовые мероприятия нацистов, чередуются с садомазохистскими образами. В конце происходит происшествие — гибнет один из мотоциклистов. Пульсирующий красный свет погружает



Кеннет Энгер во время съемок «Скорпион»

экран в кровавый румянец. Круг замкнулся. Скорпион поднялся на борьбу, чтобы погибнуть.

Кеннет Энгер использовал монтаж в сугубо интеллектуальном контексте и пробуждал воспоминания о монтаже, который делал Эйзенштейн. Ритмичный монтаж, который сочетался с поп-песнями, казался вызывающим. Сам Энгер увидел совершенно разное значение поп- и рок-музыке. В целом же действие развивалось на уровне осознанного, ассоциативного восприятия, но отнюдь не на подсознательном уровне, столь характерном для современных клипов. Фильм Кеннета Энгера нередко

ошибочно даже называют клипом, но это не так. В этом контексте Скорпион является «фаллическим существом», символом Танотэ-эроса — единения Эроса и Тантоса (бога смерти), секса и машины. Энгер очень тонко уловил связь между культом «Ангелов ада», детской жадной разрушения, фетишизмом и фашизмом. Улицы — это реальное место обитания байкеров. Комната же во второй части — это символическое, сакральное помещение. В последующих байкерских фильмах подобного сакрального помещения больше не будет. Фильм насквозь проникнут смертью, которая поначалу кажется лишь комическим персонажем. Искушение смертью, наблюдаемое в последней части, находит реальную, почти историческую локализацию. Секс является средством для достижения смерти. Сьюзен Зонтаг в своей книге «Обаятельный нацизм» говорила об этом фильме как одной из немногих удачных попыток, когда была визуализирована связь между нацизмом и сексуальностью.

На пике порнонацистской волны, который пришелся на середину 70-х годов, английский эксцентричный режиссер Кен Расселл обратился в рамках этого комплекса к биографии композитора Густава Малера. Его фильм «Малер» (1974), посвященный жизни музыканта, разделен на несколько тематических блоков: сотворение мира, природа, смерть и религиозная конверсия. В середине фильма, когда доминирует смерть, начинается сон Малера, когда двое его близких погибших друзей возносятся к вечной жизни. Сама же жизнь Малера

переполнена антисемитскими выходками и ожиданием смерти, из чего вытекает впечатляющий эпизод: сон о собственном погребении и принятии католицизма (Малер был иудеем).

После того как Малер (Роберт Повель) встретил в купе Макса (Рихард Монтанг), предположительного любовника своей жены Альмы (Георгина Халь), а затем произошла ссора с «восточной принцессой» (Элен Дельмар), он находит на грани физического краха. Восхищение «Бетховен!» для Малера, по-видимому, равносильно смерти. В какой-то момент кажется, что видения Малера: собственная похоронная процессия, кремация, наличие у гроба окна, а затем и вовсе превращение его в прозрачный предмет — позитивности из ранних фильмов ужасов, например «Вампира» (1930), снятого Карлом Теодором Дрейером. Ключевыми фигурами в сцене похорон К. Расселл делает «мертвеца»-Малера, Альму, которая танцует на гробу, и Макса, ведущего процессию в сопровождении нескольких солдат. Когда Макс дует в трубу, то на нем можно рассмотреть черную фуражку. На ней отчетливо просматривается серебристая «мертвая голова» — символ СС. Края черного воротника обрамлены алюминиевой нитью, хотя мы и не в состоянии обнаружить каких-то знаков различия. Когда камера берет общий план, то мы видим всю униформу: блестящие сапоги и широкие галифе. Эта униформа появляется в кадре не раз и опять же имеет сексуальный подтекст: Малер воспринимает Макса как сексуального конкурента, пытающегося отбить у него жену, которая, кажется, не возражает против подобного развития событий. Апогеем приступов ревности является эротическое танго, исполняемое Альмой и Максом, которое перерастает в форменный стриптиз. Структура этой сцены напоминает «историю о Саломе», когда Шарлотта Рамплинг в «Ночном портье» использовала приемы, характерные для кабаре. Фантазия Малера настойчиво ему рекомендует предать свою жену, и это порождает у него чувство вины. Но все-таки они чужие друг другу люди. Сцена бракосочетания Малера и Альмы, происходящая под звуки граммофона, наглядно показывает, что супруга весьма пренебрежительно относится к музыкальным способностям своего мужа. В своей автобиографии Кен Расселл описывал сцену погребения: «Еврей Малер живо сжигается гестапо в имперском крематории». Расселл обыгрывает страх Малера перед антисемитской агрессией. Для него СС являются символом абсолютного антисемитизма, помноженным на смерть (черела, черная униформа и т. д.). В итоге он даже готов надеть свастику, отказавшись от собственной национальности и веры. Еще одна деталь похоронной процессии — и зложенный в гротескном виде прусский милитаризм. Он доведен до уровня пародии, шарады. Армейский патруль,



В фильме «М — город ищет убийцу» главным героем был маньяк-педофил

сопровождающий гроб Малера, исполняет замысловатые балетные па. Угрожающее появление «черного корпуса» инсценировано так же комично. Принимая во внимание сцену сожжения живого Малера, которая дополняется муками ревности, на память приходит описание христианского ада. Рейнхольд Раух как-то заметил: «Нацистская Германия стала мифом. В коллективном сознании он занимает определенное место, где однажды происходит крушение религиозных представлений: ад». Кен Расселл постоянно черпает идеи из многочисленных мифов, способствует их радикальной интерпретации. Обращение к нацистским атрибутам весьма наглядно демонстрирует механизмы создания авангардных кинолент, в которых определенные элементы всегда зашифрованы по-новому.

Театральный режиссер и кинорежиссер Вернер Шрётер, который известен не только своими постановками, но и блестящей критикой, написанной по поводу «Гибели богов», в 1970 году сам решил осуществить проект, в котором увязывал вместе элементы кабаре, политику и сексуальность. Это был фильм «Пилот бомбардировщика». Это история трех женщин, которые пережили войну, а в послевоенное время работают артистками кабаре. В какой-то момент фильм превра-



шается в шарж: речь идет о фривольном тансе на фоне имперского стиля со свастикой. Как ни странно, но одержимый темой нацизма режиссер Ханс Юрген Зиберберг никогда не «опускался» до конкретизации связей фашизма и сексуальности. В своем монументальном фильме «Гитлер — кино из Германии», правда, он позволил себе воспроизвести монолог Петера Керна, исполнявшего роль штурмовика в фильме Фрица Ланга «М — город ищет убийцу» (1932). В этой цитате речь идет об оправдании детоубийцы<sup>1</sup>. Для Зиберберга мысль о политическом экзорцизме куда более важна, чем поиск параллелей между нацистскими деспотами и убийцей-педофилом. Впрочем, в одном из своих ранних фильмов, «Людвиг — реквием королю»

<sup>1</sup>Первый звуковой фильм Фрица Ланга («Усталая смерть», «Доктор Мабусе, игрок», «Нибелунги», «Метрополис») — его самая леденящая и провокационная работа. Мало кому в истории кино удалось столь удачно дебютировать, как Питеру Лорру в роли сопризнателя детей. Созданный им образ жалкого извращенца и убийцы просто гипнотизирует, и благодаря этой картине он стал международной звездой. В самом начале фильма Берлин охвачен страхом: маньяк-убийца насилует и убивает маленьких девочек; полиция работает круглосуточно, падая с ног от усталости, но пока никаких нищоток нет. Разъяренные горожане стучат на своих соседей, проводятся регулярные полицейские облавы преступных «мазней», но ничто не приводит к следам убийцы. Чтобы прекратить неприятности, лидеры преступных группировок сами договариваются поймать убийцу, призывая братве найти выродка и сдать его полиции. Начинается охота на бывшего в отчаянии маньяка. Ланг рассказывает его мрачную историю в зыбких полутонах и тенях. Сцены убийства на экране не показываются, и он добивается нарастающего напряжения гениальной кинематографической стратегией: искаженный угол камеры, выразительные тени, инновационное использование звука и тщательно проработанные художником сцены, вызывающие эффект клаустрофобии. Лангу удается передать нарастающую ярость различных слоев берлинского общества, показывая объединяющий их общий страх. Одним из особенно интересных и эффектных приемов Ланга можно назвать решение — визуально увязать поиски убийцы полицией и преступниками, идущие одновременно. Таким образом, он проводит между ними параллель. Сам Берлин, то, как он спит, о его старинными зданиями, грязью и нищетой, кажется, тоже говорит в картине о коррупции и испорченности. М — маньяк — образ действительно страшный. Это — убийца-психопат, и он производит еще больший эффект тем, как тихо передаются его чувство вины, отчаяния и импульсивность. Убийца детей иногда сам кажется ребенком. Роль у Лорра получилась настолько удачной, что всю свою длинную карьеру он в основном играл гротескных психопатов. Фильм «породил» целую линию в мировом кино — критику фашизма изнутри самого фашистского мифа.



Сексуальный мальчик. Кадр из фильма «М - город имеет убийцу»

детственнику» (1972). Зибберберг показывал мечты Людвиг о приближении национал-социализма. В них есть момент, когда Гитлер и Рём танцуют гомосексуальное танго.

Некоторые из фильмов датского режиссера Ларса фон Триера обнаруживают отчетливое сходство с нацистской эстетикой, которая сочетается с упадническими моментами. Возьмем хотя бы фильм «Европа». В одном из ранних короткометражных фильмов, «Сад орхидей» (1977), мы можем наблюдать следующие кадры: в них предстает сам Ларс фон Триер. Вначале он носит фуражку вермахта, которую сменяет на стальной шлем. Затем мы можем наблюдать очевидные намеки на садомазохизм, когда режиссер одет в шинель. Его стегает полуобнаженная женщина, на которой из верхней одежды лишь галстук. Подобно Тому оф Финланду, Ларс фон Триер позже отрекся от своих ранних фильмов, причем неясно, использовал ли он осознанно двусмысленный потенциал символов или это было его личным (читай интимным) предпочтением. Петер Шепелерн писал, что эти фильмы возникли как бы творческий ответ на волну порнонацистских фильмов, захлестнувших Европу. Действительно, в фильмах фон Триера

мы могли бы найти намеки и на «Ильзу» — волчицу СС, и на «Ночного портье», и даже на очень популярные в Дании военно-приключенческие романы Свена Хазеля.

Между тем использование стереотипных изображений нацизма стало «авангардистским» клише. Не в последнюю очередь это фильмы таких деятелей искусства, как Ханс-Юрген Зяйберберг, Ансельм Кишер и некоторых «венских аднонистов» (например, Шварцкоглер), которые весьма охотно применяли этот потенциал, нередко вызывавший у зрителей шок.

### *Современность*

Но не все фильмы того времени эксплуатировали идею сексуализации нацистских стереотипов. В фильме Теодора Котудлы «Из немецкой жизни» (1977) создается полудокументальный портрет коменданта Освенцима Рудольфа Хёсса (Гётц Георг). Рационально мыслящий крестьянин создает из исправительного лагеря «процветающую фабрику смерти», где впервые практикуются массовые отравления «Циклоном Б». Георг изображает рассудительного «фабриканта», который достигает некоего пика мещанства, со столь присущей ему двойной моралью. Его жена и дети, которые живут рядом с лагерем, случайно узнают о фактическом состоянии дел. Затем комендант делает замечание, что убил бы собственного сына, если бы был такой приказ. Сценарий этого тяжелого фильма вовсе не предполагал фетишистскую трансформацию главного героя. Год спустя Ромуальд Кармахар пригласил Георга на сложную роль в фильме «Убийца». По стопам Котудлы пошел Андреас Грубер. В 1994 году ему удалось сделать не менее впечатляющий художественный фильм «Охота на зайцев», где стилизованный рассказ не противоречит историческим фактам. В фильме речь идет о забаве эсэсовцев — охоте на заключенных. В «гравле» участвуют жители целой деревни. Эта завязка позволяет показать оппортунизм и энтузиазм среднего слоя, который



Восруг фильме про Ильзу колонизация целой индустрии. Выпускались даже специальные игрушки

---

являлся основой для появления на свет «фашизма маленького человека». Взгляд режиссера кажется отстраненным, но сама атмосфера фильма отрезвляет. В этой киноленте имеется некий невротический эсэсовец, но Грубер избегает каких-либо стилизаций. Напротив, он показывает абсурдность эсэсовской бюрократии (меловой штришок за каждого убитого). Единственная сцена, в которой проявляется произвол (использование заключенных в качестве кеглей), скорее обусловлена разочарованием и скукой, нежели сексуально мотивированным желанием. Вместо того чтобы в конце войны убить приятеля, перешедшего на сторону противника, эсэсовец, смеясь, кончает с собой. Во многом Грубер не оправдал ожиданий зрителей. Подобный «дифференцированный» рассказ можно было наблюдать в немецком телефильме «Три дня в апреле» (1995). В нем повествуется об СС как террористической системе, которая рано или поздно должна была дать сбой. В маленькой деревне в течение последних дней Второй мировой войны находился вагон с заключенными из концлагеря. Фильм показывает различную реакцию сельских жителей на соседство с «нежелательными гостями». Постепенно скепсис сменяется сомнениями, а затем и сочувствием. В итоге сельские жители ночью отгоняют вагон на нейтральную полосу. Многие фильмы 70-х годов использовали структуру возвращения к прошлому. Несмотря на несколько сексуальных аспектов, режиссер этой телепостановки Оливер Шторц при изображении эсэсовцев беспокоился больше о том, чтобы выразительно показать поборников терпящего крушение режима. Горечь от скорого поражения дополняется абсурдными ситуациями, возникающими в деревне. Даже униформа не может сохранять их «блеск», она покрыта пылью. Другую картину мы могли бы увидеть в фильме «Гудрун» (1991), который был снят Хансом Гайссендэрфером. Это история любовных отношений между женщиной и эсэсовским офицером, рассказанная от лица 12-летней девочки. Режиссер старается показать сельские идиллии в определенном контрасте с черной униформой, которая является некой персонализацией «злой системы». Именно наличие национал-социалистской нарушает жизнь простых, сельского мира.

Обратное осознание известных стереотипов оказалось характерным для американских фильмов, прежде всего кинофабрики С. Спилберга. Загнанных дед мастер из гестапо в «Ковчеге Завета» (1981) и фанатичный солдат из Ваффен-СС из «Последнего крестового похода» (1988) словно копировали комическое изображение нацистов, характерное для кино 40—50-х годов. Первый эпизод «Сумеречной зоны» (1983), когда убежденный расист (Вик Морроу) благодаря временному скачку оказывается в нацистской Германии, был придуман лично

Спидбергом. В этом эпизоде ирония состояла в том, что расист преследуется СС и оказывается запертым в скотном вагоне. Спидберг вернулся к этой теме в 1993 году, когда снимал «Список Шиндлера». Прибегнув к контрастному изображению Оскара Шиндлера (Лиям Нисон) и коменданта концлагеря Амона Гёта (Ральф Файнесс), он рассказывает о спасении еврейских рабочих от лагерей смерти. Шиндлер спасет, сколько может, а Гёту являет собой известную смесь рациональной деструктивности и садистских неврозов.

Изображение нацизма как сексуально опасного мифа уже давно нашло питательную среду в популярной культуре, прежде всего на телевидении. Именно это средство информации всегда стремится втиснуть истинные причины того или иного явления в узкие рамки реалити-шоу.

### *Порнонацизм*

Прежде чем продолжить разговор, хотелось бы привести две цитаты, которые на Западе неизменно употребляются при упоминании порнонацистских эксплуативных фильмов, созданных в 70-е годы. В «Энциклопедии фильмов ужасов», написанной Фидом Хардисом, мы найдем небольшую статью, которая посвящена ленте Серджио Гарроне «Эсэсовский лагерь № 5 — преисподняя для женщин». В частности, в ней указывалось следующее: «Кассовый успех картины Лилианы Кавани («Ночной портье») о сомнительном удовольствии быть замученной в нацистском концентрационном лагере и отталкивавшее расистское кино о лагерных пытках, снятое в Америке Доном Эдмондом («Иллава — волчица СС»), вызвали ностальгические фантазии у явных и скрытых фашистов, породив кинематографический эквивалент давно уже существующего поджанра порнографической литературы — «сдидконациста». Гарроне содействовал этой разно-



Английская афиша к фильму «Лагерь СС № 5 — преисподняя для женщин»



Ильда в камере пыток

видности кинематографических злодеяний, сняв женское тюремное кино — «С Садистский лагерь — комендантура по стерилизации» (1976). В нем он просто смакует «интересные» острые ощущения, вроде раздетых еврейских женщин, жертв медицинских экспериментов, истязаемых проституток. Есть в фильме неизменная нацистская лесбиянка, грубая сцена аборта и недурственное, хотя и несколько поверхностное, знание различных пыток. Так как почти все фильмы провалились в прокате, эта тенденция исчезла так же быстро, как и появилась».

В 1977 году католическая кинослужба опубликовала заметку, в которой провозглашалось, что фильмы в стиле «садиконациста» имеют глубокие корни в итальянском (прежде всего монументальном) кинематографе. «Место римских легионеров в коротких туниках отныне заняли эсэсовцы в черной униформе периода Второй мировой войны. За прошедшие годы Италию накрыла волна политуреской садо-порнографии, которая до сих пор не идет на убыль. Эти фильмы более или менее открыто опираются на творения Пазоллини, исходясь, естественно, на ином качественном уровне. Чтобы это было «немецким», в диалоги вставляются отдельные примитивные речевые моменты».

Интересно, откуда взялись эти тенденции в итальянском кино? Позволю себе еще раз процитировать ту же самую заметку. «В послевоенной Италии это уже третья волна фильмов, которые именуют себя «антифашистскими». Первая волна поднялась сразу же после окончания войны. Ее двигали вперед главным образом ранние фашисты, такие как Гвидо Аристарко или Карло Линдани, которые пытались обеспечить себе некое политическое алиби. Вторая волна наметилась на рубеже 60-х годов и была представлена фильмами «Четыре дня Неаполя» или «Золото Рима». Она была инициирована режиссерами, сочувствующими коммунистам, которые хотели подорвать партнерство с НАТО. Эта направленность была проявлением скрытых обид, которые были злиты на немцев. Фильмам современной, третьей волны, предшествовала лента Висконти «Проклятые» («Гибель богов»), за которой последовали также сомнительные фильмы, как «Ночной портье» Дилианы Кавани, «Салон Китти» Тинто Брасса и «Слово» Пазолини. Нынешние остатки третьей волны представлены низкопробным «хардкором», в котором детально демонстрируются операции на яичниках или кастрация, что должно выступать в роли возбуждающего средства, но на самом деле вызывает не сексуальное желание, а брезгливость или же самые извращенные чувства».

Эти два отрывка приведены, так как большая часть кинематографических исследований и журналов вообще не считает нужным упоминать о «подобного рода» фильмах. Но даже этих небольших фрагментов достаточно, чтобы убедиться, что большая часть порнонацистских фильмов находится в гигантском сегменте эксплуативного кино. Как уже говорилось в начале книги, английское понятие *exploitation* не только означает угнетение и эксплуатацию, но и описывает намерения автора художественного произведения. Как правило, создатели эксплуативных фильмов использовали популярную тему, помножили ее на скандальность, извлекая из этого коктейля максимальную выгоду. В качестве тем для эксплуативных фильмов использовались любые сюжеты, которые предполагали определенные акты насилия и сексуальное доминирование: проституция, молодежная субкультура, тюрьмы, лагеря для военнопленных, инквизиция, каннибализм, гражданская война, религиозные секты, рабство. Вообще любые жизненные ситуации, в которых можно было выделить две ключевые роли: подчиненных и властвующих. В семидесятые годы, которые характеризовались ослаблением цензуры, в индустрии кино возникли новые предпосылки, позволявшие использовать эксплуативные сюжеты в дорогостоящих фильмах. Более того, дело доходило до возникновения неких двойников. Так, например, вышедшая в 1974 году драма «Мандиного» с Джеймсом Мейсоном в

---

главной роли, три года спустя «преобразилась» в итальянский фильм «Мандиго — Белая госпожа в лагере рабов». Великолепная трагедия, посвященная истории инквизиции, «Охотник на ведьм» (1968), была продолжена серией «колдовских» фильмов, которые использовали эту историческую эпоху лишь как предлог для смакования пыток и истязаний. Все эти «вторичные» киноленты весьма напоминали порнонацистские фильмы.

В 60—70-е годы на производстве эксплуативных фильмов специализировались не просто отдельные режиссеры, но целые киностудии. В Италии это была «Италина Фулви» и «S.E.F.I.», во Франции — «Еврокине», в Швейцарии — студия Эрвина К. Дитриха, на которой снималось множество фильмов, посвященных женским лагерям. Еще раз подчеркну, что порнонацизм — понятие, которое употребимо не только к кинематографу, но литературе и даже живописи. Главным моментом в нем является эротическое или порнографическое изложение преступлений Третьего рейха, лишенное очевидного политического подтекста. Большинство кинотворений в стиле «порнонацизм» или «саликонацизм» в самой Германии вряд ли можно было увидеть в свободном прокате. В большинстве своем это кино и видео демонстрировалось на закрытых просмотрах, что придавало столь популярному явлению оттенок нелегальности. Эти фильмы обсуждались в подпольных симизавтовских киножурналах. Дерек Флинт в своей статье «Эсэсовская слякоть», которая была опубликована в британском культовом журнале «Спаситель», пришел к выводу, что нацистские эксплуативные фильмы занимают особое место в силу политической табуированности этой темы. Хотя само порнонацистское кино построено по тем же «лекалам», что и ленты про инквизицию, охотников на ведьм или про женские тюрьмы.

Еще раз подчеркну, что «Гибель богов», «Ночной порты» и т.д. являются портретными, а отнюдь не порнонацистскими фильмами, хотя некоторые критики того времени ошибочно полагали обратное. Киноленты Висконти, Кавани, Вертиллер и Пазолини лишь предполагали наличие подмостков, на которых мог разыгрываться коммерческий вариант садомазохизма. Тем не менее Гинто Брасс со своим «Салоном Китти» попадет в «зону полутени», где уже находился фильм «Мандиго», снятый Фляйшером. Оба фильма являются весьма дорогостоящими, в них заняты известные актеры (в первом случае Бергер и Тулин, во втором — Мейсон и Сьюзен Джордж). Тем не менее обе эти киноленты имели своей целью акцентировать внимание зрителя на внешнем напряжении, которое достигалось благодаря драматургическим предпосылкам. Брасс, который считался в шестидесятые годы творческой надеждой итальянского кино, решил во-





Гетеросексуальные властные фантазии. Кадр из фильма «Последняя оргия Третьего рейха»

плотить собственную концепцию — дорогого исторического порно. Взять хотя бы «Калигулу», в котором, с одной стороны, снялись знаменитые актеры: Малкольм Макдауэлл, Хелен Миррен, Питер О'Тул, а с другой стороны, лента переполнена садистскими и откровенно порнографическими сценами. Фашистские лагеря нередко являлись для него всего лишь фоном, на котором должны были разыгрываться сексуальные сцены. В качестве примера можно было бы назвать «Ключ» (1983). «Калигулу» сам Brass, по-видимому, воспринимал как политическую притчу с изрядным налетом злободневности. В итоге за соблюдение своих неизменно высоких киностандартов Тинто Brass удостоился звания мирового классика эротического кино.

Особенность феномена порнонацистского кино заключалась в том, что оно, не скрываясь, заимствовало стилистические особенности у «серьезного» кинематографа. Взять хотя бы «Последнюю оргию Третьего рейха» Каневари, фильм, который являлся многоуровневым плагиатом с «Ночного портье» Кавани. Впрочем, можно говорить о «современном восприятии творчества Кавани, которое было интерпретировано при помощи новых методов».

Подобно тому как надо проводить разграничительную черту между «портретным кино», использующим тему сексуальности нацизма,



Изначлодние главной героини. Кадр из фильма «Свастика на животе»

и эксплуативными фильмами порнонацистской волны, так и последние надо отличать от «тяжелых» порнографических фильмов, которые стали активно появляться в начале 70-х годов. Последние в основном строились на эксплуатации фетишизма — в данной ситуации значение имело не насилие, а изобилие нацистской униформы. Если такие ленты, как «Последняя оргия», предполагают наличие «легких порнографических» или просто эротических сцен, то есть илет лишь имитация реальных сексуальных отношений, а основное внимание концентрируется на инсценировке садомазохистских ритуалов, то в фетишистских «наци»-фильмах этот момент либо вовсе отсутствует, либо демонстрируется мельком. На первый план выходят реальные половые сношения, которые обставлены соответствующим антуражем. Результатом этого ивляются сцены актов, сменяющие друг друга, в которых элементы «саликонациса» используются лишь для придания экзотики и живописности. Нередко в подобных фильмах отсутствуют даже диалоги, если же они все-таки есть, то лишь для того, чтобы хоть как-то скрасить скудное действие. С прокатом в Германии опять же возникали проблемы. После появления фильма Джо Д'Аматоса «Девочки фюрера» (в немецком варианте «Женская тюрьма №3»), свастики на флагах и нарукавных повязках были изменены

цифрованным способом до неузнаваемости. Германия пугливо прячется от порнонацизма. Даже в синхронном переводе германские кинопрокатчики попытались избежать какого-либо намека на национал-социализм. О месте и времени действия в данном случае можно догадаться, наверное, лишь по черной эсэсовской униформе. В некоторых случаях, например в «Свастике на животе» Марио Кайано или в нескольких версиях «Последней оргии Третьего рейха», вводились дополнительные порнографические сцены. В первом фильме во время оргии немецкий зритель мог увидеть две небольшие сцены реальных половых сношений. После ошеломительного успеха «Калигулы» Тинто Брасса в некоторых странах было решено «расширить» этот фильм, так на свет появились «жесткие» порноверсии. В 70-е годы это было обычным явлением, которое не обошло стороной даже фильмы ужасов, которые были сняты в жанре эксплуатационного кино.

В упоминавшейся выше католической заметке журналист выражал предположения относительно мировоззренческой направленности этих эксплуатативных фильмов: «Очень сложно установить, стоит ли за этой волной нацистского порно какие-то политические силы. Режиссеры, как правило, являются либо новичками, либо заурядными коммерсантами. Известным является лишь автор одного из сценариев кинокритик Винцио Маринуци. Среди исполнителей имя имеют лишь Джон Штайнер и Клаудина Беккэри. Именно участие последних, когда-то являвшихся звездами, вызывало оживленную дискуссию по поводу их порнодеятельности. Их интервью позволяет предположить, что они не воспринимали это как что-то порочное и зурное, связанное с сексом и кровью». Несмотря на то что в этой статье была изложена частая правда (коммерческий аспект эксплуатативных фильмов), очевидно, что автору было сложно разобраться в сложившейся ситуации. Он не мог установить, на чьи деньги производились эти фильмы, что являлось еще одной специфической особенностью порнонацизма.

В этой связи понятие порнографии, делимое между секс-хардкором и эксплуатативными фильмами, является более чем проблематичным. Фильмы, лежащие в этой пограничной области, часто называются сексэксплуативными, то есть совмещающими две особенности: эротический (или порнографический) и насильственный моменты. Сюзен Зонтаг в своем эссе «Порнографическое воображение» пытается обосновать это понятие на примере «Истории О» Паулины Реже и других рассказов. При этом она выделяет три разновидности порнографии:

- а) как предмет социальной истории.



В сценах по роману «История О. Ритуалы Зонтаг Руссо» фильмы исторно эксплуатируют порнографические штампы

- б) как психологический феномен и  
в) как условность в пределах искусства.

Причем сама автор занимается изучением преимущественно последней категории. По ее мнению, фильмы и книги «квалифицируются как порнографические в том случае, если их тема посвящена всепоглощающим сексуальным поискам, которые привлекают в сексуальную драматургию посторонних людей, и эти поиски наглядно отображены». Таким образом, автор порнографического романа или фильма работает с типажам, а не с индивидуальностями. Происходит как бы уничтожение личности. Подобные мысли заложены в идее трансгрессии, изложенной Батайем в его новелле «История глаза». В ней автор подчеркивает, что «наслаждение» и «непристойное» могут воскреснуть только тогда, когда акцентируются скрытые отношения между смертью и сексуальностью. Сюэзен Зонтаг также указывает на религиозные элементы в структуре порнографии: ритуал, переход и жертва — все происходит по четко установленной схеме.

Кроме всего прочего, можно сослаться на работу Линды Уильям «Хардкор», которая посвящена проблеме порнографии. Некоторые тезисы применимы непосредственно к порнографическим фильмам. Уильям определяет порнографию как жанр, который хочет достигать стимуляции зрителя реалистичным воспроизведением сексуальных сцен. Для этого в распоряжении у порнорежиссеров имеется несколько стандартов, которые ориентируются на конкретную потребность зрителя. В качестве самых распространенных стандартов можно назвать разновидности секса (вагинальный, оральный, анальный). Нередко при съемках используются крупные планы половых



Ильза помогает доктору проводить медицинский эксперимент. Запечатлена почему-то сзади в кармине и вовсе не белое

презнов, что можно обозначить английским словосочетанием «*meat shot*». Апогеем порнографического фильма является достижение оргазма или как минимум его симуляция («*money shot*»). Структура порнофильма в большинстве случаев не выходит за рамки действия, которое определяется временем и средой. Съемки ориентируются на параллельный или последовательный монтаж эпизодов, которые постепенно усложняются. Эти законченные эпизоды укладываются на истоки порнографических фильмов периода немой кино, когда ленты состояли только из одной роли, сводившейся к рудиментарному действию. Исходя из представленного определения, отчетливо видно, что эксплуативные наши-фильмы (сидиконциста) не рассматриваются как некая разновидность порнографии. В них фактически не присутствуют такие важные элементы порнографического фильма, как «*meat shot*» и «*money shot*». Даже такой откровенный фильм, как «Ильза — волчица СС», содержит в себе диалоги и очень правдоподобно симулируемые сцены секса. Понятию порнофильма соответствует лишь лента Джо Д'Аматоса «Девочка фюрера». Ордensburg СС, в котором разворачивается действие, служит лишь предлогом, а униформа выступает в роли необязательного аксессуара. В центр

фильма поставлено именно сексуальное действие, которое переполнено и *teat*, и *money shots*. Садомазохистские акцинты фактически отсутствуют. Ни одна из героинь не мучается. Более того, кажется, что все получают обоеудное удовольствие. Линда Уильям указала на то, что сексэксплуативные фильмы можно рассматривать в качестве стидии, преществующей современной порнографии. Одна из последних глав в ее работе называлась «Сила, желание и извращение. Садомазохистская порнография в кино». В этом разделе она убедительно доказывает, что садомазохистские зрелищные фильмы являются производной от традиционной гетеросексуальной порнографии. Здесь она обращается к кинематографическим эквивалентам, которые Сьюзен Зонтаг описывала как порнографичео, являющуюся «условностью в пределах искусства», то есть эстетической порнографией. В качестве примера Линда Уильям приводит кино Реали Метигера «Наказание Анны» (1975). Она также раскрывает сенсуальную структуру дешевых сексэксплуативных фильмов, приводя в качестве другого примера фильм супругов Финдлей «Отарок». Эту ленту можно с большой натяжкой отнести в разряд порнографических, так как сексуальное насилие полностью заменено спецэффектами. Но тем не менее этот фильм так и не вышел в «официальный» прокат. Реклама же внушала зрителям, что этот фильм является «аутентичным», то есть в нем запечатлены реальные сцены насилия. Этот факт наглядно демонстрирует коммерческие механизмы, действующие в эксплуативном кино. В действительности же демонстрация настоящего насилия наличествует лишь в нескольких фильмах, в основном порнонацистской волны. В качестве примера можно назвать фильм Серджио Гарроне «Эсэсовский лагерь № 5 — преисподняя для женщин» (1977), который являлся «жестким» вариантом скандального фильма «ССадистская комендатура по стерилизации», в котором присутствовали документальные кадры преступлений нацистов. То, что в фильме показано плохо поставленное мягкое порно, делает очевидным, насколько причудливой и безакусной может быть связь между сексуальным действием на экране и историческим документальным материалом. На наличие сексуального насилия намекают как минимум в начале этих фильмов, но ни разу в них не был реализован потенциал документального кино. Как заметил один кинокритик: «Реальный секс, как и подлинная смерть, неэстетичен». Именно поэтому они мало подходят для кино.

Линда Уильям выделяет три категории садомазохистской порнографии:

а) *любительский садомазохизм*. Речь идет о полупрофессиональных, сделанных на скорую руку, малобюджетных лентах, в которых присутствуют документальные кадры садомазохистского акта, который, в отличие от порнографии, не обязательно должен заканчиваться оргазмом, а стало быть, не предназначен для полового возбуждения;

б) *садомазохистский акт* в одной или нескольких сценах обычно порнофильма. Здесь говорится лишь о легком изменении монотонности порнографических стандартов. Эта идея относится и к «Девочкам Фюрера». Но здесь сами сцены насилия становятся в итоге монотонными. В первом и втором случае зритель должен воспринимать сексуальные и «насильственные» действия как подлинные. Но этого мы не находим в третьей категории — *эстетическом садомазохизме*.

Эта последняя категория является феноменом, так как в конечном счете речь идет о садомазохистской психологической драме. Для этого достаточно пространной инсценировки и сценария, построенного на сексуальном доминировании-подчинении. Для его кинематографического воплощения даже не обязательно наличие документальных доказательств (кровь, рубцы на коже), что является неизменным атрибутом любительского садомазохизма. Угрозы здесь важнее, чем их фактическое исполнение. В порнографическом сценарии вокруг садомазохистской привлекательности должна возводиться некая нарративная структура. По крайней мере, это обязательное условие для «эстетического садомазохизма». Это может быть напряженная связь между силой и бессилием, между властью угнетения и силой подчинения. В этом отношении подчинение является добровольным элементом, что может быть эффектно подчеркнуто замысловатым и хитроумным сценарием. Такое мы могли бы увидеть в «Наказании Анны» или «Империю чувств» Нагиса Ошиму. Оба эти фильма содержат в себе «meat shots», но это мимолетная деталь, так сказать, «подарок» зрителю. То, что касается комплекса «садиконациста», то Линда Уильям описывает его в целом, употребляя термин «концентрационный оргазм». В самом деле такие фильмы, как «Свастика на животе», «Последняя оргия Третьего рейха», «Специальное подразделение СС по депортации», соответствуют подобному угрожающему духу. В них садизм вэсовских офицеров в итоге воплощается в непрерывном уничтожении женщин. Различия между ритуализированным садомазохистским сценарием «Наказание Анны» и искусственно сконструированной ситуацией, возникающей в концентрационном лагере, очевидна: в последнем случае к речи не может быть о добровольности жертвы. Она не имеет никакой альтернативы, у нее нет выхода. Женские жертвы в лагерях «оправданы» только с



Тема сексуального насилия в Гретхен роле активно эксплуатируется в современной прозе и порнографии

точки зрения деструктивных потребностей зрителей. Напряжение зависит лишь от степени их сопротивления, от воли и мужества жертвы. Даже если порнонацистские эксплуатативные фильмы не имеют никакого политического подтекста, то они все равно связаны с желанием бесконтрольной власти, что связано с определенными рефлексиями, то есть скрытым фетишизмом. Финальная бойня, которой заканчивается большинство подобных фильмов, является стыдливой попыткой морально оправдать свое творение.

Подводя первые итоги, можно сказать, что порнонацистские эксплуатативные фильмы не являются ни политическим заявлением, ни фактической садистской порнографией, даже если в них используются некоторые документальные кадры. Эти фильмы — попытка сократить уже существующие сценарии коммерчески успешных фильмов, например «Ночного портье», до уровня саломазохистского рассказа. В этих рассказах превозносится патриархальный инстинкт разрушения и влечение к смерти. При этом происходят обильные спекуляции, фальсификации на предмет взаимоотношений активного и пассивного партнеров. При помощи подобных злоупотреблений исторические элементы пытаются всунуть в саломазохистскую диалектику. В итоге эти фильмы сводятся к формуле: «разнитие прекрас-



ных эротических чувств в плохих условиях». Вспоминается рассказ Александра Ключа «Двойная попытка». В нем повествуется о том, как в СССР попытались вновь свести пару, которая была подвергнута стерилизации, дабы провести соответствующие исследования плодородия. Однако эти несчастные больше не могут любить друг друга. Став бесполезными для опытов, они гибнут от рук эскупов. В конце рассказа эскупов спрашивает сам у себя: «Должно ли это свидетельствовать, что в определенный момент любовь больше не доставляет несчастий?»

## Глава 2

### МОТИВЫ, СТЕРЕОТИПЫ И СТАНДАРТНЫЕ СИТУАЦИИ

В общем деле, только зрелищность было израненным, спутным, хреножидным и жеклушим ублюдком.

*Бруно Беттингаллини*  
«Воспитанный против кино»

В силу обидия кинематографического материала возникает насущная потребность разработать определенную схему, которая бы служила каркасом для нашего анализа. Обычно в качестве критериев для отбора в одну категорию служат тематики или время возникновения фильма. В данной ситуации нам придется рассматривать все фильмы, исходя не из их художественного качества и стилистических особенностей, а опираясь исключительно на тематическую мотивацию.

Наиболее яркие фильмы можно разделить на три группы в соответствии с их мотивацией:

а) фильмы, которые акцентируют внимание на общей природе нацистской системы. Например, «Гибель богов» Лукино Висконти, который пытается рассказать об участии аристократической прослойки, прибегая к помощи образа азлота и падения одной большой семьи;

б) фильмы, которые опираются на фашистскую принудительную систему как наиболее экстремальную и угрожающую историческую среду, на фоне которой раскрываются различные частные истории. В «Ночном портье» Лидияна Кавани рассказывает о страстных отношениях, построенных на контрастной паре подчинение-доминирование. Исторический фон эмоционально обогащает эти отношения, помогает их правильному восприятию;

в) фильмы, которые используют фашистскую принудительную систему как драматургическое оправдание для постановки массовых садомазохистских сцен. Итальянский режиссер Серджио Гарроне («Лагерь СС № 5») как-то в одном интервью сказал по этому поводу, что только на национал-социалистическом фоне можно было оправдать показанные зверства. Тем не менее в эксплуатативном кинематографе имеются не только «садиконашистские» фильмы, но и весьма похожие на них ленты о Средневековье, где драматическим ядром для жестокостей служила деятельность инквизиции. «Садиконашисты» и порнонашизм уходят корнями во Францию и Италию 60-х годов, где были весьма популярны порнографические романы, в которых СС являлись символом сексуального авантюризма.

Общим во всех этих фильмах является один момент: связь сексуального контекста с нацистскими стереотипами. Отношения палача и жертвы преобразуются в садомазохистском духе и переводятся на уровень сексуальных страстей. При помощи такого приема нацизм лишается своего исторического и политического содержания. В строгом соответствии с законами популярной культуры нацизм становится некой эстетической игрушкой. Кроме этого, в обсуждаемых фильмах словно происходит упразднение временных уровней. В «Семи красотках», «Ночном портье» и «Страстях» рассказ ведется в сложном комплексе настоящего и возвращения к прошлому. Исторический компонент переносится в область субъективного, благодаря чему мир воспоминаний приобретает некие мифические качества, которые исключают возможность сближения с историческим феноменом. Концентрационные лагеря в «Семи красотках» и «Ночном портье» действуют как чистилище, описанное Данте. Они просто переполнены жизненными кошмарами и сексуальными переживаниями.

Следующие категории присущи всем порнонацистским фильмам:

а) место действия почти во всех случаях является закрытым и контролируемым пространством. С одной стороны, это может быть концентрационный лагерь («Семи красоток») или лагерь для военнопленных («Внимание! Тигры пустыни!»). С другой стороны — бордель («Салон Китти», «Специальный поезд»), остров («Последняя оргия Третьего рейха»), Орденсбург СС («Салон Китти», «Недоброжелательный»), удаленный отель («Ночной портье») или вилла, принадлежащая одной семье («Гибель богов»). В случае с борделем многие фильмы («Фроляйн Эльза», «Специальный поезд») почти сразу же уклоняются от исторической конкретности. Нередко место действия находится в абстрактной стране, которая имеет враждебно-агрессивные намерения;



В этом рисунке Норман Эстман соединил классический «сим-др» с германизмом



б) время действия в большинстве случаев играет чисто символическую роль. За некоторым исключением («Гибель богов», «Девятисотый») действие, как правило, разворачивается в конце Второй мировой войны. Апокалиптические ожидания, предстоящая гибель рейха оттеняют формальные декорации, в этих условиях кажется все возможным. Осознание скорого конца подталкивает к разврату, который является неким моральным утешением.



В порнонацистских фильмах было сформировано несколько типажей.

а) *Фашистские деспоты*. Часто представлены как невротики с фетишистскими наклонностями. Нередко изображаются романтичными женоненавистниками, а подчас и вовсе латентными гомосексуалистами. В качестве примера можно привести роли Гельмута Бергера



Исторический аспект фильма «Специальное подразделение СС по депортации»

в «Салоне Китти» и Питера О'Тула в «Ночи генерала». Иногда подобными характеристиками обладают врачи концентрационных лагерей («Ильза», «Концентрационный лагерь № 9», «В стеклянной клетке»).

б) *Фашистские партийные работники* предстают перед зрителями лишеными эмоций, безжалостными, системно властными, быстро принимающими решения. Часто такие фигуры являются «кураторскими», манипулирующими главными героями (Гельмут Гримм в «Гибели богов» или Дэвид Уорнер в роли Гейдриха в «Холокосте»). Часто они имеют вместе с деспотами общие черты. Например, ту же самую невротичность (Джон Штайнер в «Салоне Китти», Ральф Файнс в «Списке Шиндлера»).

в) *Жертвы с мятежной натурой* оказываются втянутыми в историю, даже не подозревая об этом. По ходу фильма они пытаются освободиться от оков нужды, для чего прибегают к преступным средствам. В них живет партизанский дух (Грегори Кнофф в «Ильзе», Тереза Анн Савоя в «Салоне Китти», Сьюзен Страсберг в «Капо»).

г) *Пассивные жертвы* либо никак не характеризуются, либо их личность является неяркой, сломленной. Их пассивность только подтверждает совершенную преступлений, они не имеют четкой жизненной позиции (подростки в «120 днях Содома»).

д) *Скелетики*. В действительности фильма они появляются как полутчики, являясь с драматургической точки зрения «посредниками», которые стоят за «совестью» масс. Они без проблем и без принуждения интегрировались в нацистскую систему, но тем не менее отчаянно пытаются хоть что-то исправить. В фильмах могут выступать в роли врачей концентрационных лагерей, которые вынуждены помогать врачам-садистам («Концентрационный лагерь № 9», «Специальное подразделение СС по депортации»), в роли расканвающихся чиновников («ССадистский лагерь — комендатура по стерилизации»), а также в роли «деполитизированных» служащих вермахта, родственников

главных героев. Последние могут выступать и в роли жертв, что предлагается в военно-приключенческих фильмах («Штайнер — Железный крест»).

е) *Приспешники* являются часто надсмотрщиками в концентрационных лагерях, капо. На эти должности они попадают благодаря своей беспринципности. Самы могут становиться жертвами. Подобные персонажи изображаются наиболее отвратительными и отталкивающими (сторожа в «120 днях Содома»). В фильме Жюль Понторво «Капо» такую роль исполняет женщина (Сьюзен Страсберг).

ж) *Художественные варвары*. В своей статье «Террор в искусстве» Рольф Гриммингер указывает на феномен, который автор назвал художественным варварством. В такой манере описываются милитаристы, получающие наслаждение и от искусства, и от чрезмерного насилия. «Какой-нибудь эсэсовец играет на фортепиано репертуар немецкой классики, а рядом идут пытки» («Список Шиндлера» Спилберга и «Рим — открытый город» Росселлини).

з) *Соблазнитель*. Эсэсовский офицер как соблазнительный харизматик играет большую роль. В «Недоброжелательном» Хайно Ферх играет роль инструктора учеников в Наполас (Национально-политическом воспитательном учреждении). Произнеся героическую речь, он поведет горстку мальчишек на верную смерть. «В стеклянной клетке» Августина Вилларонга врач-психопат (Гюнтер Майснер) из концентрационного лагеря искушает, а затем убивает маленьких мальчиков. Это длится до тех пор, пока одна из его жертв сама не убивает «соблазнителя», тем самым переживая его убийственную миссию. Элемент соблазна непосредственно связан с сексуальной природой человека.

Из описанного арсенала фигур можно увидеть, насколько упрощена и схематизирована структура национал-социалистической системы в порнонацистском изложении. Акцент всегда делается на эксцентриках и декадентах, на центрах власти и камерах пыток, созданных



Одна из вариантов афиш для фильмов «Эсэсовский капо № 5 — предостережение для женщин».



Афиша к фильму «Эсэсовский эксперимент. Лагерь любви».

ними. Фактически никогда внимание не уделяется повседневной жизни большинства населения. Одним из редких исключений является «Гибель богов» Висконти. Мартин фон Эссенбек (Гельмут Бергер) является педофилом. Он втирается в доверие к девочке, которая живет в доме его возлюбленной, чтобы потом изнасиловать ее. Однако даже здесь присутствие граждан из низших сословий сведено до минимума — это девочка, ее брат и авторитарная мать. О самоубийстве девочки становится известно лишь из диалога, после чего эти фигуры вновь исчезают из кадра. Они полностью оправдывают свою функцию, которая выше обозначалась как *пассивные жертвы*. Некая разработка «гражданских» характеров проис-

ходила, например, в «Салоне Китти» Тинто Брасса. Обстановка в семье главной героини Маргариты (Тереза Энн Савой) подчеркнута благородно-декадентская. В данной ситуации она является скорее поводом для многочисленных сатирических выпадов. Жизнь мелкой буржуазии наиболее полно осветил, скорее всего, Стивен Спилберг в «Списке Шиндлера». Однако и здесь второстепенные персонажи появляются лишь для того, чтобы стать безымянными жертвами основного действия. Концентрация на ансамбле фигур, которая была предпринята Оливером Шторцем в фильме «Три дня в апреле», избегает эффекта «садиконашиста». Здесь нет ни декадентских наслаждений, ни шобузданного садомазохизма, ни сексуализированных сцен истязаний и пыток, ни фетишистского милитаризма. Вместо всего этого в фильме присутствуют обыкновенный конформизм, трусливое молчание и ложь. Далее я попытаюсь показать, что эти категории не только имеют значение для пользующихся хорошей репутацией фильмов, но и сам Висконти в «Гибели богов» заложил прототип, которому следуют все последующие режиссеры при выборе своих героев.

Сценарии порнонацистских фильмов могут быть очень далеки от фашистской действительности. Но в них по меньшей мере предпринимается попытка создать видимость документального процесса, для

чего используются стандартные ситуации, характерные для того времени. Подобное мы можем увидеть как в «120 днях Содома», в «Семи красотах», в «Капо», так и в «Концлагере № 9», «Специальном подразделении СС по депортации». Даже более поздние произведения, действие которых не происходит в Третьем рейхе, повинуются тем же самым законам.

а) *Прибытие и инициация.* Многие из чисто лагерных фильмов начинаются с прибытия поезда, переполненного арестантами. Пленники испуганно вдрагивают, услышав хриплые немецкие команды вооруженных солдат. Их выталкивают из вагонов для перевозки скота, и они должны либо построиться, либо брести пешком до лагеря. При переводе и дубляже фильма обычно оставляют обрывки немецких фраз: «лос» (свободно), «шнель» (быстрей), «швайв» (свинья), «ахтунг» (внимание) и, конечно же, «я вольт» (так точно). Подобные фразы можно слышать при допросах («Капо», «Семь красоток»). Когда арестанты прибывают на место, то к ним обращаются с угрозами. Обычно это делает офицер СС, который хочет лишить каждого надежд, чести и гордости. Теперь единственным законом в жизни заключенных является регламент лагеря. Затем следует инициация, первым шагом которой является разделение узников по полу, возрасту и расе. Почти сразу же сдается гражданская одежда, которая заменяется робами заключенного. Обрывание волос наголо под предлогом гигиенических соображений воспринимается как очередная форма унижения. Нередко коммерческие фильмы делают акцент на использовании такой мрачной сцены, как отбор. Но именно он создает начало психологическому напряжению. Часто в этой сцене происходит некая кризисная ситуация, которая уже намекает на предстоящие истязания. В нескольких фильмах инициация происходит в особой экспозиции. Например, в «Списке Шиндлера» въезд в лагерь смерти Освенцим полностью обставлен в духе экспрессионистских фильмов ужасов. Демонические силуэты солдат показаны в ярком встречном освещении. Снег и пепел, перемешанные в единую массу, витают в воздухе, пар локомотива напоминает струю удушливого газа.

б) *Переключки.* Построение на свободном месте между бараками для ослабленных и голодающих арестантов нередко означает часовое простаивание на дожде и морозе. Будни лагеря превращаются в боязливое ожидание неизвестных событий. Выбывание из рядов построения означает верную смерть. Капо безжалостно избивают заключенных резиновыми дубинками, разбрасывая удары в шахматном порядке. Офицеры СС молча взирают на все это со стороны. Часто переключки становится вынужденной ситуацией, которая делает арестантов свидетелями чего-то: это может быть казнь или экзекуция. Если они пы-

---

таются отвести взгляд, то вновь жестоко избиваются капо. Характерная сцена построения происходит и в «Списке Шиндлера». В кожаном пальто и перчатках «прелестный» Гет медленно вышагивает перед рядами и стреляет без разбора несколькими пленникам в голову.

в) *Проституция и изнасилование.* Чтобы по возможности оправдать наличие в фильме сексуального действия, многие из режиссеров итальянского и французского эксплуативного кино превращают лагерь в подобие борделей, в которых пленники (преимущественно женщины) должны оказывать «любезности» эсэсовцам и капо. При подобном развитии сюжета дело доходит до самых невероятных ситуаций. Например, ставшая почти классической сцена «развлечения» офицеров СС с пленницами в реальности являлась едва ли не преступлением перед расой и строго каралась. Но в эксплуативных фильмах не существует никаких границ. В них мы можем наблюдать сцены лесбийской любви («Специальное подразделение СС по депортации»), что само по себе в Третьем рейхе являлось преступлением; половые связи между женами заключенных и охранниками («СС-адитский лагерь — комендатура по стерилизации»); садомазохистские зрелища («Специальный поезд») и массовые изнасилования («Последняя оргия»). В «Салоне Китти» и «Концентрационном лагере № 9» кажется, что вынужденное сожителство происходит с физически или духовно больными людьми.

г) *Наказания и пытки.* Даже самое незначительное нарушение правил поведения в лагере влечет за собой самые суровые наказания. Наиболее распространенным является бичевание («Свастика на животе», «Последняя оргия»). Как правило, во время истязания палач или сама жертва ведут отсчет ударов. Эта форма наказания не должна путаться — что можно было нередко наблюдать в рецензиях 70-х годов — с садомазохистскими играми, которые принципиально базируются на обоюдном согласии. В этой связи более уместным является определение «садистского порно». В то время как в фильмах стиля «садиконшиста» в подобных сценах отчетливо прослеживается сексуальная тенденция, которая предопределена выбором молодой и привлекательной жертвы, то другие фильмы в первую очередь концентрируют внимание зрителя именно на мучениях действующего лица. Вокруг подобного действия вращается сюжет фильма «Калдши для живущих», где главный герой переживает травмы своего сокамерника, как бы делая сопричастными к ним и самих зрителей. Так как некоторые из непорноцистских фильмов были изначально ориентированы более ранними лентами про «охотников на ведьм», то во многих сценах камеры пыток весьма напоминают средневековые («Эсэсовский лагерь № 5», «Последняя оргия»).



д) *Казнь*. В каждом без исключения порнонацистском фильме происходит одна или несколько казней. В полной противоположности сценам насилия, которые встречаются в других жанрах (вестернах, боевиках или детективах), в этих фильмах казнь является неминуемой, и неточно, кем она совершается. При этом сама жертва является совершенно беззащитной. Она либо скована ужасом, либо смирилась со своей участью. Акт казни в большинстве случаев происходит быстро и с машинальной точностью: двери захлопываются, звучат выстрелы, трещат разряды электрического тока... Ничто (кроме внезапного помилования) не может прервать этот судьбоносный процесс.

Я охарактеризовал казнь как машинальную. Это описание станет понятным, если сравнить следующие эпизоды: бесконечные выстрелы в затылок в фильме Георга Папа Косматоса «Казни в Риме» (1978) (в различных странах шел в прокате под названиями «Бойня» или «Дело Канцлера»), проходящая как бы между прочим казнь арестантки в «Последней оргии», убийство обнаженного Гельмута Бергера в финале «Салона Китти», которое, несмотря на то что убивается отрицательный герой, не приносит зрителю никакого облегчения. Нередко казни превращаются в форменную бойню, что мы можем наблюдать в фильме Косматоса. В зачистке Варшавского гетто, показанной в «Списке Шиндлера», машинальный аспект наиболее очевиден — эсэсовцы пытаются убить одной пулей несколько людей, стоящих друг за другом. Некоторым фильмам удается найти метафору, которая через смерть единственного героя рисовала казни миллионной людей. В фильме Роберта Эрико «Старое ружье», хорошо знакомом отечественному читателю по блестящей игре Науре, несколько эсэсовцев насилуют и убивают женщину (Рони Шнайлер) и ее маленькую дочь, даживо сжигая их из огнемета. Холодная и мрачная эстетика этого эпизода, который наступает неожиданно после не предвещающего ничего ужасного пролога, надолго запомнится зрителю. В данном случае можно даже говорить о контрастной эстетике, под которой понимается неожиданный шок, а возможно, даже перелом во всей инсценировке, который для зрителя является совершенно внезапным. Эрико рисует на кинополотне эффектное превращение пашифиста (Филипп Науре) в безжалостного мстителя, что удается режиссеру не менее ярко, чем Сэму Пекинпа в «Соломенных псах» («Кто сеет силу...», 1971).

е) *Медицинские эксперименты*. Из документальных описаний, дошедших до нас от узников концентрационных лагерей, наиболее ужасающими являются подробности опытов над людьми, которые проводились одновременно в нескольких лагерях. Отражение этого ужасного факта можно найти во многих порнонацистских фильмах.

---

Например, в той же самой «Ильзе». Это один из немногих моментов, содержащихся в эксплуативных фильмах, которые имеют под собой документальную основу. На экране можно увидеть искусственные увечья, инфицирование разнообразными бактериями. За развитием болезни неизменно наблюдают врачи в черной эсэсовской униформе. Кроме этого, в фильмах наличествуют опыты по переохлаждению и тесты на выносливость. В гонконгском фильме «Люди за солнцем» рассказывается об опытах над людьми, проходивших в японских лагерях для военнопленных. Позаимствовав сюжет из немецкой истории, авторы фильма в мельчайших подробностях демонстрируют, как комендант лагеря подвергает пленных то попеременному охлаждению и обогреву, то воздействию низкого давления. То, что в фильме Бруно Маття «Концентрационный лагерь № 9» («Женский лагерь 119») кажется специально придуманной зрелищной сценой, на самом деле являлось ужасной действительностью. Специалисты эсэсовского института Аненербе («Наследие предков») пытались ликвидировать последствия переохлаждения, заставляя несколько женщин вступать с подопытным в половую связь. В фильме эсэсовские врачи стояли вокруг кровати и делали пометки в своих блокнотах — факт, тоже соответствующий действительности. Сержио Гарроне использует в своей «ССадистской комендатуре» сомнительную идею относительно медицинских экспериментов над людьми. Кастрированный в свое время комендант лагеря намерен пересадить себе яички подопытного. Эта операция показывается во всех мельчайших подробностях. Именно этот эксперимент приводит к тому, что в лагере вспыхивает восстание. Франклин Шаффнер в своей ленте «Парни из Бразилии» (1978) пошел более осторожным путем. Он показывает зрителю сбегавшего в Южную Америку «ангела смерти», доктора Йозефа Менгеле, который из крови Гитлера пытается клонировать множество новых фюреров. Основой для этого сюжета послужили чудовищные эксперименты, действительно проводившиеся Менгеле. Другая разновидность опытов нарисована в «Ночном портье». Речь идет о сознательно вызванном психологическом стрессе. Макс, облаченный в белый халат, из-под которого видна эсэсовская униформа, доводит до состояния шока обнаженную Люсию, стреляя у нее над головой.

ж) *Бойня*. Кровавая бойня играет огромную роль в порнонацистских фильмах, а потому эти сцены заслуживают хотя бы поверхностного рассмотрения. Как бы во главе всех этих сцен стоит «купание в Виссее» из «Гибели богов» Висконти. Эта сцена важна как визуализация «путча Рёма» (более подробно мы разберем ее в последующих главах). Но уже безлого взгляда достаточно, чтобы увидеть ее неприкрытую

гомоэротичность. Политические и личные мотивы смешиваются в один безумный коктейль. Бойня, которую учинили СС, расправляясь с «мятежными» СА, требует осознания на нескольких уровнях. Мотивы Гитлера и эсэсовцев проецируются на некоторых главных героев, прежде всего Ашенбаха и Фридриха. С другой стороны, уже в 1960-м в фильме «Капо» мы могли бы наблюдать массовую расправу, то есть убийства почти всех участников фильма, включая некоторых главных героев. Гибнет даже исполнительница главной роли, надзирательница, которая пытается помочь арестантам. Более поздние эксплуатативные фильмы, вроде «ССадистской комендатуры», «Специального подразделения СС по депортации», всего лишь копируют эту схему. Даже в «тяжелом» порнографическом фильме «Девочки фюрера» Джо Д'Аматос заставляет в конце фильма погибнуть всех мужчин. На «триумф» в конце фильма в истории кинематографа решились только два режиссера: Пьер Паоло Пазолини («120 дней Содома») и Элем Климов («Иди и смотри»). Здесь и речи не могло быть о коммерческой силе «бойни», как она заложена в эксплуатативных фильмах.

### Глава 3

#### ОТ «СУВЕРЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» ДЕ САДА К ТЕОРИИ СИМУЛЯКРА И «СОВРЕМЕННОМУ МИФУ»

Суверенитет — это способность беспечно подняться накануне смерти над законами, которые гарантируют сохранение жизни.

*Жорж Батай. «Литература и зло»*

Я всегда предпочитаю истории мифологии. История создана из истины, которые становятся ложью, мифология же составлена из лжи, которая становится правдой. Одним из знаков нашего времени состоит в том, чтобы создавать мифы непосредственно во всех сферах жизни.

*Жан Кокто. «Кино и поэзия»*

#### «Суверенный человек»

В своей книге «Эротическое кино» (1981) автор Джерард Ленне грамотно, но вместе с тем отчетливо дистанцированно коснулся темы порнонацистских фильмов. В главе «Клетки и кнуты» он разбирает

---

два французских фильма — «Хозяйка» Барбет Шредер (1976) и «Выставление напоказ» Жана-Франсуа Дэви (1976). В этой главе есть интересный отрывок, который имеет значение для дорнонацистского комплекса: «Хитроумные приемы фильма «Выставление напоказ» сами становятся событием. Когда ритуалы Сильвии Бурдон и ее «рабынь» не детально проработаны, то они провоцируют движение камеры. Так достигается исключительность события, когда садист вследствие «ошибочного» ракурса едва ли не меняется ролями с жертвой. «Раб» бурно реагирует: его договоренность нарушена, хозяйка просит прощения. Она объясняет ему, что ее партнер, голландец по национальности, во время оккупации подвергался пыткам в гестапо. Он не может вынести, когда ему напоминают о страхах тех дней. Это позволяет нам провести очень точную границу между садомазохизмом и зверствами нацистов. Точно отмеренные страдания, которые доставляют ему удовлетворение, нельзя сравнивать с мучениями, которым его подвергали эс-совские палачи. Их нужно не блокировать в мозгу, а скорее искоренять из него. Любое приравнивание садомазохистских ритуалов к пыткам, которые практикуются во всех полицейских государствах мира, не основывается ни на какой фантазии. В основе этого лежит незнание или плохая осведомленность, что такое сексуальность и каковы функции вождения.

Уже в итальянском неологизме «садиконациста» понятия «садизм» и «национал-социализм» слиты воедино. Именно поэтому необходимо определить природу этой связи. Лене подчеркивал, что добровольные сексуальные испытания радикально отличаются от политических пыток. Это важная предпосылка для постижения феномена порнонацизма. Он может быть раскрыт, если обратить более пристальное внимание на понятие «садизм» и его истоки.

Исходя из распространенной в 60-е годы мысли, что маркиз де Сад предвосхитил своими философскими построениями теорию о фашистском человеке, мы невольно столкнемся с дискуссиями, в которых политические левые пытались реабилитировать письма этого скандального автора, чтобы в итоге спасти весь «левый дискурс». Из этих споров возник следующий облик де Сада, который включил в себя обе вульгарные (чисто эксплуативные) трактовки, что стало началом для популярно-культурного мифа, к которому весьма охотно прибегали деятели искусства в следующем десятилетии. Авторы порнонацистского кино оказались в их числе. Именно в «Ночном портье» Лиляны Кавани садистский акцент, который достигал своего апогея в фигуре Макса, был предельно акцентирован, в то время как Люсия оставалась воплощением «женского мазохизма». Эти от-

ношения должны считаться чисто диалектическими, о чем я уже говорил выше. Хотя Каневари в своей «Последней оргии Третьего рейха», фильме по большей части являющемся плагиатом с материала Кавани, привлек также построения маркиза де Сада и элементы из весьма популярного в те дни романа Паулины Реже «История О», тем самым оставив любую диалектику только номинальным образом. Чем больше женщина готова подчиняться, тем больше наслаждений получает ее мучитель. Он полностью контролирует ее. Мысль о том, что при поздней встрече жертва сможет стать палачом, не убедительна.

Жорж Батай писал о «суверенном» сексуальном преступнике де Саде: «Сексуальность, о которой он думает, противоречит желаниям остальных, которые не могут быть его партнерами, а только жертвами. Де Сад утверждает *неповторимость* своих героев. Отрицание партнерства является для него основным элементом системы. Эротика, которая ведет к согласию, ниспровергает насилие и смерть, находящиеся в ее основе. В принципе, сексуальное единение скомпрометировано, так как оно лежит посредине между жизнью и смертью: только если эротика разрушает согласие, которым она ограничена, то наконец обнаруживает насильственные качества, которые являются ее истиной и которые соответствуют исполнению образа суверенного человека».

Истинные любовные отношения в стиле «*amour fou*» в обоих упомянутых выше фильмах фундаментально противоречат этому тезису. Я использую здесь понятие *amour fou* для того, чтобы наиболее ярко охарактеризовать маргинальную сумасшедшую страсть, полностью соответствующую духу сюрреалистов типа Андре Бретона. Этот феномен предполагает эмоциональное восприятие реальности, полно-



Худыша Ремы стал новым символом, породив новое явление в эротике

<sup>1</sup> Бетумная любовь (фр.)

стью обусловленные порывами лишь одной личности. Только Пазолини отнесся серьезно к трактовке наследия де Сада, полагая, что в нем не может быть места никакой индивидуальности. Тем не менее подобные личности можно идентифицировать с главными героями фильмов Кавани и Вертмюллер. У маркиза де Сада сила — это четкое слово. Его объективно-математические описания едва ли вызывают живописные картины, а потому его экранизация сама по себе кажется абсурдной затеей. То, что возникало на этой почве в эксплуативном контексте, являлось более или менее занимательной «мягкой порнографией». Возьмем для примера «Жюстину» Джесса Франко. Подобные фильмы не имеют никакого отношения к литературной чудовищности. Но Пазолини удалось соблюсти этот колдовской, объективно-констатирующий стиль в «120 днях Содома». Специальные приемы, в определенной мере искажающие изложение событий, позволили ему выйти за рамки порнографического и плотоядного контекста. Любая попытка дословного воспроизведения де Сада в связи с фашизмом является излишней. Пазолини использует его построение лишь как костяк, чтобы нарастить на него собственные идеи относительно итальянской действительности. Или другой пример. Чезаре Каневари коротко, но выразительно акцентировал внимание на сексуальной тенденции фашизма. В данном вопросе не стоит исходить из посылок, которые были изложены в работах Вильгельма Райха и Эриха Фромма, где они пытались провести анализ сексуальных аспектов фашистской модели. Несколько более непосредственно с этой темой обошелся Анатолий Литвак в своем военном триллере «Ночь генерала» (1966), где Питер О'Тул исполнил роль педантичного и нервного генерала СС. Этот образ полностью соответствует модели, о которой мы говорили выше. Исполняя свои служебные обязанности, он сжигает один из варшавских кварталов, равнодушно взирая на огонь. На досуге же он жестко расправляется с проституткой. Этот материал дает возможность провести параллели между политическим и сексуальным садизмом. Вновь и вновь внимание привлекают исторические факты, например покушение на Гитлера, совершенное 20 июля 1944 года. Однако фильм Литвака является одним из немногих, которые отчетливо придерживаются исторической интерпретации. Компанию ему (спустя несколько десятилетий) составил разве что Спилберг.

Батай акцентировал интерес на одном проблематичном аспекте трудов де Сада, который относится и к его экранизациям: «Почерпнутое у де Сада насилие превратилось в то, чем оно никогда не являлось, даже в силу необходимости было противопоставлено: в рацио-

нальную, осмысленную волю к насилию». Чтобы избежать опасности преуменьшения представленного насилия, Пазолини выбирает особым, непростым путем. Подобно тому как у де Сада можно было прочесть о вынужденном терпении и безразличии, так и Пазолини решил прибегнуть в «120 днях Содома» к особой манере подачи материала, которая даже не предполагала наличие драматического накала. Нежелательными являлись даже характеры и индивидуальные особенности, которые могли вызвать заинтересованность у зрителя. Пазолини рисует в своем фильме машинерию смерти, которая, кажется, не имеет ничего общего с действительными концентрационными лагерями. Эта форменная бойня вызывается к жизни извращенными желаниями преступников, а не исполнением национального долга. Роланд Бартес в своем коротком эссе «Де Сад — Пазолини» задается вопросом: какое воздействие должен был оказывать на зрителя фильм Пазолини? По его мнению, Пазолини потерпел крах, пытаясь адаптировать наследие де Сада к современным условиям и объяснить при помощи его произведений феномен фашизма. Ничто не помогло бы осуществить «буквальную» экранизацию де Сада, так как этот писатель никогда не нуждался в наглядности. Сила этого «проклятого» автора крылась в слове и ассоциациях, которые они вызвало у читателей. Любая экранизация де Сада обречена на утрату духа и смысла его произведений либо же скатывание до уровня банальной порнографии. Последнее обвинение вполне справедливо в отношении версии Каневариса. Главный аргумент Бартеса — это ложные предпосылки, из которых исходил Пазолини. С политической точки зрения этот фильм был слишком простым и даже примитивным. Пазолини попал в ту же самую ловушку, в которую он намеревался заманить своих зрителей. Он намеревался демонстративно дистанцироваться от них: «Я не являюсь ими. Я не фашист, так как я не могу быть дерьмом!» Автор «120 дней Содома» пытался свести фашизм до уровня извращений.

Единственным средством у де Сада как литератора был и остался его язык, его речь, переполненная крайностями: в «120 днях Содома» мы смогли бы найти 600 примеров самых разнообразных извращений. Его описание сексуальных возможностей отчетливо показывает, что человеческая деятельность — прежде всего в уничтожении тела — является фактически безграничной. Что эта форма человеческой свободы действительно является бесконечной и не имеет никакого отношения к «свободной воле». Важно, что автор представлял деятельность своего «суверенного человека» вне религиозного контекста, за рамками морали и независимо от политики. Он изоли-

---

ровал «чистое» желание, «чистую» волю к власти и подчинению. Таким образом де Сад не давал своим последователям возможности создать некую политическую модель, в основе которой находился бы «суверенный человек».

Интересной кажется политическая интерпретация сексуально-патологического садизма, которая была предложена Жаном Эмери в эссе «Пытка». Он воспринимал немецких палачей как некую разновидность садистов: «Шла ли речь о садисте? В сугубо сексуально-патологическом смысле они не являлись таковыми. Я вообще полагаю, что во время своих двухлетних заключений в гестапо и концентрационном лагере я не встретил ни одного истинного садиста подобного сорта. Однако если бы мы опустили сексуальный контекст и попробовали обсудить философию маркиза де Сада, то обнаружили бы, что они являлись именно таковыми».

Он различает фрейдистское понятие садизма и мировоззренчески обусловленное понятие «суверенный человек», которое было введено в широкий оборот Батайем. Эмери пошел еще дальше. Подобно Батаю он подверг сомнению общее определение национал-социализма как тоталитарной системы. Вместо него он предложил понятие «переоцененного садизма»: «Жорж Батай понимал садизм не как сексуально-патологическое, а больше как экзистенциально-психологическое явление, причем на котором отпечаталось радикальное отрицание всего другого, что одновременно объединило и социальный принцип, и принцип реальности. Садист хочет сохранить этот мир, стремясь воплотить свой собственный суверенитет через отрицание ближнего. Ближний является вочеловеченным, и эта вочеловеченность приведет его в могилу; во всяком случае, он не остановится на границе смерти».

Подобно Батаю Эмери характеризует мир «политического садиста» как самостоятельно созданную Вселенную, в которой под сомнением находятся любые ценности, кроме силы. Суверенный человек в фашистской трактовке определяет свою собственную позицию, вновь и вновь снова созерцая «недостатки» противников — любых нефашистов. Их уничтожение является самым действенным доказательством собственного существования, равно как своего значения в мире. Фашистский садист постигает себя только через смерть близких. С этой точки зрения нацистская Германия за ее пределами должна восприниматься как земное воплощение ада. Согласно теории «политического садизма», этот мир является оплотом извращенного



порядка, искаженных норм и ценностей. А на самом деле этот мир является банальным «государством смерти», где в повседневности нет никакой мистичности. Но тем не менее от абсолютного зла исходит не просто мистическое, а почти сказочное очарование, чего ни в какой мере нельзя недооценивать. Этот «сказочный» налет оказался долговечнее, чем самая деструктивная и банальная реальность. В конечном счете это очарование является лишь результатом фантазий о безграничной власти и ненависти.

Интересный пример того, как элементы порнонацизма могут привести к неверным выводам. Здесь приведу беседу кинокритиков, опубликованную в 1977 году в одном из немецких журналов. Темой обсуждения является фильм «1900»:

«Ты говоришь, что насилие фашизма в сцене, где чернорубашечник жестоко расправляется с юношей, воспринимается как нечто личное. Однако жестокость встречается повсюду. Но именно извращенная сексуальность фашиста Аттилы *предотвращает* это разделение. То, что сексуальность фашистов является извращенной, предотвращается тем, что она оторвана именно от нормального отношения людей к сексуальности. Я не хочу отрицать того факта, что эти сексуальные извращения могут наблюдаться и у других людей. Однако это не значит, что они являются фашистами. Бертолуччи убедительно показывает характер этой сексуальности в хвостовике Аттилы. Также именно в этой сцене он показывает, насколько тонка граница между сексуальным извращением и убийством. Так как и то и другое он обозначает как характерные признаки фашизма, он не допускает никакого различия между отдельным фашистом и фашизмом вообще. Другой вопрос, правильно это или нет. Но все же извращение не является определяющим признаком сексуальности фашизма. «Идиллическое семейное счастье», «прославление материнства», «гигиена половых сношений», «верховенство отца-мужчины» и т.д. Все это пропагандистские образцы фашизма — не суть важно, были ли они реальностью или сплошной фикцией.

Первый из критиков занимает отчетливую позицию, разделяя «нормальную» и «извращенную» сексуальность, но он едва ли ставит под сомнение факт связи между фашизмом и «извращенной сексуальностью». В самом деле, фигура Аттилы в «1900» несет на себе не только «говорящее» имя, которое в первую очередь ассоциируется с варварским правителем гуннов, но и символизирует очевидную взаимосвязь между политической деструкцией и патологической склонностью к сексуально мотивированному насилию. В этом фильме Бертолуччи подчеркивает эту связь еще более ярко, нежели в «Конфор-

мисте», который был снят за 6 лет до этого. Не исключено, что «1900» как семейная сага замыслился для пропагандистских целей итальянской компартии. На эту мысль наводят слишком плоские обвинения. Фильм должен был подчеркнуть (едва ли не на уровне стереотипов) сексуальный «идеал» фашистов. Также очевидно, что режиссер, который, собственно говоря, заложил в «Конформисте» основные понятия порнонацизма, в «1900» потерял контроль над собственной же динамикой взаимосвязей фашизма, сексуальных извращений и садизма.

### *Миф или симуляция?*

Сущность теории симулякра, на которую в дальнейшем я буду часто ссылаться, была разработана Жаном Бодрияром в книге «Символический обмен и смерть», которая увидела свет в 1976 году. В ней он развивал мысль об исчезновении искренности ввиду обособленного производства в рамках промышленного общества. В данном контексте искусство производило лишь агоничные симулякры, в итоге как бы задувая само себя. Понятие «символического обмена» восходит к торговле потлач — неэкономичному соревнованию в расточительстве, которым занимались североамериканские индейцы. В данной ситуации он обозначает растрату жизни без каких-либо признаков к самосохранению. Здесь смерть выступает в роли последней и абсолютной судьбы любой общественной системы, которая хотела бы забыть о существовании смерти. Смерть становится последней правдой для пребывающих в опьянении расточительства. Если больше не могут умалчивать о смерти (биологической или духовной), то ее как бы консервируют. На шумном празднике промышленно симулируемой жизни систему поджидает незаметная смерть. Поэтому нет ничего более понятного, чем бессильное очарование от неисчерпаемой серии катастроф и убийств. В этой связи Бодриар выделяет три уровня фальсификаций, которые лежат в основе его общественного анализа.

а) На первом месте располагается подражание данности, в большинстве случаев природе. По возможности достигалось возникновение превосходной копии. Этот феномен был связан с классической эпохой (подразумевалась французская классика от эпохи Возрождения до барокко) и находил отражение в ее искусстве.

б) На втором месте стояла экономика, которая доводила до совершенства индустриальный век с его неуклонно растущим производством. Принцип серийности превратился в обыденность. Пред-

---

приятие Энди Уорхола предприняло серийное производство искусства, опираясь лишь на экономическую точку зрения.

в) На последнем, третьем, месте стоит симуляция, которая полностью отчуждена от оригинала, то есть природы. Одной из ее предпосылок как раз и является серийность.

Описанный процесс можно постигнуть на примерах многих культурных феноменов. Столетняя история кино в основе своей является микромоделем подобных механизмов, так как любой фильм с медиальной точки зрения является как минимум аудиовизуальным мимезисом. По мере того как процесс кинематографического производства превращался в форменную индустрию, шло нарастание серийности. На свет появлялись весьма похожие кинокартины, которые как бы устанавливали между собой некую символическую связь. Их восприятие осуществлялось в одном и том же контексте. Кино создало собственную семиотическую систему, а стало быть, свои собственные мифы. Параллели с работой Бодриера более чем очевидны. На стадии поп-арта и постмодерна эти мифы обособились, они мутировали в некий код. История живет лишь как виртуальная, неопределенная оболочка, которая может производиться, кроме всего прочего, даже в узких рамках кинематографического симулякра. То есть история превратилась в искусственное явление.

Базируясь на французском понятии *симулякр*, которое значит фальсификацию, иллюзию, внешний фасад или пустую видимость, я ориентируюсь в анализе основной проблемы и одновременно главных пунктов кинокритики порнонацистского комплекса на программных идеях Жана Бодриера. Кроме уже упоминавшейся работы «Символический обмен и смерть», может быть, дополнительно стоит привлечь эссе «История ретросценарий», в котором Бодриер пытался подтвердить мысль о том, что современное общество отказывается от традиционных мифов, подменяя их новыми интермедийными мифическими образованиями. Основной тезис этой работы: «История — это наше потерянное отношение, наш миф». В этой связи нужно ценить миф как рассказ, который сам по себе генерирует новые повествования. «Большим событием этого периода является большая травма, которая нанесена agonией четких отношений, agonией всего реального и рационального. Именно эти события сломят век симуляции». Бодриер специально посвятил фильмам 70-х годов (например, «Барри Линдону» Стэнли Кубрика или «Чайнатаун» Романа Поланского) прикладную теорию, которая выше была названа фальсификацией третьего порядка. Она как бы частично предвосхищает постмодернистскую теорию кино. С другой стороны, она весьма неожидан

---

---

но, а самое главное, убедительно доказывает, что такие фильмы, как «Ночной портье» или «Семь красоток», соответствуют историческим реалиям. Это предположение базируется на фрагментарности хронологии событий, что, в свою очередь, исключает дословное историческое воспроизведение. Никогда до конца не ясно, насколько субъективными являются воспоминания главных героев. Являются ли сцены из кино историческими фактами, которые действительно имели место быть, или они предлагают зрителю субъективную интерпретацию прошедших событий, которая могла быть усугублена недостатком воспоминаний? Оба примера («Ночной портье», «Семь красоток») обнаруживают в сценах воспоминаний высочайшую степень стилизации, что могло проявиться как в освещении (зеленый, синий или красный доминирующие цвета у Линны Вертмюллер), так и в излишне костюмированных моментах и даже хореографии (в «Ночном портье» одна из сцен полностью соответствует хореографическим требованиям кабаре). Однако подобные симуляции здесь разоблачаются как фальсификации первого уровня, что совершенно соответствует их деполитизированному и лишенному историзма характеру. Авторы обеих работ — женщины. Обе выдвигают в таких притчах прежде всего нарушение табу, что было сразу же замечено критикой. Альфонс Арнс, например, говорил о «Ночном портье»: «Линия повествования, мотивация и интрига, когда персонажи старых нацистов пытаются вклиниться между Максом и Люсией, не соответствуют ни возвращению в прошлое, ни параллельным действиям нацистских групп, они продиктованы лишь функциональностью любовной истории».

В то время как исторические ссылки в таких исключительных кино, как «120 дней Содома», являются некими рулантами, то к «Гибели богов», «Конформисту» и «1900» можно применить метафорическую линию аргументов Болдриера: «Все поколение кино приходит к нам, являясь сравнением с тем, что уже известно. Что такое андройды для человека? — забавный артефакт, гениальный симулякр, собственная галлюцинация, которая переходит из фильма в фильм... Любое ядовитое излучение стало отфильтрованным, все ингредиенты наличествуют в строго-настроено дозированном виде, ни единой ошибки. Первоклассное, холодное, но не настоящее эстетическое удовольствие: желание функции, желание быть уравненным».

Как ни странно, но сам автор, иллюстрируя мысль о том, что Висконти являлся виртуозным представителем «старой кинематографической аристократии», приводит в качестве примера его фильмы «Тоска» и «Леопард». В то же время его «Гибель богов» функциониру-

от как шахматная доска: с подчеркнутыми, почти схематичными носителями принципов, которыми являются главным героин, с функциональными замечаниями (традиции драмы) и искусственным оформлением и «колоритом времени». Нью-Йоркский кинокритик Паулина Кель критиковала этот фильм именно за искусственно-театральный язык диалогов, которые вели исполнители. Она аргументировала свою критику мыслью о том, что историческая «оболочка» должна была присутствовать в любом случае. Сначала картина обращает внимание на историческую «модель», однако по мере накопления исторических подражаний она отрывается от чисто исторического повествования, превращаясь в симулякр. Серийный момент разрушает имитационное качество, которое присутствовало в начале фильма. История, которая казалась вполне реальной, подчеркивает собственную искусственность. Подобная идея о семантической произвольности симулякра, который возникает благодаря копированию стереотипов и серийности, в контексте порнонацистского кино вынуждает вновь обратиться к критике Сола Фридендера, который обозначенную серийность изображал как элемент кича.

Несмотря на аллегорические свойства отдельных кинолент, которым будет посвящен более подробный анализ, восприятие этих фильмов как «исторических драм» является дискуссионным. Для них обязательно осознание симуляции. В итоге Бодрийяр заходит настолько далеко, что делает очень смелый вывод: деполитизированность и псевдоисторичность этих лент имели в своей основе фашистский характер, а стало быть, они поддерживают фашистские тенденции: «Сам фашизм — это мистерия его появления и его коллективной энергии, с которыми не справилась еще ни одна интерпретация. Он может трактоваться как иррациональное заклинание, которое обладает политическими и мифическими чертами, как ранжирование смерти. В одно мгновение на Западе стали очевидными признаки процесса изменения коллективных ценностей, рациональной секуляризации и становления одномерной жизни, манипуляции любой частной и общественной жизнью». Эта аргументация весьма важна для дальнейшего анализа конкретных кинофильмов, в котором будут раскрыты их особенности и показана рискованность одномерной демонизации Третьего рейха и нацизма.

В рамках вновь и вновь используемого понятия «современный миф» необходимо обратиться к следующему тексту — книге Роланда Бартеса «Мифология», которая в ряде стран появилась в сокращенном виде под названием «Мифы повседневности». Эта работа представляется весьма ценной для нашего анализа. В ней Роланд Бартес,

---

исходя из ежедневных и популярных феноменов французской действительности пятидесятых годов, развивает обновленное понятие мифа, которое предлагает интересную трактовку также в связи со стереотипным изображением национал-социализма в кинематографе. Во второй части книги предложена систематизация понятия «миф». Согласно оригинальной семиотической теории, любой феномен повседневной жизни может стать мифом. Это происходит при условии, что общество все чаще и чаще воспринимает его как некое специфическое послание. Бартез воспринимает миф именно как определенное послание: «Миф — это не объект, не понятие, не идея; он всего лишь способ передачи мысли, смысловая форма». При восприятии потенциальных мифических обстоятельств Бартез выделяет два уровня интерпретации: денотативный и коннотативный. На первом, денотативном уровне образ узнается и воспринимается в его реальном качестве. На втором, коннотативном уровне ему придется возвышенное, мифическое значение. Как же устанавливается связь с уже существующими общественными феноменами? Образ специфически коннотируется, превращаясь в момент коннотации в «заявление» (послание). Даже если образ собственно «пуст», то знак, в который он превращается, преисполнен значением, «собственным смыслом». Миф, благодаря этой связи выходящий за рамки реального качества, приобретает статус расширенной семиологической системы, которая позволяет наблюдателю постигнуть его «вечное и истинное» значение. Бартез характеризует миф как «метастиль», в основе которого лежит определенный объект. Первоначальные исторические изменения приводят к самопознанию, константе, якобы «естественному» обстоятельству дел. В мифе пропадает воспоминание о подлинном происхождении, реальных исторических предпосылках. Поэтому Роланд Бартез исходит из того, что революционный стиль не может быть мифическим, лишь буржуазный стиль очень быстро находит удовлетворение в квазитрадиционных мифах. Для Бартеза миф потенциально является «правым». Некоторые примеры он напрямую отсылает к области кинематографа. Так, например, он очень забавным способом анализирует, как американские монументальные фильмы для изображения античного римлянина придумали так называемые «лобные завитки». Тиражирование этого элемента породило форменный «новый миф». Постепенно локоны, спущенные на лоб, стали неперемённым элементом американского кино, посвященного античной эпохе (так называемые «сандальные фильмы»), а затем очень быстро стали стереотипным представлением о внешности римлян.

В эссе Бартеса, посвященном «шокирующей фотографии», содержатся рассуждения относительно фотографических документов, на которых засвидетельствованы зверства. Автор утверждает — и это очень важно для анализа порнонацистских фильмов, в особенности «120 дней Содома», — эти фотографии не задевали наблюдателя, так как они представляли собой «чистые знаки». Эти подлинные изображения благодаря мастерству фотографа казались отчетливо формализованными. Желаемая кристаллизация драматического момента дистанцировала человека от запечатленного события. На этих фото зритель невольно видел определенную разновидность инсценировки. На многочисленных примерах Бартес показывает, что миф «предпочтительно работает» с «неполными образами», которые предполагают некое искаженное проецирование символов. Миф меняет и деформирует представленную действительность. Предприняв попытку превратить историю во что-то естественное, трансформировать смысл в форму, миф все предельно упрощает, оставляя лишь «истинные ценности».

В нашем случае анализируемый Роландом Бартесом «повседневный» миф можно приравнять к симулякру Жана Бодриера: оба феномена лишают предложенные сюжеты политического и исторического смысла. Можно привести фразу Роланда Бартеса: «Функция мифа состоит в том, чтобы опустошать реальность». В «метастиле» мифа история может стать «игрой в мяч». Наконец, Бартес обратил внимание на функции мифа в сфере правой политики. В то время как он утверждает, что революционный стиль, собственно говоря, не может создавать мифов, он тем не менее подчеркивает, что имеются и «левые мифы». Но все-таки миф стал сущностью «правого стиля». «У одних стиль подразумевает изменение, у других — увековечивание».

Категория «правого мифа», указанные Бартесом, имеют немалое значение для анализа всего порнонацистского комплекса. Если увязать это воедино с идеями Бодриера и Фридендера, то можно увидеть следующее:

а) Миф лишает объект, о котором он повествует, истории. История изгоняет себя из него.

б) Соответственно, все прочее игнорируется, отрицается или экзотически трансформируется. Бартес упрекает как-то Пазолини, что его «извращенные» фашисты из «120 дней Содома» были обыкновенной экзотикой.

в) Правый миф боится радикальных позиций. Он скорее ищет нейтральную середину. Он пытается втиснуться между полями, тем самым обеспечивая себе безопасность.

г) Качество превращается в количество. «Правый миф экономит на интеллекте», он все время склоняется к упрощению.

д) С «правым мифом» неразрывно связана тенденция к созданию неких типов, к шаблонному изложению сложных ситуаций.

## Глава 4

### «ГИБЕЛЬ БОГОВ» (1970)

Предзакат — это время ритуализированного беспорядка, разрыва, для сама система превращается с ног на голову. Общественное мероприятие — это оргия слез.

*Вальфганг Зюффель.  
«Трагедия о насилии»*

#### *Немецкая трилогия Висконти*

Лукино Висконти является несомненным «застрельщиком» темы, которую мы активно обсуждаем на страницах этой книги. Что же отличает его фильмы от кинотворений эпигонов? В первую очередь последовательная конструкция его лент, которые являются современной версией классической драмы. В его героях можно узнать определенные исторические типы, представителей эпохи. Каждая фигура, подобно шекспировским героям, не просто характерна, она как бы имеет конкретного исторического прототипа. Штурмовик Константин — Эрнста Рема, эсэсовец Ашенбах — Генриха Гиммлера, Иоахим фон Эссенбек — Крулла-старшего, Мартин — Крулла-младшего. Герберт напоминает всех тех, кто оказался несогласным с политикой Гитлера и был вынужден уйти в подполье. Лишь для Фридриха и Софии находится исключительно мифическое соответствие. Они напоминают о «фатальных женщинах» — неизменных предвестницах трагедий. В данной ситуации Фридрих весьма напоминает Макбета с его убийствами. Все это, начиная от специальной динамики предзаката, заканчивая декадентским стилем жизни, было разработано Висконти в более ранних лентах, например, том же самом «Леопарде». «Гибель богов» — это некий пик, где показная роскошь наводит на мысли об операх Верди.

В хронологии «немецкой трилогии», снятой Висконти, «Гибель богов» — самый главный фильм — явился всего лишь первым по счету. Затем последовала экранизация Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1970), в которой из писателя Ашенбах превращается в ком-





Италийский артист Луиго Дикарни придерживался социалистичеких взглядов

позитора (фильм, по сути, отражает судьбу Густава Малера). В 1972 году на свет появился достаточно тусклый биографический фильм «Людвиг», в котором роль Людвига II сыграл Гельмут Бергер. В этом фильме рисовался портрет декадентского монарха, который постепенно становится деятелем искусства. Общая историческая картина этой трилогии предельно ясна: милитаризм и национализм постепенно просачиваются в эстетический мир умирающей аристократии. Даже на каналах «города любви» Венеции можно заметить фашистскую милицию, облаченную в черную униформу. Ашенбах (Дирк Богра), представитель утонченных интеллектуальных кругов, обречен умирать в бессмысленной агонии. В «Гибели богов» герой с таким же именем (Ашенбах) ствнет «черным ангелом-предвестником» грядущей диктатуры.

#### *Семья*

Действие «Гибели богов» начинается 27 февраля 1934 года, когда вся семья промышленника барона Иоханна фон Эссенбека (Альбрехт Шёнхалс) собирается на его вилле. Среди присутствующих мы видим его дочь Софи фон Эссенбек (Ингрид Тулин), руководителя



Афиша «Гибели богов» в немецком прокате шел под названием «Проклятые»

ется по наследству невротичному Мартину, который, кроме всего прочего, является педофилом. Константин шантажирует Мартина свидетельствами того, что девочка, которую изнасиловал Мартин, покончила с собой. Власть Мартина на сталеплавильных комбинатах является чисто номинальной, на самом деле там всем заправляет Константин, который заботится прежде всего о нелегальных поставках оружия СА, которые готовятся открыто противостоять вермахту и СС. Но планам штурмовиков не суждено сбыться. Предотвращая «путч Рёма», СС устраивает кровавую бойню в Бал-Висзее, где собралась верхушка СА («Ночь длинных ножей»). Во время расправы Фридрих Брукманн и Ашенбах убивают Константина. Ашенбах, имеющий гигантское влияние на Софи, превращает Мартина в свою марионетку. Он убеждает его вступить в СС, вследствие чего предприятия фактически переходят под контроль руководства «охранных отрядов» нацистской партии. Мартин, чтобы отомстить своей коварной матери, совершает с ней кровосмесительный акт. После этого он, больше напоминающий живого мертвеца, руководит инсценировкой бракосочетания Софи и Фридриха. По окончании этого фарса он предложит матери и Фридриху принять яд и уйти из жизни добро-

штурмовых отрядов (СА) Константина фон Эссенбека (Райтхард Колльдехоф), сына Софи — Мартина (Гельмут Бергер) и либерала Герберта Тальманн (Умберто Орсини) со своей супругой Елизаветой (Шарлотта Рамплинг) и обеими дочерьми. Позже к этой компании присоединяются любовник Софи Фридрих Брукманн (Дирк Богард) и эсэсовка Ашенбах (Гельмут Грин). Между Тальманном и Константином вспыхивает спор о том, кому по наследству достанутся сталеплавильные комбинаты Эссенбека.

Ночью барон был застрелен из пистолета Гербертом Тальманном. Тальманн скрывается в неизвестном направлении, а его семья тут же направлена в концентрационный лагерь. Фабрика доста-

вольно. Мартин остается единственным наследником промышленной империи Эссенбеков, единственным из рода, кому удалось выжить.

### *Персонафикация политического конфликта*

Лукино Висконти использовал похожий стиль в своем «Леопарде» — все ключевые пункты и поворотные моменты излагались в форме празднеств (дня рождения, похорон и свадьбы). В «Гибели богов» он создает целую группу характеров, с помощью которых он персонафицирует историко-политические условия. Вместе с тем он сексуализирует политические процессы. Чтобы продемонстрировать суть двух важнейших нацистских организаций 30-х годов (СС и СА), Висконти вводит в действие Константина и Ашенбаха, которые состоят в близком родстве с бароном Иоахимом фон Эссенбеком. Константин — его сын, Ашенбах, согласно одному из диалогов — «кузен семьи». Это не случайное стечение обстоятельств. Таким способом Висконти показывал родственность упомянутых выше политических организаций, что нашло отражение в характере героев фильма. Анализ основополагающих структур, на которые опирался новый режим, присущ только первой половине фильма. В середине фильма зритель может видеть кадры «бойни в Виссее», которая является не только апогеем, но и поворотным пунктом. Это не только смерть одного из главных героев фильма, Константина, но и символ перехода неоспоренной власти в руки СС. Как исторически, так и кинематографически конфликт между СС и СА нашел свое логичное завершение. Более ничто и никто не может помешать Ашенбаху, представляющему интересы СС, подняться наверх.

Первые месяцы существования нацистского режима сопровождались бесконечными эксцессами со стороны «штурмовых отрядов». В свете этих событий в начале фильма акцент делается на фигуре Константина, который кажется центром развития всех трагических и фатальных событий. Например, во время праздника он ставит в известность всех присутствующих о пожаре в рейхстаге. Константин — это тучный мужчина, который пытается наслаждаться жизнью (позже Колльдекхоф еще не раз исполнял подобные роли, например в фильме Пола Верховена «Солдаты Королевы»). В первые минуты фильма он предстает перед зрителем в обнаженном виде, купающимся в ванной, где за ним ухаживает молодой слуга. Высокопоставленный штурмовик покрикивает на него: «Три сильнее!» Очень непосредственный способ не только показать его тучное тело, но и измекнуть на его гомофилические склонности. Его заявления о нацистской партии, знаки, которые он прикрепляет перед зеркалом, критически



Аленбах «сверкает» Гюнтера, сына Константина. Кадр из фильма «Гибель богов»

оглядывая себя, наиболее точно передают его идеализм и почти детскую наивность. В зеркале мы можем видеть картину с изображением Гитлера, которая служит ему образцом для подражания. Она не просто выдает почти религиозное почитание фюрера, но предлагает сложную рефлекторную модель: в зеркале отражается образцы для подражания, то есть «зеркало в зеркале». Гитлер словно наблюдает за Константином, что напоминает «большого брата», созданного в антиутопии Оруэлла. Сам же взгляд Константина передает уверенность в победе и гордость. Те два качества, за которыми слепо следовали СА, считая их своей судьбой. Оформление комнаты Константина в доме Эссенбеков говорит об очень многом. В ней множество регалий СА. То, что вначале кажется выдлой аристократов и промышленников, постепенно превращается в нацистское логово. Камера крупным планом выхватывает значки и флажки со свастиками, плакаты штурмовиков. Постепенно зритель понимает, что комната Константина — это мальенький мир фанатично преданного штурмовика. Позже Стивен Спилберг прибегнет к подобному приему в «Списке Шиндлера».

Конфликт заложен также в отношениях Константина и его сына Гюнтера. Последний, к величайшей досаде отца, собирается выбрать художественную карьеру и не собирается следовать наставлениям отца. В то время как Константин — этот кутила, для которого национал-социалистическое мировоззрение и гитлеровская партия являются, по

большому счету, лишь средствами для поглощения его гедонистских привычек, Гюнтер с его склонностью к музыке предпочитает культивировать эстетическую точку зрения. Акции штурмовиков, например сожжение книг, шокируют и пугают его. Впрочем, в первой беседе с Гюнтером Константин предупреждает о предстоящем сожжении книг. Но его сын больше симпатизирует протинику режима Герберту Тальману. Только когда Константин гибнет и созданный им мир рушится, Ашенбах позволяет Гюнтеру самому распорядиться своей судьбой. Он играет на музыкальном инструменте, но делает это без воодушевления, больше напоминая человека со сломанной волей. Пока Константин был жив, он был переполнен самоуверенностью. Ева Илшам фон Эссенбах начал свою речь, в которой он, по-видимому, хотел провозгласить Герберта главой сталелитейных комбинатов, как поднимается Константин и прерывает его. Он поднимает бокал, полный уверенности, что в итоге станет владельцем предприятия. Он извительно высмеивает покинувшего компанию Герберта. Схожим образом он издевается над робкими попытками Мартина описывать будущую политику предприятия. «Очень хорошая речь, Мартин...» — бросает он извительно. Константин действует не просто безтактно, но по-хамски грубо. Эта грубость позволяет ему реализовать свои начинания. Правда, Мартин, решивший и даже производить на своем предприятии оружие, делает коммерческим директором другого родственника, Фридриха, который, подобно Ашенбаху, состоит в СС. Константин теряет часть своих привилегий и полномочий. Он взбешен и очень бурно реагирует. Он бросает в лицо Фридриху гневный упрек: «Фридрих Брукманн, я ведь сделал для тебя так много...» Впервые в фильме мы можем увидеть четкие грани конфликта между СС и СА: штурмовик бросает упрек в лицо эсэсовцу.

По ходу действия Константин предпринимает несколько попыток восстановить свое прежнее положение. Но в присутствии родственников, служащих вермахту, он должен отказаться от своих претензий, что для него весьма болезненно. Он выносит свой приговор: «СА — это нож в горле у крупного капитала». Он спешит исполнить этот вердикт. Повод для этого дает сам Мартин, который является педофилом. Когда одна из юных жертв, сошедшая с Мартином, совершает самоубийство, у Константина появляется долгожданный козырь. Он шантажирует Мартина. Не имея реального веса на предприятии, он тем не менее все-таки распорядится, чтобы штурмовые отряды были снабжены современным оружием. В этой ситуации он действует как диктатор, который не просит, но повелевает. Тем не менее стресс делает свое дело, по ходу фильма видно, что у Константина начинают сдавать нервы. Наверное, он уже сам чувствует, что

---

теряет власть, и именно поэтому хочет заручиться поддержкой новых друзей из армии и гестапо. Наконец, его участь, как и многих штурмовиков, была решена во время товарищеской попойки в Бад-Висзее.

Альфонс Арнс в своей статье «От романтики к варварству», посвященной «немецкой трилогии» Лукино Висконти, характеризует Ашенбаха как «катализатора национал-социалистической идеологии, которая постепенно проникает в семейно-аристократический мир Эссенбеков и разлагает его». Висконти очень удачно подобрал для роли Ашенбаха «идеально арийского» немецкого актера Гельмута Грима, который в данном фильме выступает не просто в роли эсэсовца, а в образе ангела смерти, «государя» Маншвелли, подчиняющего себе членов семейства одного за другим, сводя их в могилу. В чем-то его роль напоминает «иностранца» из фильма Пазолини «Теорема» (1968). Как ни прозвучит это кощунственно, но сам Пазолини не раз подчеркивал, что с удовольствием бы проследил, что произошло, если бы Бог смог проникнуть в семью промышленников. Параллельный монтаж в «Гибели богов» позволяет зрителю услышать беседу, которую ведут в машине Фридрих и Ашенбах. Они составляют заговор против старого барона. На самом деле чуть позже его убьет Фридрих. Ашенбах высказывает несколько угроз (все они осуществляются) и дает Фридриху несколько советов.

Висконти с самого начала показывает гигантскую разницу между Константином и Ашенбахом. Последний, сидя в машине, предпочитает философствовать о власти и будущем нацистского правительства. В большинстве случаев мы видим его легкую усмешку («Мы — это сила!»). Он словно излучает спокойную уверенность (интересно, как бы он выглядел в последние месяцы войны?). Его замечания как бы намекают зрителю, что этот человек посвящен во многие тайны нацистской партии и знает о будущих планах Гитлера. То, что кажется на первый взгляд пугающими пророчествами, на самом деле является причастностью к закулисным операциям. Когда Ашенбах слышит речь Константина, то почти единственный раз теряет видимый контроль над собой и предвещает скорейший разгром СА. После совещания, посвященного вопросам вооружений, он конкретизирует этот прогноз, обратившись к Фридриху. Поправляя перед зеркалом свою одежду, он с неизменной ухмылкой и спокойствием скажет: «За нас уже все решено».

Во время банкета Ашенбах пытается изобразить из себя стороннего наблюдателя, которого развлекает все происходящее. Он ведет себя сдержанно, словно позволяя немствовать Константину, наивно полагающему, что он находится в апогее своей власти. Он лишь беспокоится, чтобы присутствующие не касались критических тем.

Так, например, Герберт отпускает критические замечания в адрес нацистской партии, намекая, что поджог рейхстага дело рук самих национал-социалистов. Ашенбах знает правду о пожаре, но тем не менее предпочитает повторять пропагандистские клише. Кроме того, как бы намекая на отношения Фридриха и Софии, он говорит: «Иногда видимость легальности может быть весьма полезной». Фридрих понимает, что является инструментом в руках эссовца (как при убийстве Иозафима фон Эссенбека или расправе с Константином), но защищаться — это выше его сил. Соблазн власти и богатства, которые символизирует обожаемая им София, победил другие чувства. Между тем наедине с возлюбленной он характеризует Ашенбаха как «вспыльчивого и бессовестного». Таким образом, он просто затаял свой страх. Но это не страх перед физическим террором, который творят «коричневые батальоны», а страх более высокого порядка — страх перед порочностью людей, которая может стать опасным оружием.

Подобно официальным заявлениям Гитлера, Ашенбах признавал особую позицию СА («никто не подвергает сомнению заслуги СА»), однако после совещания по вопросам вооружения он высказывает мысль, что просто необходимо сломить сопротивление в штурмовых отрядах, которые противятся вращению в состав армии: «Проблемы всегда надо решать». «Фиалка, оказавшаяся на пути, будет растоптана» — Ашенбах делает последнее замечание. Цитата из Гегеля еще лучше характеризует характер, показывая зрителю его образованность. Само собой напрашивается предположение, что здесь лежит ключ к пониманию Ашенбаха, описанного Томасом Манном в «Смерти в Венеции». Не исключено, что этот фильм, ставший второй, центральной лентой в «немецкой трилогии», специально воспекает болезненный эстетизм смерти. Ашенбах-эссовец — это и зрелая версия уточненного интеллектуала, который наслаждается своей незрелой для всех игрой. В противоположность Ашенбаху Томаса Манна, который страстно отдается в руки своей судьбы, фигура, нарисованная Висконти в «Гибели богов», всегда сохраняет контроль над собой. Его стратегия — это подавление чувств, страсти и порывов, которые он позволяет себе лишь в виде небольшой ухмылки. В то время как Фридрих пал жертвой сексуальной привлекательности Софии, которая действует подобно леди Макбет, Ашенбах остается непробиваемым для каких-либо эротических чувств. Из берлинского архива СС, в котором собраны все документы на граждан страны, он управляет государством как некий призрак, незаметный никому. По белым коридорам архива мелькают словно тени служащие в черной униформе. Когда он сетует Софии, что «захват мира невозможен без армии», то зритель еще раз может обнаружить его коварство, достойное самого Максвелла-

ли. Но вместе с тем он рисует зрителю реальные механизмы, управляющие нацистской партией «Коллективное мышление немецкого народа — это соучастие». После того как в нескольких сценах он намекнул на исключение из немецкой политики фактора штурмовых отрядов, бойня 30 июня 1934 года показывает, что это не пустые угрозы.

Сцена в Бал-Висзее из «Гибели богов» является одной из редких попыток в истории кино визуализировать такое историческое событие, как «ночь длинных ножей». Попытку американского режиссера Джима Годдарда, снявшего обвинял фильм «СС — портрет ата» (в немецком прокате «Волки никогда не охотятся одни» 1985), можно считать крайне неудачной. В ней идет речь о судьбе двух братьев, которые оказались по разные стороны баррикад: один — в СС, другой — в СА. После «ночи длинных ножей» брат-штурмовик примыкает к антифашистскому сопротивлению. Интересен тот факт, что в обоих случаях режиссеры пытались дистанцироваться от событий, широко описанных в самых различных исторических источниках. У Висконти эта бойня всего лишь метафорический апогей фильма. Пожалуй, нужно подчеркнуть, что захваченные врасплох штурмовики не расстреливались на месте, как это показано в фильме Висконти. Но так как он и не думал поднять свой фильм до документального уровня, то эту визуальную сцену нужно рассматривать совершенно под другим углом.

Собравшись на свой слет, преимущественно молодые штурмовики развлекаются стрельбой из автоматов по картонным фигурам, символизирующим армейское руководство (Гинденбург и т.д.). Висконти, по-видимому, исходит из революционного потенциала СА, которого всерьез опасался Гитлер. О намерения устроить «вторую революцию» можно судить из разговоров активистов штурмовых отрядов. Наконец, в баварскую деревушку Бал-Висзее прибывает глава СА Эрнст Рём. Следующий пункт повестки дня — это купание. Молодые, спортивно сложенные штурмовики бегут нагишом к воде. Во всей этой сцене они кажутся наивными и крайними некую невинность. Но в то же время Константин словно предчувствует предстоящую гибель — он напевает «смертельную» арию из «Тристана и Изольды». Вечерний праздник СА постепенно превращается в бисексуальную оргию. Висконти «оснастил» ее всеми специфическими регалиями, которые он уже раньше увязал лично с Константином. Мелькают бесконечные свастикки, коричневые рубашки штурмовиков, нарукавные повязки, портреты вождей. Захмелевшие от пива штурмовики поют народные и солдатские песни. Когда исполняется нацистский гимн «Хорст Вессель», то зрителям предстают полуобнаженные, полуодетые в женскую одежду члены СА. В их собственных устах слова старой песни СА звучат как реквием. Импровизирован-





Гомосексуальный оргия штурмовиков. Кадр из фильма «Битва ботов»

ное трагести-шоу вновь намекает на гомосексуализм Константина, который в целом неразрывно связан с фигурой Рёва. Белокурые девушки, облаченные в национальные костюмы, на этой оргии выступают скорее интересом, нежели объектом сексуального желания.

Когда совершенно пьяный Константин садится за пишанино, то он вновь наигрывает и напевает арию из «Тристана и Изольды». Тем временем большинство участников пьянки расходится по комнатам для более «приватных» утех. Теперь зритель становится свидетелем гомосексуальных наклонностей большинства штурмовиков. В этой сцене Висконти удалось слить военно гедонизм и жизнерадостность СА с некой ностальгической романтикой по «старым боевым дням». Между бурным развлечением и политическим медовообразием СА возникает определенное напряжение, которое требует некоего насильственного разрешения. Висконти прекрасно осознавал, что его изображение мужского союза как гомосексуального объединения провоцирует зрителя. Но тем не менее, он сознательно стремится опровергнуть устоявшееся впечатление о национал-социализме как жеманной и десекуализированной идее. В действительности эта сцена полностью соответствует идеям Вильгельма Райха. Райх в своей работе «Психология масс и фашизм» высказал следующую идею: сексуаль-



Мэрилин Дитрих в «Голубом ангеле»



Мэрилин, подражающий Мэрилин Дитрих.  
С первого кадра в фильме «Голубой ангел»  
чувствуется атмосфера сексуального двоящегося

ная структура фашизма сводится к гипертрофированному господству патриархата. Но создавая новое государство исключительно как мужской союз, теоретики Третьего рейха заложили в него гомосексуальную основу.

Но на смену сексуализированной форме национал-социализма приходит другая, в которой все сексуальные чувства подавлены, или, точнее говоря, вытеснены. На террасу, нависшую над озером, выходит одетый в женское белье штурмовик. На его лице отчетливо видны следы косметики. С неким удивлением он прислушивается к далекому шуму моторов, который напоминает раскаты грома. Это передвигаются эсэсовцы. Они облачены в черную униформу. Отряды СС проникают в баварскую деревушку на грузовниках, мотоциклах и просто пешком. Апогеем смертельных метафор является паром, бесшумно скользящий по глади воды. На нем видны ряды солдат в черной униформе. С этого момента иллюстративный язык Висконти достигает просто мифических размеров.

С исключительной жестокостью и полной бесчувственностью эсэсовское подразделение начинает бойню в небольшом отеле. Эсэсовцы расстреливают штурмовиков прямо в кроватях. Кто-то сплосонный пытается скрыться, но и его настигают пули. СС стреляют во все, что движется. Некоторые гибнут обнаженными, взглянув на шум из дверей. Бойня превращается в некое гротескное изображение «Божьего суда». После того как Константин сражен пулями, камера отъезжает. Зрителям становится видно, что огонь по нему вели Ашенбах и Фридрих. Примечательно, что они единственные из карателей облачены в штатское. Это как бы указывает на их личную заинтересованность. Держа в руках дымящийся автомат,

Ашенбах вновь загадочно улыбается. Фридрих, напротив, терзается сомнениями. Он выглядит усталым и затравленным. Кажется, до него доходит вся бесчеловечность национал-социалистической системы.

### *Садизм и невроз*

В начале фильма возникает сцена, несколько шокирующая всю семью. Она подобна яркому рекламному ролику. Проектор выхватывает из темноты двадцатилетнего Мартина фон Эссенбека, одного из наследников промышленной империи. Он специально устроил маскарад в честь дня рождения дедушки. Но объектом для пародии является Марлен Дитрих, снявшаяся в фильме Йозефа фон Штернберга «Голубой ангел» (1930). Серебряный цилиндр, корсет, чулки, боа из перьев, светловолосый парик, перчатки с серебряными манжетами. Образ великой актрисы дополняет даже специально подобранный макияж: белая пудра, красная губная помада и широко раскинувшаяся линия выщипанных бровей. Сидя на деревянном стуле, Мартин с нескрываемым воодушевлением имитирует жесты кинодивы. Он кокетливо закидывает ногу на ногу, жеманно выставляет обнаженное плечо, высоко вскидывает подбородок, решительно упирает руки в бедра. С провокационной интонацией он иронизирует по поводу поисков наследника, которым занят его дедушка Иоханн фон Эссенбек.

Весна пришла, пищит воробей —  
Аромат доносится из вазы с цветями.  
Влюблена в мужчину и не знаю, в какого.  
Равен ли он мне, если имеет деньги?  
Но любовь богатой делает меня!

### **Припев:**

Сегодня вечером я буду искать  
Настоящего мужчину.  
Дети и киноди вешаются мне на шею  
Настоящего мужчину,  
Мужчину, в сердце которого пылает любовь  
Мужчину, в глазах которого горит огонь.  
Короче, мужчину, который хочет  
и умеет меня целовать.  
Мужчину, настоящего мужчину!

Есть мужчины толстые и тощие,  
Большие, маленькие и сильные.  
Другие прекрасные и шикарные,  
Нерешительные или сводущие.  
Как он выглядит? Мне безразлично —  
На кого падет мой выбор ...



«Беседа принята, гонимет воробья». Кадр из фильма «Гибель богов»



Игры под столом – первый намек на подоплеку Мартина Фом Восточника (кадр из фильма «Гибель богов»)

Мартин фон Эссенбек был первой ролью молодого австрийского актера Гельмута Бергера. На экране он изображал социально и сексуально дезориентированное молодое поколение немецких дворян. Кроме этого, он предстает нервным и избалованным «маменькиным сыночком», который (что весьма показательно) лишь в финальной сцене способен отказать от своей домохозяйственной матери. Уже в начале фильма зрителю намекают, что игра с дочерью Герберта Тальмана не настолько невинна, как может показаться на первый взгляд. К тому же, прежде чем наступает смерть Йоханна фон Эссенбека, мы можем слышать, как ночью кричит одна из девушек. Но наиболее ясно педофилские желания предстают перед нами, когда Мартин оказывается в своей городской квартире. Мартин заманивает к себе в комнату маленькую дочь домохозяйки. Ребенок доверчив и ничего не подозревает. Лишь потом мы узнаем, что девочка повесилась. Мартин кажется испуганным, растерянным, но это событие едва ли шокирует его. Он словно предчувствует «вынужденное» самоубийство своей матери, которую он убьет также при помощи «секса». Мартин неспособен нести ответственность за свои поступки. Кажется, он инстинктивно чувствует это. Это обстоятельство вновь и вновь делает его марионеткой в чужих руках. Вначале это его мать Софи, затем дядя Константин и наконец — эсэсовец Ашенбах.

Гельмут Бергер — это инфектированная «икона» декаданса, некий прототип денди-эротомана. Скандально известная кинозвезда семидесятых годов, одинаково почитаемая и мужчинами и женщинами, он создал свою славу даже не на нескольких десятиях своего покровителя Л. Висконти, который открыл молодого австрийского актера и предложил сыграть в «Колдунье» (1966), а затем дал первую крупную роль в «Гибели богов». Висконти использовал хрупкого Бергера, в чьей телесной конституции чувствовались андрогинные намеки, для изображения сложных портретов декадентов, каковыми являлись Мартин фон Эссенбек в «Гибели богов», Конрад Хубеля в «Силе и страсти» (1974), а самое главное — монументальная роль Людвиг в «Людвиге II» (1972). Но прежде всего Гельмут Бергер в истории кинематографа остался как исполнитель двух типичных ролей: уже упоминавшегося нами Людвиг, которая достигнет своего апогея в фильме братьев Дубини «Людвиг в 1881 году», и роли дегенеративных инцестов, чьи образы пополнили на все порнонацистское кино. Здесь и Мартин фон Эссенбек, вступающий в СС, и роли в «Салоне Китти» и «Большом настуллении» (1977) Умберто Ленциса.

Очевидно, Лукино Висконти верил в многообещающее будущее этого молодого актера, рожденного в 1944 году. Дебют Бергера в «Колдунье» состоялся фактически сразу же после окончания актер-



Мартин скандирует маленькую девочку.  
Кадр из фильма «Гибель богов»



В кинематографе из Гельмута Беккера закрепился  
образ акора-дипломата

---

---

ской школы в Лондоне. Гельмут Бергер смог извлечь максимальную пользу из своей недолгой творческой карьеры (роли первого плана он играл всего лишь на протяжении 1969—1979 годов). Он создал непривычный бисексуальный образ, мужчину с подчеркнуто мягкой жестикой, которая сразу же привлекла внимание Висконти. Он словно был создан для роли Дориана Грея в адаптированной экранизации знаменитого произведения Оскара Уайльда, снятой Массимо Даламаносом в 1970 году. Его изысканная элегантность, легкая походка, детская мимика, нередко переходящая в упрямые гримасы, тут же сделали его звездой. Этому способствовали многочисленные газетные «истории», которые повествовали о его бисексуальности — на самом же деле газетки путали личную жизнь актера и его экранный образ. Был и обратный процесс. Публика проецировала на экран скандальную славу звезды. Именно в нем она хотела узнать Дориана Грея: вечного кутилу-подростка. Тем большим был шок, когда на экранах появился «Людовиг в 1881 году», где Бергер сыграл роль умирающего короля. В ней илет первоначальной славы превратился в некое подобие печальной карикатуры — мучительно искаженной картине утерянной красоты.

Почти иконографическое искусство актера сразу же заняло свое место в истории мирового кинематографа. Грета Гарбо и Марлен Дитрих также превосходно владели искусством позы. Роланд Бартез описывал этот феномен в своем эссе, рассказывая о лице Греты Гарбо, которое он изображал как «архетип человеческого лица». Нередко случается так, что в конечном счете в памяти от всего фильма остаются лишь выкристаллизованные позы, как это произошло, например, с Марлен Дитрих. Ее имя ассоциируется прежде всего с ее ночным выходом на сцену клуба в «Голубом ангеле». Висконти очень удачно сделал акцент на этой позе в «Гибели богов». По сути, Мартин цитирует Марлен Дитрих. Эта поза всплывает в «Ночном портье», когда героиня Шарлотты Рамплинг играет свой номер в стиле кабарэ. Все это устанавливает символическую связь между Марлен Дитрих и кино, эксплуатирующим тему сексуальности нацизма. То, что именно в драматических фильмах 70-х годов, повествующих о фашизме, придавалось очень большое значение «иконаграфическим» актерам с их устоявшимися психологическими характеристиками, можно оценить как непосредственное отражение внешних черт фашистского культа.

### *Проклятые*

«Гибель богов», вне всяких сомнений, является перлам, если не сказать больше — единственным фильмом, который пытается передать тему нацизма чувственным и в то же время сутубо декадентским

способом. Висконти сохранил в себе и своих фильмах европейскую художественную традицию, которая изображала век «утюжка» (декаданса). Наиболее ярким представителем подобной традиции являлся итальянский поэт Габриеле Д'Аннунцио, предшественник фашистских тенденций в искусстве. Недаром одним из последних фильмов Висконти стала экранизация романа Д'Аннунцио («Невинность», 1975). В этом он походил на Луи Малия, который годом ранее вместе с Филиппом Коаллином сделал адаптированную экранизацию романа французского фашиствующего эстета Пьера Дриё ля Рошеля «Блуждающие огни». В обоих случаях декаданс, профашистские настроения и извращения явно дополняли друг друга на таинственном празднике смерти, который казался прототипом «Гибели богов». Схожей была и реакция кинокритиков. Американский кинокритик Паулина Кэль писала в англоязычной прессе о фильме Висконти: «Я редко смотрю картины, но меньше всего мне доставила удовольствие просмотр «Проклятых»<sup>1</sup>. Лукино Висконти сделал тяжелое извращенное зрелище». Далее следуют обвинения в потакании нацистским реваншистам, воснесении фашистской извращенности, беспечности фильма, который нельзя даже поставить в один ряд с кинолентами о лагерях. Я привел этот ничемный отзыв 1976 года, так как подобные обвинения в своей частной церетиске выдвигал Паволлини: фильм превратил фашизм в спектакль, он обратился к зрителю с явно выраженной нацистской эстетикой, шло смакование внешних проявлений фашизма. В итоге болезненная театральность фильма кажется просто-напросто странной и забавной. Однако критик пошла еще дальше: «Независимо от того, что намеревался сделать Висконти, он не использует утюжок как метафору для нацизма, а, наоборот, использует нацизм как метафору для декаданса и гомосексуализма... В итоге политическое кино преисполнено как гомосексуальная фантазия». В этой связи кинокритик делает упрек Висконти, что тот дает неоднозначное изображение гомосексуализма. Хотя Мартин, облачаящийся в женскую одежду и жеманно двигающийся, ведет себя вполне гомосексуально, но в фильме разоблачаются исключительные его педофильские наклонности. В итоге он совершает акт кровосмешения со своей матерью. Пьяная оргия штурмовиков скорее повиновалась законам сексуального фетишизма, что можно было уже встретить в «Восставшем скорпионе» Кеннета Энгера. Гомосексуализм изображался в рамках мероприятий «мужского союза», представлял стихийным актом. Гомосексуальные связи не акцентированы даже у

<sup>1</sup> Название «Гибели богов» в немецком и итальянском прокате.



Константина, у которого есть сын. У Паулины Кэль есть еще одна отговорка — нерешительность фильма, который предлагает «смесь из отращения к нацистам и их обаяния». Вместе с этой критикой прозвучали еще нападки на устаревшую синхронизацию фильма, которая позволила легке быть некой разновидностью «гомоэротического костюмированного фарса».

Уже в декабре 1969 года в немецкой прессе вышли две рецензии на «Гибель богов», написанные Хансом Петером Кохенратом и Хансом Блюменбергом. Эти два противоречивых отзыва как нельзя лучше отражают суть дискуссии, развернувшейся вокруг нового фильма Лукино Висконти. Кохенрат: «С времён «Триумфа воли» Лени Рифеншталь не было более низменного, но в то же время настолько подлинного изображения немцев на экране... Висконти с его мелодрамами соблюдает традицию итальянской оперы. В частности, Верди. Для него никогда не составляло трудности увязать его мелодрамы с оперным понятием «веризмо». В итоге это зашло так далеко, что некоторым операм стало придаваться политическое значение». Кохенрат дал в своем отзыве более удачную перспективу, нежели Паулина Кэль. Он включил работы Висконти в раздел мелодрам, чтобы затем увязать их с итальянской оперной традицией, созданной Верди. Не случайно он уделяет повышенное внимание понятию «веризмо», то есть «правдивости» художественного произведения: «Однако «веризмо» итальянской оперы не сводился к подражанию действительности, это понятие включало в себя утрирование и преувеличение реальности, ее стилизацию и патетизацию, которые должны были соотноситься с поставленными целями». В то время как Кэль критически отшатнулась от «Гибели богов», Кохенрат, наоборот, пытается приблизиться к нему, разобраться в его «стилизованных» элементах. Впрочем, это не мешает ему дать негативную оценку творению Висконти. Вначале он дает осторожные оценки: «С определенной точки зрения мы могли бы оценить весь фильм как одну-единственную, но огромную стилистическую ошибку». Позже он еще не раз вернется к «Триумфу воли» Лени Рифеншталь, о котором как-то было написано: «В этом вагнеровском обоготворении даже стилистические ошибки имеют свой собственный смысл». В заключение своей критической статьи Кохенрат возвращается к своему первоначальному утверждению — фильм все-таки дает «подлинное изображение немцев»: «Итальянец Висконти смотрит на немцев подобно тому, как римляне смотрели на германских варшаров».

В противоположность этому взвешенному анализу, Ханс Кристоф Блюменберг открыто отмежевывается от «Гибели богов»: «Висконти дискредитирует сам себя. «Проклятые» — это такой скучный и

---

---

отвратительный фильм, что является опасение, пойдут ли на него люди... Его действие, без сомнения, — это нечто большее, чем простая хроника скандального клана из угольного бассейна... Инсценировка Висконти последовательно стремится к тому, чтобы придать этому случаю образцовый характер. Реальность грубо искажается в пользу каких-то театральных эффектов». В этих словах отчетливо сквозит досада автора. Он рассматривает предполагаемые изначальные намерения режиссера и приходит к выводу, что он потерпел фиаско. И вновь звучит обвинение, что Висконти прибегнул к бессмысленной драматизации, а потому «фальсифицировал» исторические факты. Кроме того, он указывает на стереотипы, присутствующие в фильме: «Висконти нужно обвинять не в беспечном обращении с историческими фактами, но в наличии связанных с этим сцен, которые аккумулировали в себе всевозможные примитивные клише о Третьем рейхе и феномене национал-социализма, сводя его восприятие к оперной постановке».

Блюменберг формулирует основные черты другого феномена — порнонацизма. Это и утрирование национал-социализма, который ясно идентифицируется лишь в стандартных рамках жанра (мелодрама, триллер и т.д.), создание клише (стандартных представлений) об этом политическом феномене. В своем выводе Блюменберг ставит знак равенства между участью Эссенбеков и судьбой самого Висконти: «Попытка Висконти в итальянских традициях навязать сюжету эстетику «веризмо» является неадекватной и свидетельствует лишь о его неспособности реализовать себя в мире после «Леопарда».

Общим в этих двух рецензиях являются вариации одного и того же утверждения — утрирование и преувеличение, к которому прибегает Висконти, является частью традиции итальянских опер. Дело лишь в оценке этого факта: Кохенрат относится к нему нейтрально, Блюменберг — отрицательно. Но у обоих складывается впечатление, что «Гибель богов» была мелодраматичным спектаклем. Режиссер Вернер Шрётер, который в своем фильме «Пилот бомбардировщика» прибег к смешению элементов порнонацизма с компонентами мюзикла, описывал этот феномен следующим образом: «Феодалист Висконти представляет множество личностных катастроф и эротических трагедий, помещая их сложный и сверхпластичный задний план: при помощи такого приема возникает серьезная нацистская оперетта». Не случайно в этой фразе используется понятие простого народного и в чем-то тривиального жанра оперетты, а не серьезной и буржуазной оперы. Вместо того чтобы осуждать фильм на этом уровне, автор пытается разобраться в термине «нацистская оперетта»: «Использованные тривиальные модели в итоге дают волевые трак-

товки для новых терминов, например, фашизм был элегантным явлением. Висконти удалось избежать манерной эстетической системы, присущей его ранним фильмам. Здесь надо отметить стилистически непривязанную работу оператора. Может быть, впервые ему удалось реализовать свои противоречивые устремления. Постоянная зрелищная действия приводит в итоге к простой градации, которая исключает из фильма фигуры, неспособные к самореализации. В финале фильма мы видим трагический синтез между единственным героем фильма и новой властью».

Интересным является, что Шрётер исходит, по-видимому, из той же предпосылки — фильм в конечном счете повинует законам оперы и соответственно оперетты. Тем не менее его эссе указывает, как Висконти использует преувеличенную и частично тривиальную структуру, чтобы сделать феномен нацизма ощутимым даже с эстетической точки зрения. Он показывает, как этому режиссеру удается уже на самой ранней фазе порнонацизма использовать фашистские стереотипы, творчески увязав их с известными медиальными структурами, что в итоге привело к появлению весьма противоречивого киношедевра. Шрётер принадлежит к тем немногим рецензентам, которые оправдывают тенденции сексуализации нацизма. Он говорит, что на самом деле «Гибель богов» — это сексуализованная иллюстрация исторических событий и реального соотношения политических сил, которые предстают в виде «замещающих», чисто символических фигур.

После премьеры фильма «Гибель богов» кинокритики разделились на три группы, которые заняли обособленную позицию в отношении фильма:

- а) радикальное неприятие: «этот фильм переполнен тошнотной зрелищностью», «ужасный извращенный спектакль»;
- б) мучительное сомнение: «несказанное наслаждение, но все же после фильма остается противный осадок»;
- в) признание исключительности действия фильма, оправдание искажения исторических фактов. Случай Вернера Шрётера и нескольких других критиков: «Висконти делает излишними любые визуализации теории Вильгельма Райха», «достойно оказаться в одном ряду с музыкальными шедеврами Рихарда Вагнера».

Таким образом, феномен «Гибели богов» не только предвосхитил волну порнонацистского кино, но способствовал (как показывает критика) появлению на свет кинолент, снятых Пазолини, Кавани и Вертмюллер.

В фильме Бертолуччи посты тупеют на костюмированных балах, за которыми чувствуется жгущая беспорядка, нецивилизованности и случайности.

*Элио Нилди. «Бертолуччи»*

Когда Марчелло был еще ребенком, он жил как сорочка: его ошаривали все вещи вокруг. Вероятно потому, что его родители — большие из балканских — никогда даже не думали проявлять строгости, дабы предупредить его агрессию к собственности. Вероятно, за этим корытолюбием скрывались другие, более глубокие и темные инстинкты.

*Альберто Моравиа. «Конформист»*

*Конформист как психоаналитический рассказ.*

Известный итальянский писатель Альберто Моравиа в своем романе «Конформист» предпринял попытку провести психоаналитическое исследование так называемого «фашистского характера». Он с детства проследил судьбу Марчелло Клериччи — человека, который, намереваясь быть «нормальным человеком», вступил в партию итальянских фашистов. Сначала проклятие Клериччи крылось в его стремлении к насилию и разрушению, которое он вынес из раннего детства. Он быстро заметил, что от него отвернулся даже лучший друг. Склонности к деструктивному садизму судьбой были предопределены после встречи с шофером, который был гомосексуалистом. Когда этот шофер стал сексуально домогаться мальчика, то Клериччи застрелил его из пистолета. Отныне он живет под бременем груза собственной вины — он убил человека. Пытаясь избавиться от этих воспоминаний, он пытается приложить все мыслимые усилия, чтобы вновь стать «нормальным человеком». Первым шагом на этом пути стало его бракосочетание с состоятельной Джулией. Вторым шагом — его вступление в партию Муссолини, набиравшего силу. Сначала гражданское счастье омрачается, когда Джулия рассказывает, что в течение долгих лет она была жертвой сексуально развращенного ляди. Тогда Марчелло пытается найти призвание в другом месте. Он сам предлагает свои услуги, чтобы попытаться вернуть сбежавшего из Рима в Париж своего бывшего преподавателя, профессора Кабри, кото-

рый активно сотрудничает с антифашистским сопротивлением. Под «прикрытием» своего свадебного путешествия он направляется в Париж, где встречается с профессором и его молодой красивой женой Анной. Эта пара, по-видимому, испытывает друг к другу чисто дружеские чувства, а потому нет ничего удивительного, что Марчелло влюбляется в Анну. Он долго думает, должен ли осуществить свое намерение и скрыться вместе с Анной, однако в конце концов отказывается от этого плана. Он



Бернардо Бертолуччи

вместе с Джулией возвращается в Рим. По пути следования они становятся свидетелями, как в окрестностях Савойи фашисты убивают профессора и Анну. Несколько лет спустя Моравиа вновь вернулся к своему персонажу Клеричи. У него появились дети, и, казалось бы, он ведет «нормальную жизнь». Все меняется ночью 25 июля 1943 года, когда был свергнут режим Муссолини. Именно этой ночью Марчелло встречает Лино, шофера, которого, как он думал, застрелил в детстве. Теперь он знает, что все его попытки вести «соответствующую» жизнь и соответствовать сомнительным общественным нормам базировались на единственной, большой ошибке. В конце романа вся семья гибнет.

В 1982 году Бертолуччи в одном интервью заявил: «На съемках «Конформиста» я намеревался поставить фильм, хронологически опираясь на роман Моравиа. Однако уже в начале съемок меня околдовала идея сделать фильм в режиме настоящего времени».

Когда молодой итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи готовился в 1969 году к экранизации этого романа, он, по-видимому, очень быстро заметил, что слабой стороной произведения является его психоаналитическая структура. Многие выводы являются слишком понятными, многие из мотивов — чересчур очевидными. Во всяком случае, поведение трех-четырех основных фигур, в том числе и самого Клеричи, является слишком рациональным, что и делает их в итоге преступниками. Уже в своем предыдущем фильме, «Стратегии паука» (1969), Бертолуччи занялся «доделкой» фашизма. В этой ленте он рассказывает о мужчине, который отправляется по следам своего отца, чтобы узнать, что тот был предателем. Клеричи является одно-

---

временно и конформистом, и предателем. Он предает своего «духовного отца», профессора Квадрди, свою жену Джулию и возлюбленную Анну. Режиссер сам говорил, что это был первый фильм, который возник на основании его личного опыта.

*История как монтаж воспоминаний?*

Бертолуччи сознательно расщепил структуру романа, чтобы преподнести ее во фрагментарном, ассоциативном монтаже. При этом как бы само собой устранился психоаналитический акцент романа. Этот прием по трансформации материала через монтаж был позаимствован у режиссера Нойландта. Бертолуччи писал по этому поводу: «В те годы я придерживался взгляда, что монтаж, если от него нельзя было отказаться вообще, нужно было сделать по меньшей мере незаметным. Именно в этом кроется причина, почему новые фильмы, появлявшиеся в шестидесятые годы, состояли из одинаковых сцен... Мы жили еще в 1968 году и по сравнению со съемками истинных политических процессов считали монтаж реформистским процессом. При монтаже живой материал охлаждался, остывал. Он был словно выпарен в какой-то лаборатории».

Но Бертолуччи все-таки решился на этот шаг. Он пошел по пути объективного анализа одного из самых субъективных героев фильма, воспоминания которого подавались с точки зрения личного восприятия. Позже Йозеф Лоштекский в своей книге «Радикальный облик от Годара до Бертолуччи» укажет, насколько фрагментарный монтаж «Конформиста» подошел близко к литературному приему «невольного воспоминания». Его очень часто использовал Марсель Пруст. В первую очередь это касается цикла «...В поиске потерянного времени». В нем автор описывает характер, который в поиске ...своего потерянного времени пытается реконструировать ушедшую действительность. Для этого он прибегает к стихийным, невольным и случайным воспоминаниям. Это «невольное воспоминание» является чувственным восприятием прошлого, которое осуществляется в настоящем. Этот прием позже будет активно использоваться во время монтажа фильмов Линн Вертмюллер и Лилианы Кавани.

Фильм создает при помощи визуальных аналогий этот мнимый переход между современностью и прошлым. Яркий пример этого можно найти в середине фильма: Клеричи (Жан-Луи Трентиньян) следует к месту казни Квадриса (Энцо Тарасцино) несколько по-иному, нежели в романе. Когда сопровождающий его фашист Манганилло (Гастон Монини) во время преследования профессора и Анны (Доминик Сампа) соглашается, что больше нет никакой возможности спасти даже женщину, Клеричи выходит из машины и яростно шага-

ет рядом с ней. Этот духовный кризис вызывает в нем воспоминания о детстве, той ситуации, когда он впервые повстречал шофера Лино (Христиан Алегри). Картины Клеричи-взрослого и Клеричи-ребенка идут параллельно друг другу. В них есть общий момент — главный герой идет рядом с машиной. Постепенно сознание Клеричи соскальзывает назад в прошлое. Поездка Клеричи в машине рядом с Манганилло — это кинематографическая современность, повествовательная плоскость фильма. Фрагменты воспоминаний переплетены между собой в хитрый узел. Время от времени они отрываются от настоящего, пока монтаж вновь не возвращает Клеричи в автомашину. Монтаж в «Конформисте» самым радикальным способом реконструирует субъективное восприятие реальности и разрушает общую хронологию, растворяет историю событий в хаосе воспоминаний. Фильм представляет собой точку зрения Клеричи на его собственное прошлое, которое подано при помощи монтажа воспоминаний.

#### *Планиметрическое изображение и проекция*

Дэвид Бордвелль в своей статье «Модели пространственной инсценировки в современном европейском кино» указывал на осознанно «плоскую», «лишенную глубины» иллюстрированную инсценировку, которая в европейском кино присуща прежде всего Жану Люку Годару и Микеланджело Антониони. Автор статьи использует обусловленное Генрихом Вёльфлином понятие планиметрического изображения и его передачи в кино. С этим понятием собственно связана истинная глубина пространства, которая передается через образно-параллельные уровни. Вследствие этого в картинах отсутствует какая-либо перспектива, а само ощущение глубины сводится к минимуму. Глубина резкости может уменьшаться из-за применения больших фокусных расстояний. В итоге глубина пространства сжимается до уровня площади и действий, которые, кажется, происходят непосредственно перед кинокамерой.

Бернардо Бертолуччи и оператор Витторцо Стораро не раз использовали «плоскую» инсценировку в «Конформисте». Происходило это на нескольких уровнях. В условиях незначительной глубины резкости и недостаточной пространственной глубины действующие в фильме фигуры кажутся какими-то плоскими, поверхностными. В фильме отчетливо показаны разнообразные холлы и коридоры, которые также сняты планиметрическим образом. Клеричи часто ходит по таким коридорам, причем складывается впечатление, что он стоит на месте. Уровень коридора устраняет необходимость в применении телеобъектива, а в итоге он воспринимается как простая поверхность. Так как Клеричи передвигается вдоль некой образной оси, то

---

его перемещение в пространстве можно определить лишь при помощи заднего плана. Меняются и его размеры на экране. При помощи этого операторского приема передается мысль, что Клеричи, попав в министерство, не имеет отныне никакого значения как мыслящая и действующая сущность. Он должен подчиниться этим законам, ходить по коридорам, ждать в приемной, пока его примут. Когда он проявляет поспешность и бросает в министерском кабинете неосторожный взгляд, то сразу же становится незванным гостем. Он отодвигает огромный, тяжелый занавес, некий символ границы между реальностью и театром, и его взгляду предстает любовные утехи одного из фашистов со своей фавориткой. Занавес официально еще закрыт, игра для Клеричи еще не началась. Запретный взгляд наказан комплексом вины, который более присущ вуайеристу.

Езущий в машине Клеричи образует рамки действия, которыми с этой точки трения являются автомобильные стекла. Именно они держат главного героя в курсе всех событий. Стекла обрамляют его лицо и приковывают к нему взгляд. Это кадрирование в пределах картины — сквозной мотив фильма: окна ограничивают фокус, но подчеркивают детали и, кажется, лишают возможности увидеть глобальные взаимосвязи вещей. Реальность сжимается и создается по-новому из крошечных фрагментов. Фильм передает в своей перспективе ограниченное восприятие конформиста, который конструирует мир исключительно из фрагментов своих воспоминаний и современности. Благодаря многократному повторению этого приема кинокартина почти превращается в коллаж, в котором Бертолуччи расставляет отдельные фигуры вокруг Клеричи.

Мир фильма «Конформист» — проекция его главного героя Марчелло Клеричи. Плоскости этого просцирования и его рамки имеют особое значение. Полупроницаемые, блестящие окна являются неким фильтром, сквозь который Клеричи смотрит на внешний мир и по-своему воспринимает его. Окна разделяют мир и его проекцию, оставляя лишь ощущение, подобно тому, как сидит вечернего города видятся сквозь огромные окна балетной школы и танцевального зала. Окна не фокусируют взгляд, они блокируют его. Стекла автомашины залиты струями дождя, а сам Клеричи узнаваем лишь схематично. Окна помещений для танцев отвлекают взгляд синими бликами. Стекла являются неким субъективным холстом, на котором Клеричи рисует собственное восприятие реальности. Насколько важен этот мотив, Бертолуччи подчеркивает в самом начале фильма, когда режиссер позволяет следить за отражением Клеричи на стекле, которое отделяет его от фашистского радиокомментатора.



Одновременно с этим стекла выполняют некую изолирующую функцию: Клеричи, сидящему в машине, кажется, что он изолирован от мира, что он живет своей собственной, независимой от него жизнью. Когда он едет вместе со своей женой на поезде в Париж, то на стеклах видны картины проносащегося мимо ландшафта. Он кажется совершенно другим миром, миром, в котором живет сам зритель. Лишь кинокамера соединяет эти два мира. Вместо того чтобы виртуально расширить пространство, окна, рамки, зеркала и проекции имеют удаляющееся, фрагментарное и в конечном счете суживающее воздействие, что нередко дополняется избытком деталей. Вновь и вновь эти элементы превращаются в функцию. Они погружают зрителя в мир фильма, позволяют почувствовать себя одним из его героев. Например, когда Клеричи находится на радиостанции в темном помещении (зрительный зал) перед ярко освещенным стеклом (киноэкран). Он смотрит в студию, в которой выступают три певицы. На самом деле зрителю кажется, что именно он смотрит в эту студию, то есть зритель попадает на место Клеричи. Или другой пример. Накануне своего отъезда Клеричи встречается с Итало. Мужчины находятся в темном полуподвале, сквозь окошки которого можно видеть порхающие по тротуару женские ножки. Слепой Итало пытается объяснить, что является «нормальным мужчиной», который с удовольствием бы оглаживался на красивый женский зад, так, как это делают все остальные мужчины. Именно благодаря этому замечанию фильм приобретает некий ироничный оттенок. В конечном счете сама лента построена на том, что стекла машины, которая, кажется, никуда не движется, являются экраном, на котором демонстрируется вся жизнь Клеричи.

#### *Аллегория пещеры*

В своей блеклой, нередко и вовсе монохромной цветовой подаче «Конформист» весьма напоминает старые фотографии, вызывающие ностальгические воспоминания. Этот фильм Бертолуччи по своей эстетике вообще приближен к черно-белому кино. Но вместе с тем происходит резкое возвращение цветов, которое предстает в неоновом блеске в некоторых сценах фильма. Все это позволяет осуществлять четкую цветовую драматургию. Сильное контрастное освещение в некоторых сценах напоминает игру светотени классической живописи. Жесткие светлые предметы отчетливо выступают на пастельном тоне. Бертолуччи играет с традициями кинематографа. Например, он пародирует некоторые стандарты фильмов Нойра, когда Клеричи заходит в квартиру Джулии. На стены сквозь ленты жалюзи падает свет. Люди передвигаются в этой странной структуре. С этой

---

---

светло-темной структурой пространства согласуется одежда Джулии, которая, кажется, сливается со своей комнатой. Когда светлые и темные зоны начинают передвигаться в свободном порядке, они погружают помещение в некую атмосферу современных дискотек.

Подчеркнутое противопоставление света и тени имеет в фильме Бертолуччи определенное моральное и даже метафорическое значение, подобное теневым участкам в «Ночном портье» Лиллианы Кавани. В итоге получается сложный синтез контрастной инсценировки и планиметрической композиции пространства. Эти абстракции, кажется, указывают на мораль происходящих событий. Слишком уж сильна разница между светом и тьмой, между проявлением и сокрытием, а в конечном счете между познанием и его недостатками. В платоновском «Государстве» Сократ просит своего ученика представить, что он находится в темном помещении, а источник света находится за его спиной. В итоге ученик видел бы только игру теней. Возникает вопрос, что было бы, если мы всю жизнь провели в таком помещении? Мы воспринимали бы тени и их игры за реальный мир. Это была бы субъективная перспектива, которую было очень тяжело передать другому человеку. Это подобие темной пещеры, которое определяет ограниченное восприятие Клеричи, создает основную структуру фильма «Конформист». То, что главный герой, находящийся в машине, воспринимает за покрытый снегом пейзаж, в действительности является лишь тенью реальности, от которой он оказался изолированным. Аллегория пещеры, примененная Платоном, свидетельствует о том, что мы все могли оказаться в подобной ситуации. Истинная суть вещей является сокрытой от нас. Из этой фатальной ситуации можно попытаться вырваться, прибегнув к познанию, но Клеричи даже не пробует сделать что-то подобное. Главный герой становится зложником ситуации.

Аллегория пещеры в «Конформисте» усиливается планиметрической композицией картины. На «стене» события просцируются в виде двумерных теней. Урезанное восприятие демонстрируется при помощи множества плоскостей и зеркал. Зритель словно сам оказывается в этой пещере. Он может видеть лишь отблеск кинематографической реальности. Изображение светотени является в «Конформисте» неким символом познания и в то же время ослепления. Бернардо Бертолуччи создает эстетический искусственный мир, который имел сильное влияние на создание радикальной субъективности в фильмах Лиллианы Кавани и Лины Вертуллер.



Сцена расправы с Анной. Кадр из фильма «Конформист»

### *Шаблоны и стереотипы*

Сознательная инсценировка, «лишенная глубины», весьма напоминает тенденции французского «нового романа», который довел фрагментарно-искаженное восприятие до уровня стилистического приема, возведенного в принцип. Если в романе Моравиа Клеричи является психологически разработанной личностью, то в фильме — он пустое место, сторонняя плоскость для проекции. Его внутренний мир заключается лишь в эстетизации, которую и демонстрирует фильм. Кроме того, в «новых романах» важную роль играет фигура вувайериста, который стремится к подглядыванию. Клеричи же является пассивным наблюдателем. Он беспристрастно смотрит на любовные утехи министра и убийство Анны. Он никак не реагирует на эти события.

Другие фигуры также подчиняются планиметрической инсценировке. Джулия, как уже упоминалось выше, сливается благодаря своему гардеробу с задним планом. Ее поведение обусловлено естественной чувственностью, но отнюдь не какими-то собственными помыслами. Таким образом, фигура Джулии в инсценировке, «лишенной глубины», не может претендовать на какую-либо самостоятельность



Анна и фильм «Конформист». На ней изображен последний кадр - три главных героя.

Она становится необъяснимой, но в то же время уравновешенной частью окружающей среды. Анна представляется совершенно другим полжюсом женственности. В то время как Джулия со своим шикарным телосложением и склонностью к пустой болтовне должна в представлении Клериччи являться «нормальной женщиной», холодная беспристрастная блондинка воплощает собой идеал женской интеллектуальности. Однако даже поведение Анны является каким-то немотивированным. Ее истинные чувства остаются в тени. Ее привязанность к обоим мужчинам и почти досбийские отношения с Джулией вызывают раздражение. В итоге приходишь к мысли, что Анна является всего лишь просценой Клериччи. Ее, по крайней мере, трехкратное появление в фильме: в министерстве, в борделе и в Париже. В то время как в романе она является поводом для бегства Клериччи из «нормального» существования, в фильме она приобретает зловещие черты.

Раздражает и «опасный» участник сопротивления, который вынужден скрываться в эмиграции: профессор Квадри. В своей светской парижской квартире он выступает как состоятельный представитель интеллектуальной буржуазии, антифашистская активность которого, кажется, была ограничена лишь беседами с несколькими молодыми людьми. То, что он гибнет на пути к своему дачному домику, новым про-

личным способом показывает его политический потенциал. Он удалился в Париж и более не намеревался когда-либо возвращаться в Италию. Более того, он собирается убедить Клеричи и Джулию также остаться в Париже. В фигуре Квадри проявляется «антифашистское сопротивление», которое ведет к упадку, к покаянию, согласно Роланду Бартесу, «левого мифа». «Меня спросили: имеются ли левые мифы? Ронио в той же степени, насколько левая идея не может быть революционной. Левый миф появляется на свет в тот момент, когда революции превращается в «левую идею», и значит, готова замаскироваться». Эскапизм Квадри базируется не на характерной раздвоенности, а на буржуазном стремлении к гармонии. Квадри становится символом бессильной революции. Что-то подсказывает, что профессор, пребывая еще на своей родине, сам себя провозгласил «левым активистом». Возможно, Клеричи видит в нем последний шанс на спасение, на бегство из «нормального» мира. Однако Квадри не может дать ему ни одного убедительного аргумента, предлагая ему лишь буржуазный путь. Неубедительность профессора становится его смертным приговором.

Горькой иронией в фильме звучит мысль, что единственным персонажем, придерживающимся четкой точки зрения, является убежденный фашист Манганилло. Он выпадает из общего ряда «плоских» фигур. Но его характер не имеет каких-то психологических нюансов. Манганилло всего лишь выполняет поставленные перед ним задачи. Если Клеричи в самом деле является трусливым конформистом, то Манганилло предстает перед зрителем фашистским активистом, который не задается вопросами, а выполняет приказы. Он действует в полном соответствии со своими убеждениями. Его «холодное» поведение являет собой полную противоположность комплексам Клеричи, который боится, что он, подобно своему отцу, станет безумцем. Манганилло являет собой тип, который редко встречается в порнонацистских фильмах. Необходимо отметить, что Бертолуччи в своем фильме противопоставляет эти два «фашистских типажа». Этот ход заслуживает высокой оценки, так как впоследствии порнонацистские фильмы ограничивались либо патологическими фигурами, либо обрезами бездушных бюрократов. Другим фашистом, появившимся в фильме, является Итало, чье имя должно было символизировать страну. Он лишен зрения, а потому читает в радиостудии доклад с листа, исписанного шрифтом Брайля. В нем говорится о «латинском аспекте Гитлера и прусском аспекте Муссолини». Абсурдность его демагогической речи становится очевидной, когда понимаешь, что слепой не может видеть пресловутые «платоновские тени». Клеричи сидит в темноте студии, впадая в полудрему во время этой нелепой речи. Он слишком умен, чтобы придавать значение этим пустым и

---

напыщенным фразам. Идеология не интересует его, фашизм является всего лишь способом достигнуть статуса «нормальности».

Фигуры из «Конформиста» в определенных ситуациях придерживаются четких образцов поведения, что превращает их в функции, которые просто-напросто не могут обладать собственным, сложным характером. Клериччи и Анна действуют какими-то урывками.

После того как Клериччи получает диасталет, он целится в нескольких направлениях и наконец в ее голову. Внезапно со словами: «Где моя шляпа?» — он поспешно покидает помещение. Противоречия в действиях главных героев, кажется, должны намекать на глубину их отношений, но на самом деле вызывают легкое раздражение. Клериччи — это дезориентированный человек, который стремится к недостижимой цели. В большинстве случаев он действует согласно «образцам», но иногда он пытается вырваться из этой системы. Происходит это стихийно, без какой-то видимой мотивации. Поведение этих героев является почти парадоксальным. Перед отелем Клериччи и Анна целуются. Женщина в этой сцене проявляет некие демонические черты, так как кусает Клериччи. Укус достаточно сильный, до крови. Сам Клериччи намекает, что хочет спасти Анну, но тем не менее равнодушно смотрит на ее гибель. Квадри и Клериччи ругаются в ресторане, чтобы спокойно вместе провести уик-энд. Бертолуччи сознательно делает невозможной идентификацию с этими фигурами. Он создает эстетическую дистанцию, которая должна показать, прежде всего в конце фильма, искусственную природу инсценировки. Действующие лица остаются тенями, так как их таковыми воспринимает Клериччи.

Однако аллегория пещеры в «Конформисте» должна восприниматься не только как структура, но и как некая концепция «царства теней». Этот фильм вообще ставит под сомнение самое понятие действительности. Для достижения этой цели Бертолуччи вновь и вновь нарушает общепринятые стандарты монтажа. Иногда имеются «ошибки» и неожиданные повороты по оси на 180°, например, в сцене со шляпой или во время посещения матери. Бертолуччи отказывается от идеи непрерывности восприятия. Он отказывается следовать кинематографическим традициям и создавать пространственную иллюзию. Кинематографические штаты, замечания из гангстерских фильмов тридцатых годов и американские фильмы Нойра больше не предназначаются для создания упрощенной симуляции, составленной из стандартных изображений реальности. Все это повторно указывает на искусственное происхождение инсценировки, которая предполагает соответствующую игру.

Ключ к пониманию этого фильма лежит в одной из последних сцен, когда Клериччи уходит. Камера поворачивается вслед за ним, но

останавливается на изображении портового мола. Неспешно точка зрения переключается на реальный мол, и Клеричи вновь попадает в кадр. Реальность как бы сама создает картину искусства и сама же их отображает. То, что фильм не заканчивается в этот момент, можно приписать тому факту, что он в конечном счете относится к сфере деятельности той идеологии, которая всегда приписывает себя картинам и мифам, которые сама же и породила.

## Глава 6

### «НОЧНОЙ ПОРТЬЕ» (1973)

Когда я ее спросила, что ее поразило больше всего в перекладном, она сказала, что этот опыт позволил ей коснуться некоторых сторон своей внутренней жизни, о которых ей не было. Нынче, будничеству из нас, повелло. В нашей жизни нам не приходится принимать во внимание вот эту темную сторону, которая таится в каждом Культуре, вера, знания дают нам шанс на протяжении всей жизни скрывать эту внутреннюю темную сторону нашего бытия. На былые моменты в истории, когда для некоторых людей совершить преступление — это значит, значит осуждения. И сейчас нередко могут увидеть, даже если речь не идет об угрозе из собственной жизни. Посмотрите, что названо произошло в былой Югославии, когда во время войны многие простые люди, которые никогда бы при других обстоятельствах даже не задумались об этом, стали совершать чудовищные вещи. Многих это удивило, потому что казалось, что с окончанием Второй мировой войны когда произошли такие кошмары, достигнут определенный предел и ничего подобного повториться не может.

*Из интервью Диланы Кавани*

#### *Из скандала в офсайд*

Несмотря на мощнейшее художественное влияние «Гибели богов» Висконти, только итальянский режиссер Лилиана Кавани с ее садомазохистской психологической драмой «Ночной портье» смогла создать истинный прототип порнонацистского кино 70-х годов. Она



Лилана Кавани

вместе со своим сценаристом Итало Москати создали диалектический образ «фатальной любви» между палачом и жертвой.

Лилана Кавани родилась в 1935 году в Капри. Поначалу она отдавала большее предпочтение занятию документальным кино, так как работала на итальянском телевидении. Она показала себя специалистом по фашистской тематике, сняв такие фильмы, как «История Третьего рейха» (1963), «Женщины в Сопротивлении» (1963), «Филипп Петен — режим Виши» (1965). По своим убеждениям она была марксисткой и состояла в коммунистической партии Италии. В 1965 году она впервые сняла общественно-критический репортаж «Жилище в Италии», в котором она раскрыла секреты спекуляций на итальянском рынке жилья.

С этого момента она вступила в жесткую конфронтацию с авторитетными средствами массовой информации и их владельцами. Так она впервые столкнулась с цензурой. Ее первым художественным фильмом стала политизированная «святая драма» «Франциск Ассизский» (1966), которая вызвала в итальянском обществе немало споров. В ее творениях отчетливо проявилось глубокое недоверие к государственным, религиозным, а стало быть, и диктаторским структурам. Ее историческая драма «Галилей» (1968) была расценена католической церковью как удар по ее авторитету. Позже кадры из этой драмы были использованы в немецком пропагандистском фильме «Еретики» (1970). В 1969 году она снимает весьма стилизованную, почти сюрреалистическую инсценировку драмы «Антигона», назвав фильм «Каннибалы». В нем предстает анонимная фашистская диктатура. Режиссер превращает в некую игру сексуальные оргии и изображение угнетенного и оскверненного тела.

Когда в 1973 году в Италии впервые состоялась премьера «Ночного портье», то снова вспыхнул скандал. Фильм был реквизирован по приказу властей, и лишь только после акции протеста, организованной по инициативе Лукино Висконти и Бернардо Бертолуччи, киношедевр был возвращен в прокат. Международное восприятие фильма шло также запутанно. Сведения политического на первый взгляд сюжета к садомазохистским отношениям становилось залогом скандальной известности. В Германии, где «Ночной портье» был показан



впервые лишь в 1975 году, его продолжали воспринимать как политическую ленту.

К началу 70-х годов Лиллиана Кавани вместе с Линой Вертуоллер постепенно теряли свою репутацию как самые большие надежды итальянской режиссуры. Она критиковалась за другие фильмы: «По ту сторону добра и зла» (1976), «Берлинское дело» («Страсти») (1985), которыми заканчивалась ее «немецкая трилогия». В то время ее упрекали, что «самым ужасным способом придавала историческим событиям сексуальный оттенок». В целом же понятие «сексуально-политической мелодрамы», которое, казалось, было обусловлено такими темами, как Ницше, национал-социализм, «семья втроем», даже при всем своем художественном разнообразии, тем не менее было слишком узким для творчества Кавани. После экранизации в 1980 году военного романа Курцио Малапарта «Кожа» фильму попытались придать такую же скандальную известность, не пытаясь осознать и проанализировать, что пыталась сказать режиссер (ироничная и в то же время циничная историческая драма). Факт, что Кавани не только верно передала заявленную в романе чудовищность («последняя девушка»; сирена, зовущая к обеду), но пошла на несколько шагов дальше. Но это фактически осталось не замечено кинокритикой. Кожа раздавленного бронированной машиной ликующего итальянца является великолепной метафорой, которая рисовала полную нелепость военной политики.

Также обновленная обработка *мифа о Франциске*, на этот раз скорее с духовной, а не политической точки зрения, ввиду привлечения к съемкам Микки Рурка, вызвала более доброжелательное отношение. С этого момента можно говорить о наступлении в творчестве Лиллианы Кавани умеренной фазы. Она долго занимается театральными постановками, вернувшись в кинематограф лишь в начале 90-х, сняв семейную драму. Этот фильм фактически не показывался в Италии и был проигнорирован публикой. Сегодня наследие стремительной итальянки, стремившейся к сексуальному раскрепощению и изменению морали, кажется, становится неактуальным. Карьера Кавани пошла по запрограммированному пути, от творческих страданий к кинематографической трагедии, которые постепенно сменялись изоляцией и забвением. Режиссер, казалось, пошла по пути своих собственных героев.

Бессознательное для Кавани — не просто область цензурированных или сознательно подавленных импульсов. Она прощупывает бессознательное, чтобы понять его характерные (по Фрейдю) основополагающие свойства: отсутствие времени, взаимозаменяемость в диалектике «хозяйки-слуги», стигмения. В «Немецкой трилогии» бес-

---

сознательное диктует поведение в том пространстве, где каждый индивидуум является элементом своего класса и где все отношения симметричны. Сама Кавани говорила, что «кино — это сорт психоанализа, которым я подвергаю себя; поэтому я снимаю лишь то, что мне нравится». Здесь общий знаменатель — беспорядок желаний и подавление воли (садизм напрямую ассоциируется не с болью, а с контролем над волей). Симметричную логику индивидуальной реакции на историю Кавани видит в пугающем взаимодействии между неограниченными возможностями внутреннего и ограничениями и контролем, навязанными правящей социальной силой извне.

### *Вена в 1957 году*

Со странного плана камера выхватывает туманную, дождливую Вену 1957 года, которая больше напоминает таинственную Венецию из психологического триллера Николааса Рёга «Не смотрите» («Когда гондола несет скорбь», 1973). Здесь, в Вене, как и Венеции, город станет действующим лицом. Город предстает смертоносным порождением, которое переполнено несчастьями. Это горе ожидается с какой-то необъяснимой, почти мистической неизбежностью. В кадре доминируют коричневые и зеленые тона. Мелькают покрытые плесенью стены, бредущие пешеходы, которые, застегнувшись наглухо, кажется, хотят изолироваться от остального мира. Улицы обрамляют мрачные статуи. Зритель попадает в «вечный» город, который вроде бы оправился от ужасов войны. Теперь это родина психоанализа, город, в котором жил Зигмунд Фрейд. Один из главных героев, Макс (Дирк Богард), напевая музыкальную тему, более присущую кафе, приступает к своей ночной смене. Он — ночной портье в венском «Отеле оперы». На нем темная форменная одежда. Он встречает в дверном проеме графиню Штайн (Иза Миранда), которую он снабжает противозачаточными пилочками и молодыми любовниками из числа гостиничных служащих. Заметно, что грубоватый шарм стареющей дамы слегка действует ему на нервы, однако их отношения изображаются как взаимная зависимость. Он не уклоняется от ее назойливого приставания, хотя она явно неприятна ему. Графиня является одной из сатирически изображенных фигур, которые словно пришли из декадентской эпохи, но в настоящее время являются лишь ее жалкой тенью. Не случайно Максиму она представляется некой «летучей мышью». Когда он будит одного из молодых служащих, чтобы послать его к графине, то в Максе на какой-то момент просыпаются диктаторские, почти тиранические черты. Они дополняются гомозотичными попытками втереться в доверие (в лифте он застегивает ему

итины). За точной жестикуляцией Дирка Богарда наладится молчаливый поиск пути к освобождению и чистоте.

Несомненно, благородный, но какой-то тусклый отель, с его многочисленными затемненными пространствами и арахтектурой лабиринта, превращается в музей клаустрофобии, который раскрывает свои тайны за высокую цену. Во время своей службы Макс является тайным повелителем этого царства теней. Он — хранитель ключа ко всем «ночным помещениям» в этом отеле. Не случайно название «Отель оперы». Оно словно указывает на то, что это здание является осколком буржуазного художественного понимания прошедшего столетия. Ночь проходит, а наступившее утро преподносит роковую встречу. В отель прибывает оперный дирижер, которого сопровождает его жена Лисия (Шарлотта Рамплинг). Эта встреча была короткой, почти мимолетной, но она на миг меняет равнодушное лицо Макса. Он встревожен, и на какое-то мгновение его профессионализм отступает. Случайная встреча с молодой женщиной, одетой не в пышные одежды, которые привычно носят в этом отеле, достигает своего пика во время короткого взгляда, одного мгновения, которое станет отправной точкой для всех последующих запутанных событий. Позже Богард назовет статью о Шарлотте Рамплинг «Взгляд». Именно так, а не по-иному. «Это происходит в халле отеля, где много людей. Спустя много лет внезапно и совершенно неожиданно для себя она узнает в гостиничной сутоложке бывшего эзосовца, который был ее любовником и надсмотрщиком. В одном моменте было в высшей степени мастерски воплощено все: и «момент истины», страх быть узнанной, и воспоминания, и чувство вины. Это данлось коротким миг, но все же невероятно настойчиво, что заставляет зрителя содрогнуться. С этого момента фильм оказывает на зрителя холлосальное влияние и не оставляет ему выбора».

На первый план выходит взгляд, миг и чувство. Задний план не играет роли. То, что случилось, является для зрителя загадкой. Именно с этого момента режиссер начинает постепенно погружать его в прошлое. Но это погружение происходит в странной, на первый взгляд испонятой последовательности. Но зритель понимает, что этот взгляд не может принадлежать обреченным влюбленным. В нем чувствуется, что встреча всколыхнула в их душах страх и испуг. Богард и Рамплинг словно вновь взглянули на зрителя из «Гибели богов», где их испуг был предвестником грядущей гибели.

#### *Воспоминания*

Теперь камера приближается к Макс, она словно ловит течение времени и врывается в события прошлого. Он встревожен и погружен в свои мысли. Зритель вслед за Кавани проникает в его внутрен-



«Медицинское обследование» Кадр из фильма «Новой борьбы»

ний мир, в его воспоминаниях. Мы видим ряд арестантов. Часть из них евреи, о чем можно судить по желтым шестиконечным звездам, пришитым на одежду. Они растеряны и обеспокоены. Яркий луч небольшого прожектора, который несет эсэсовец, выхватывает арестанта одного за другим. Наконец он находит желанную цель. Это Люсия. В ее пока еще длинных волосах мелькает бант. Она выглядит испуганной, но в то же время очень свежей. Время перескакивает. Мы видим Макса облаченным в черную эсэсовскую униформу. Он идет рядом с эсэсовцем, несущим прожектор, и снимает людей на ручную кинокамеру. Кажется, он пересчитывает их. Мы как бы следуем за его взглядом и вновь наткнуемся на испуганную Люсию. В среде обнаженных людей она является единственным прекрасным телом. Макс отделяет ее от толпы и вновь снимает на камеру. Зритель понимает, что ей предстоит стать его жертвой.

Эти отрывки воспоминаний кажутся таинственными, клиническими и холодными. Нет никаких пояснений, никакого текста, никаких диалогов. Безусловно, мы находимся в мире воспоминаний Макса. Понятно, что Люсия является их частью. Прошлое вырывается из темных уголков воспоминаний. От него нельзя избавиться. То, что оно вновь даст о себе знать, — это лишь вопрос времени. Мелькает черная униформа, на петлицах которой мелькают эсэсовские руны.

Безликая сцена, которая сопровождается безликими, чисто механическими вопросами, которые задаются арестантам. «Нима? Адрес? Верон? Проведание?»

Когда супружеская пара заказывает в номер бутылку газировки, Макс и вновь рискует столкнуться с Люсией. На экране вновь мелькают кадры из прошлого. Обнаженных заключенных исследуют эсэсовские медики. Но теперь это уже воспоминания Люсии. Она смотрит в зеркало и видит свое прошлое. Она смотрит на свое платье и видит, как катается с другими детьми на карусели. На ней похожее платье. Сиденья, прикрепленные к барабану карусели длинными цепями, при движении влетают высоко над землей. Вдруг раздаются выстрелы и крики, кажется, что все катающиеся на карусели служат мишенями. Камера сосредотачивается на лицах катающихся. Зрителю очень сложно понять, это — правда или большая фантазия. Между тем мы снова видим Макса в эсэсовской униформе. Он запугивает Люсию, непрерывно снимая ее на камеру. Картины совпадают. Оба характера увязываются воедино странным космосом их общих воспоминаний.

Далее в игру включается гротескная фигура. Человек с орлиным профилем, бывший приятель Макса. Он выглядит как типичный гестаповец: в кожаном пальто, в шляпе и с моноклем в глазу. Он подозревает, что Макс ведет себя как-то странно. Он сообщает Максу (а точнее, зрителю) о профессоре, который является центральной фигурой в подпольной организации бывших нацистов, к которой принадлежит и сам Макс. Это некое подобие реальных организаций типа «Тихой помощи» или ОДЕССА. В фильме эта конспиративная организация занимается тем, что выискивает и устраняет свидетели преступления, которые творили бывшие эсэсовцы. Сами же ее члены занимаются «радикальным экзорцизмом»: они устраивают «частные» суды, которые являются неким подобием истерического психоанализа, позволяющего избавиться им от «комплекса вины». Причем делается это не ради того, чтобы продолжить тихую мирную жизнь. Один из участников группы восклицает, что и далее готов к борьбе. Поиск свидетелей кажется не таким уж безвинным занятием. Люсия, оставшаяся в живых, представляется угрозой для Макса, а стало быть, для всей группы. Она вновь превращается в потенциальную жертву.

Случайно Люсия становится свидетелем заселения группы, когда во главе стола в гостиничном зале восседает «профессор». Ее взгляд зуманился, и в памяти всплывает воспоминание о страшной пытке, которой ее подвергает Макс. Вместе с главной героиней зритель оказывается в жалком помешенни, обликованном белой кафельной плиткой. Макс с пистолетом в руке охотится за полуодетой и коротко

---

подстриженной Люсии. Он вновь в черной униформе. Он стреляет по ней, но каждый раз «промазывается». Она, засыпанная осколками кафеля и разбитого пулями стекла, истошно мечется из угла в угол. Впервые в воспоминаниях чисто исторические аспекты отступают на задний план. Нацистская униформа остается единственным отличительным признаком эпохи, а само же помещение лишено каких-то конкретных элементов. Оно напоминает голые, белые, асептические камеры, которые часто встречаются в фетишистском и садомазохистском кино. Взять хотя бы фильм Петера Херинкса «Белая комната» (1994). Сама же Кавани, кажется, прибегает к этому приему, чтобы изолировать вселенную страданий и наслаждений обоих главных героев. Помещение, обставленное в нейтральном духе, в данном случае не служит никаким социокультурным или исторически детерминированным желанием. Она пытается избежать ненужных параллелей. Но и то же время в этой сцене страсть и желание не могут выступать на первый план. Макс стреляет слишком трюк-деловому и почти механически, в то время как Люсия убегает в дикой панике, издавая жалобные стоны и крики. Вначале Макс не испытывает к своей жертве «особого» желания.

Насколько Макс связан прошлыми преступлениями, следует из его беседы с «профессором». Макс затаял свой «комплекс вины». К моменту этого разговора кажется, что свидетели и свидетельства уничтожены. Но это не так. Всплывает имя итальянца Марио. Он не просто свидетель, он очевидец отношений Макса и Люсии. Макс намерен разузнать, что известно итальянцу, а после этого устранить его. На всех встречах со своими бывшими товарищами Макс демонстрирует глубокую печаль, которая кажется бывшим эсэсовцам проявлением его глубочайшего «комплекса вины». В его отсутствие они выносят свой приговор: «Макс кажется сломанным». Здесь Кавани впервые ломает повествовательную перспективу и прибегает к чисто драматургическим приемам. У зрителя возникает в отношении Люсии неясное недоверие. Оно усиливается после того, как у «профессора» обнаруживается фотография Люсии во время ее прибытия в концентрационный лагерь. Теперь она точно становится потенциальной жертвой эсэсовского «экзорцизма».

#### *Установление контактов*

Далее Кавани рисует характеры бывших эсэсовцев, которые окружают Макса. Несколько карикатурно изображен Берт, живущий на протяжении многих лет в полной изоляции в отеле. Он прозябающий балетный танцор, в образе которого отчетливо читаются гомосексуальные черты. Макс заботится о нем, подобно тому, как указывает за

стареющей графиней. В их общении проскальзывают некоторые сексуальные элементы. Но Берт безразличен Макс, хотя тот и опекает с некой материнской нежностью. Берт же, в свою очередь, изредка решает на откровенные признания: «Если бы у меня были деньги, то я нанял бы тебя телохранителем». Берт чувствует себя в безопасности в теле Макса. Гомосексуальные наклонности Берта проявляются в сцене, когда Макс делает ему укол в зад. Берт сладострастно вздрагивает и говорит: «Ты никогда не делал мне больно...» Из этой сцены вытекает, что Макс имел определенный медицинский опыт. Каждый новый эпизод добавляет еще один штрих к его портрету. Вместе с тем он начинает производить весьма противоречивое впечатление, и зритель постепенно проникается к нему неясной симпатией.

Визиты Макса к Берту достигают своего пика в сцене странного балета. Макс выхватывает из полутьмы комнаты лучом прожектора безмолвные позы состарившегося, но все еще гибкого и молодящегося танцора. В то время как Макс освещает Берта из тени комнаты, напоминая кукловода, который, невидимый зрителю, управляет марионетками, Берт кажется беззаветно преданным этому ночному портю, что выражается в каждом из экспрессивных жестов. Этот гоморотичный балет напоминает сцену виденный из другого фильма Кавани — «По ту сторону добра и зла». В ней он рисует портрет Ницше, когда «Фриш» также наблюдает сцену достаточно откровенного балета. В обоих случаях Лидиана Кавани подчеркивает некую изоляцию фигур, которые воплощают собой отдельно вятый микрокосмос, присущий лишь конкретному человеку. Изоляция характеров обуславливает соотношение их социальных связей, которые в «Ночном портю» сокращены до минимума. В большинстве своем они живут по прагматичным условиям (например, чисто профессиональной деятельностью). Они нуждаются в принципиальном насыщении эмоциями, которые в итоге перерастают в «безумную страсть» с применением насилия. Отношение Макса и Берту кажется предопределенным утонченной симпатией, которая противоречит сложившимся традициям и может существовать, по-видимому, только втайне. Как только подобные отношения становятся «достоянием гласности», то следует цепная реакция, что приводит к гибели.

И вновь монтаж, который переносит нас в прошлое. В весьма впечатляющей сцене, исполненной внутреннего спокойствия, Кавани инсценирует странное зрелище, которое словно позаимствовано из эстетских картин Лукино Висконти. Широкоугольный объектив показывает зрителю пустое помещение, весьма напоминающее заводской цех. Его коричневатые стены кое-где украшены черными штандартами СС и портретами Генриха Гиммлера. Вдоль стен в воль-



В «Ночном портье» сошедшие герои на пивзаводе (кадр из фильма)

ных позах живописно разместились эсэсовцы, среди которых есть и Макс. Они созерцают танцевальный перформанс Берта. Белый, равномерный дневной свет, заливший помещение, сливается с хрупким, едва одетым телом танцора. Белое тело Берта, извивающееся в немых, лиричных позах в центре помещения, контрастирует с фигурами, облаченными в черную эсэсовскую униформу, которые, кажется, с нетерпением ожидают чего-то от этого «порхающего мотылька». В спокойных общих планах камера с документальной точностью снимает этот сольный балет. Эта инсценировка, пожалуй, неумышленно, возвращается к традиции «черной романтики». Еще в конце XIX века Виктор Гюго писал: «Смерть и красота являются двумя величайшими вещами, которые одновременно отбрасывают много теней и излучают свет, так что их можно считать двумя сестрами, они ужасны и страшны, но в то же время исполнены таинственности и загадочности».

Вновь и вновь Кавани прибегает к мотиву трансвестита, который объединяется воедино с ужасающим, смертоносным мифом об СС. Между этими на первый взгляд несовместимыми вещами возникает некая таинственная связь. Это свет и тень: солнце и знамена, танцоры и солдаты, балет и поза, извечности в порочнейшей системе, которая стремится к максимальному эстетизму, дабы в конечном



счете уничтожить и изжить любой смысл. То, что образы, созданные Кавани, отличаются не только высочайшим художественным уровнем, но и предельным уровнем абстракции, в итоге провоцировало художественную критику. Для этого она прибегала к услугам «победоносной эстетики» фашистского искусства, которую посредством самоинсценировки заставляла заключить «ужасные узы» с кичем.

Для отдельных кинокритиков Берг воплощала в себе «душу немецкого народа». Сама же Лилиана Кавани достаточно ясно осознавала различия между национал-социалистической эстетикой и стилем средиземноморского фашизма. Как-то она сказала: «Если Муссолини должен был использовать средиземноморскую маскулинность, подобную итальянскому мужчине, то Гитлер полагался на полную противоположность: глубоко укоренившийся военный идеал, нести-мундира, которая больше соответствовала германскому характеру. Гитлер вдохновил большее эстетство и меньшее мужланство, которым наслаждался дуче. СС были телом, которое погрязло в самовлюбленности. Обаяние же Гитлера, кроме всего прочего, базировалось на некой двусмысленности: он был «девушкой», в то время как Муссолини был «мужиком». Фашистская Италия провозглашала культ мужской красоты, в то время как Германия навязывала культ физической красоты и чистоты расы».

Лилиана Кавани сама сформулировала мысль о том, что, с одной стороны, со стилистической точки зрения фашизм и нацизм являются несовместимыми понятиями, а с другой стороны, предсказала, насколько сложно будет воспринять *итальянский фильм о немецком национал-социализме*. По большому счету, эта аргументация предлагалась для многочисленных рецензентов, которые упрекали Кавани в недостаточной сознательности. Кавани сама наносила ответный удар и предлагала свой контраргумент: она как режиссер была известна тем, что осознанно пыталась построить модель, которая бы являлась важным эстетическо-драматическим соответствием предложенному конфликту.

И вновь мы сталкиваемся с жестким монтажом. Люсия находится у себя в номере. Она в полной растерянности, о чем говорит кофе, налитый мимо чашки прямо на скатерть. Муж не видит, что с ней происходит что-то странное. Он увлеченно читает рецензию на постановку «Волшебной флейты», в которой он дирижировал. Сама же Люсия неожиданно заявляет, что хочет покинуть Вену, чем вызывает удивление мужа. Он выдает пустую фразу: «Я понимаю, что ты чувствуешь», — будучи убежденным, что его супруга намеревается покинуть город, так как ей скучно здесь в одиночестве. Эта фраза была фатальной ошибкой, которая буквально миг помешает Люсию в пеи-

---

хическую извращенность. Неожиданная встреча в холле гостиницы рушит ее жизнь. В отражении мелькает ее муж, казалось бы, самый близкий человек, но она не в состоянии рассказать ему о своих истинных чувствах.

Между тем Макс посещает Марио, повара, который работает в ресторанчике «Станция поддник». В самом деле, Марио располагает сведениями о Люсии. Во время разговора мы впервые узнаем, что она попала в концентрационный лагерь, так как была дочерью социалиста. Эта деталь важна с той точки зрения, что в многочисленных рецензиях Люсия представляла еврейкой. Именно на этом основании строилась многочисленная критика, что весьма возмущало Кавани, которая не закладывала в свой фильм подобного контекста. Марио наивно говорит, что эта девушка жива и она может опознать Макса. Теперь Максу надо устранить одного из свидетелей. Фигура Марио является неким призраком прошлого. Макс старался во что бы то ни стало «жить в спокойствии». Пресловутое спокойствие на самом деле является бегством в повседневную анонимность. Теперь начинает рушиться мир Макса. Он не может, подобно Марио, заключить фиктивный брак и тем самым обеспечить себе долги. Он — «летучая мышь», живущая в затворничестве, что роднит его с Бертом и стареющей графиней.

Наконец, зритель может видеть одну из ключевых сцен, которая разыгрывается прямо в опере во время «Волшебной флейты». Именно здесь оба главных героя снова становятся связанными друг с другом. Кавани инсценирует события вокруг бывших «любовников», которые неуверенно разглядывают друг друга с некоторой дистанции. Все это происходит параллельно действию оперы. Кажется, ими управляет звук флейты, и они, подобно героям оперы, ищут друг друга. Люсия сидит непосредственно за мужем, который дирижирует. Тем не менее она, по-видимому, чувствует присутствие Макса, так как несколько раз оборачивается. Они вновь находят глазами друг друга. Она не решается на проявление каких-либо эмоций и отводит взгляд. Не меняя музыкального фона, который позаимствован из оперы Моцарта, Кавани вновь переносит зрителя в прошлое...

Холодный арестантский барак. Ощущение холода усиливается от синего света, в который погружено помещение. Камера скользит по истощенным, пристальным и в то же время испуганным лицам заключенных. Мы видим среди заключенных Люсию. На ней арестантская роба. Все присутствующие смотрят, как надсмотрщик насилует одну из девушек-арестанток. В бараке витает тихий ужас. Кажется, он парализовал всех арестантов. Ужас в этой тяжелой сцене достигает просто мифических размеров, когда один из главных героев оперы, оставшихся за кадром, поет: «Мужчина и женщина...» Подобная

взаимосвязь звукового и визуального ряда кажется наиболее интрижной. Тут в барак входит Макс. На нем белый талат, еще один намек на его медицинское прошлое. Он забирает испуганную Люсию, которая, не сопротивляясь, следует за ним.

В опере Люсия оказалась плененной. Облакающее звучание оперы становится произвольным саундтреком, который одновременно и комментируется, и провоцирует дальнейшие события. Вновь скачок в прошлое. Люсия лежит на кровати, а ее руки привязаны к спинке. Элегантный



Джон Богарт в роли Макса

поворот связывает воодно разные фрагменты события, а отдельные кадры гарантируют одновременно чувственность и интимность. Макс складывает указательный и средний пальцы, что является одновременно и символом пистолета, и фаллическим символом, и проникает ими в рот Люсии, который она покорно открывает. Кавани полностью изолирует оба характера от окружающего их мира. Все остальные события уходят на задний план, вперед же выступает чистое сексуальное желание и доминирование. Тем временем один из героев оперы поет: «Вероятно, к ней меня влечет звук, но, скорее всего, мною управляет смерть». То, что следует далее, вопреки многочисленным утверждениям рецензентов, является не стереотипными садомазохистскими отношениями, а изнурительной «безумной страстью», которая грозит гибелью. Отныне все события будут проиллюстрированы механизмами вождения, безусловного сексуального желания. Еще есть возможность пойти по безопасному пути, но обе действующие фигуры предпочитают перейти к активным действиям. Когда Люсия оглядывается последний раз, Макс уже покинул здание оперы.

Именно эта сцена склоняла некоторых кинокритиков к мнению, что весь фильм является психолого-сексуальной фантазией. Вдобавок к этому сама Лиллиана Кавани говорила о глубоко психологической интерпретации своей ленты: «Фашизм — это не только вчерашнее событие. Он все еще существует здесь и в других местах. Мой фильм, как некое мечтание, поднимает из глубин одну подавленную и вытесненную из сознания «историю». Прошлое все еще находится глубоко в нас. Меня в первую очередь интересовало исследование «подзе-

---

лий» современности и продвижение вперед в бессознательное человека. Я хотела показать, что беспокоит меня, дабы вызвать беспокойство других, так что мы можем жить, наблюдая все это. У меня речь шла о том, чтобы найти неслучайную точку, двигаясь из которой мы сможем понять, почему среди нас вновь появляются фашисты. Не носители дружные старики, которых можно воспринимать как некое подобие карикатуры, а молодые антидемократы, принадлежащие моему поколению».

То есть Кавани говорил о том, что эта психоаналитическая интерпретация фильма должна быть исходным пунктом, который позволяет идти дальше к познанию политических процессов. Нереальная харизма и параллельный монтаж сцен — это скорее не побочный эффект амбиций, проявляемых режиссером, а оживленный стиль. Приведенная выше цитата из Кавани должна сыграть важную роль при анализе монтажа фильма. Паскаль Боншвер указывал в своей статье «Палач за портьерой», кроме всего прочего, на глубинную психологическую интерпретацию, которая сокрыта уже в самом названии фильма, что потерялось в переводе с итальянского, когда «ночной портьер» воспринимался лишь как служащий отеля. На самом деле название фильма Кавани можно было бы перевести как «Вахтер ночью», то есть Макс является хранителем ключей от дверей психологического мрака.

Но вернемся к действию фильма. На следующее утро после встречи в опере муж Люсии покидает отель и уезжает во Франкфурт. Люсия хотела поначалу последовать за ним, но решила остаться в Вене, сославшись на то, что намерена сделать несколько покупок и придет к нему попозже. Люсия ася в смутении, словно предчувствуя, что ее супруг непреднамеренно совершил фатальную ошибку.

Следующая сцена замечательно решена при помощи звукового сопровождения и визуального ряда. Мы видим возвращение Макса, который убил Марно, домой. В его голове крутится сцена убийства. Мы не видим ее, но только слышим, как он топит повара. Впервые мы можем увидеть место, где живет Макс. Он пребывает в легендарном венском рабочем квартале «Карл-Маркс-хоф» — тогдашнем символе антифашистского сопротивления. Сам этот факт указывает на страх политических левых перед проникновением в их ряды политических противников и указывает на их комплекс: в подсознании сопротивления затаялся скрытый враг. Квартира Макса погружена в полумрак. На окнах тяжелые шторы, комната обставлена тяжелой деревянной мебелью. Макс, словно состарившись на много лет, передвигается с трудом. Он грузно падает на кровать. Теперь предшествовавшее событие передается при помощи его мимики и звуков. Стилистическое решение, которое встречается в этом фильме только один

раз. Макса мучают воспоминания, которые крутятся в его голове в виде звуков (крики, мольбы о помощи). При каждом из этих звуков он вздрагивает, его жестикация и мимика мучительны, что должно указывать на душевные страдания. Это поведение контрастирует с его кладнокровисем, когда он совершает преступления в эсэсовской униформе. Это также известный феномен униформы: униформа дает силу! Как никогда близко Макс подошел к трагической черте. Режиссер убедительно показывает тематическую амбивалентность своего героя.

Снова параллельный монтаж. Лоскуты воспоминаний сопровождают Люсию во время ее прогулки по магазинам. В тусклом антикварном магазине она покупает девичье платье, которое очень похоже на то, которое ей когда-то подарил Макс. Она погружается в прошлое.

Между тем в отеле собираются бывшие эсэсовцы. Автор сценария Итало Москати так описывал эту сцену: «Территория, по которой передвигаются фигуры, принадлежит обществу, которое сменило нацистские флаги на признаки благосостояния. То, что отличает в фильме эти фигуры от других, является общий язык, который позволяет им общаться друг с другом. Вокруг них все молчат. Они — могущественная группировка, которая действует целенаправленно, дабы поддерживать и укреплять саму себя». Когда начинается слушание дела Макса, Люсия удается кое-что подслушать сквозь приоткрытую дверь. Все события показываются преимущественно с этой перспективы. Макс, кажется, чувствует себя в кругу своих бывших приятелей не просто неуютно, а откровенно. Берт утешает его тем, что он чувствовал бы себя на его месте так же. Но тем не менее «чуждый буд» принес ему определенную пользу: «Он принес мне великое облегчение». Несмотря на это, Макс замечает, что оставил бы живых свидетелей в покое. Его возражение вызывает бурную реакцию. Клаус объясняет ему существование очевидцев: они особенно опасны, так как они могли дать подробные свидетельства его преступных деяний. А Макс был лично ответственен за многочисленные казни. Интересно, что Кавани не оставляет никаких сомнений. Макс, в отличие от своих фанатичных приятелей, чувствует себя виноватым. Он слышит их возгласы: «Война еще не окончилась. Мы хотим вернуть назад наши звания! Мы никогда не сдавались!» В ответ у Макса вырывается неуверенное: «Я тоже никогда не сдавался». Однако он преследует совершенно другие цели. Он не жаждет возвращать себе «былую славу». Он стремится жить в штильчестве и спокойствии («как церковная мышь»). Дирк Богард на удивление экзальтированно сыграл этот нервный погон от реальности. Его герой давно потерялся в лабиринте своих желаний и воспоминаний. Его поведение наталкивается на непонимание.

---

---

Люсия присутствует лишь на начале слушания «дела» Макса, которое проходит в светлом зале отеля. Шокированная, она скрывается в своем номере. Она поражена преступной деятельностью Макса во время войны. Она видит фотографии казней, которые раздает присутствующим Клаус. Кавани снова делает нарезку из кадров, где Люсия сидит в своем темном номере, а затем переносит зрителя в светлую залу отеля, где заседают бывшие эсэсовцы. Их голоса словно звучат у нее в голове. Наконец она бросается к телефону, чтобы позвонить мужу во Франкфурт. По-видимому, она хочет покинуть Вену раньше, чем планировала. Она впервые осознает, кем на самом деле является Макс. В коротком, очень осторожном взгляде в прошлое она видит его с мягким, вызывающим доверие лицом. Она не знает, что делать. Ужас и притяжение, которые вызывает у нее Макс, смешиваются в ее воспоминаниях воедино. Все эти сцены сняты в крайней темноте. Иногда Кавани сохраняет некое тусклое свечение. Иногда, снимая людей на фоне слегка освещенных стен, она превращает их в некие схемы. Они двигаются в «сумеречной зоне» ее психики. Именно в этом мраке произошел их первый «сексуальный» контакт... Именно в этот момент Люсия обрывает свои воспоминания, решаясь все-таки позвонить мужу во Франкфурт. Но эту беседу предотвращает Макс. Обладая запасным ключом, он проникает в номер Люсии. Первая реакция женщины — дикий страх. Макс приближается к ней, насколько это возможно. Люсия бросает к двери, начинает кричать и сопротивляться. Макс бьет ее по лицу. Оказавшись на полу, она продолжает сопротивляться. Их бразухание на полу номера меняет их поведение. В обоих персонажах просыпается сексуальное желание. Ее тонкая белая сорочка почти соскальзывает с тела, ее ноги начинают раздвигаться. Сам Макс теперь обращается к ней «Моя девочка!», что как бы служит отправной точкой их возобновленных отношений. Их любовная связь выходит за временные и моральные рамки.

Поведение Макса вызывает у бывших эсэсовцев недоверие. Они решают, что надо контролировать его. Клаус подкупает работников гостиницы, чтобы знать обо всех делах Макса. Один из них почти сразу же сообщает, что он находится у американки, наверное, дабы угодить ее. Кавани на протяжении всего фильма пыталась передать атмосферу Третьего рейха, которая строилась на системе тотальной слежки, доносов и подкупа. Макс же покидает Люсию, предлагая ей, если та захочет, все-таки позвонить во Франкфурт своему мужу. Он оставляет ее одну наедине со своими размышлениями. Сам же он придает случившемуся исключительное значение. Он мечтательно говорит: «Она — фантом с голосом и телом. Она часть меня...» Он воспринимает Люсию как вырвавшуюся наружу его собственную

сущность. Его «девочка» становится чем-то вроде мифической сестры, которая преобразуется в его обрывках воспоминаний.

На похоронах повара Марио кружок бывших эсэсовцев в последний раз встречается, сохраняя лицемерное согласие и показное единство. Тем не менее вдова демонстративно отказывается подать руку Максу — она не верит в несчастный случай. Все присутствующие признают, кажется, осознают свою вину, но продолжают хранить молчание. Здесь Лидиана Кавани показывает общественный механизм, который существовал в Третьем рейхе. Население Германии предпочло быть послушными исполнителями воли Гитлера, прости говоря, стало оппортунистами. Даже близкие люди, ставшие жертвами (в «Ночном портье» это Марио), не могут заставить поднять свой голос. Каждый предпочитал остаться со своей виной один на один.

### *Танец Саламеи*

Вдвесь, когда Люсия должна уехать к мужу, она отсылает ему телеграмму, в которой сообщает, что задержится на несколько дней и просит не беспокоиться. Она еще полагает, что сможет встретиться с ним в Нью-Йорке. На самом деле она перебирается в квартиру Макса. Когда он не спеша просыпается, Люсия показывает Максу почти детское платьице. Вновь происходит перемещение во времени. Зритель видит, как Люсия целует тело Макса. Затем он надевает на нее светлое сатиновое платьице и силой притягивает ее голову к себе. Ее лицо обращено к камере, на нем видно легкое отвращение. Но затем Макс расстегивает ремень, и голова Люсии отворачивается.

В большом помещении, залитом холодным голубоватым светом со стальным отливом, собрались офицеры СС. Камера скользит по их лицам, а зритель обнаруживает, что на ком-то надеты карнавальные маски и у кого-то на шее несуразное жабо. Лица некоторых офицеров СС раскрашены, подобно цирковым артистам, что является не менее жестоким фарсом, чем венецианская маска на лицах убийц. Но именно маски, ярко выделяющиеся на фоне черной униформы, придают лицам собравшихся какой-то таинственный вид. Ощущение фарса усиливается, когда замечаешь, что у некоторых из присутствующих черная довоенная униформа, которая использовалась персоналом концентрационных лагерей, заменена полевой формой Ваффен-СС, которая имела серо-зеленый оттенок (фельдграу). Надо предполагать, что черная униформа в этой сцене предполагалась как средство демонизации эсэсовских офицеров, так как в форму цвета фельдграу облачены лишь рядовые и низшие чины СС. Кроме того, бледные лица эсэсовцев обнаруживают в себе характерные черты формального культа травести, созданного в рамках порнонацистско-



Таня Сажина, самая скандальная сцена в «Ночном террене»

то кино. Эта символика до сих пор сохраняется в различных субкультурах, в частности среди гомосексуалистов (кожаная одежда, использование косметики и т.д.). Даже у Макса наблюдаются гомосексуальные черты. Кавани не раз намекала на это в предыдущих сценах, но теперь это выступает достаточно явно. Один из кинокритиков писал по этому поводу: «В фигуре Макса госпожа Кавани дает психограмму Хитовича: неудачник, уличенный в гомосексуальных связях. Макс пытается играть в «дядю доктор». Маленький юноша, к которому испытывает материнское влечение нацистская графиня Штейн, являющая собой образ вагнеровской Валькирии. Однако он испытывает страх перед женщинами, а именно по этому он выбирает «девочку» — Люсию. Он использует ее как куклу, которую он надевает на себя, бьет и мучает... Эта специфическая смесь из импотенции и опьянения властью, убийственного вождения и созерцания смерти, беспощадности и непристойности, науки и иррационализма, варварства и основ культуры является, по мнению создательницы фильма, основной субстанцией фашизма».

В этой сцене Макс действует как кукловод, управляющий марионеткой, как дирижер, который управляет музыкой. В данный момент Люсия является лишь воплощением его желаний и сексуальных мечтаний. На фоне его все остальные офицеры СС являются лишь гротескными статистами. Люсия предстает перед зрителем в непривычном виде. На ней из одежды лишь черные мужские брюки, свалиться ко-





Константин фон Эссенбах и Ашкенази, в «Гибели боцман» символически играют Эриха Рёма и Георга Гиммлера.



Эссенбаховы свадьбы

торым не дают подтяжки, и эзэсовская фуражка. С одной стороны, она обладает регалиями власти, но, с другой стороны, из-под фуражки выбиваются короткие волосы, а ее тело истощено. Оно почти юношеское. Оно очень бледное. Губы Люсии имеют фиолетовый оттенок. Что-то среднее между богиней смерти и нимфеткой. Общий образ дополняют длинные блестящие перчатки, которые натянуты почти до локтей. Словно подражая Марлен Дитрих, она совершает откровенные движения и распевает песню Фридриха Холландера:

Я люблю жить активно,  
Я могу лишь сказать, что люблю быть привлекательной.  
Пусть даже не всегда, но я люблю любить.  
Я не знаю, что я хочу, но все же я ожидаю многого.  
Если бы я могла пожелать что-то себе,  
То я оказалась бы смущенной —  
Что же мне все-таки пожелать:  
Плохое или хорошее время?  
Если бы я могла пожелать что-то себе,  
Я хотела бы стать немножко счастливой.

Вступительные строки этой песенки в стиле кабаре полностью дезориентируют зрителя. Стремление к жизни дополняется стремлением к сексуальному желанию («я люблю любить»). И, наконец, четвертая строка подчеркивает, как неопытность, нерешительность детского характера соотносятся с ожиданием любви и наслаждений, которые черпаются из неизведанного ранее, незнакомого опыта, который познается благодаря мужеству и любопытству. Люсия поет эти строки, специально придавая своему голосу английский акцент. Однако зритель до конца не понимает, является ли эта сцена болезненной фантазмагорией Макса или реальным событием, которое стало несколько искаженным воспоминанием. Если учесть, что слова этой песни точно соответствуют его желанию обладать девочкой-женщиной, то почему бы в своей фантазии он не мог вложить их в уста своей любовнице. Нереальность сцены еще раз подчеркивает нелепость облика многих эзэсовских офицеров. Следовательно, интерпретация этой сцены ставит под сомнение ту критику, которая хотела бы именно на основании этой сцены говорить об исторической фальсификации, предпринятой Лирианой Кавани (то есть о всем фильме).

В облике юной Люсии режиссер вновь показывает зрителю женский идеал черного романтизма: «мрачную красоту». Подобные женщины болезненно бледны, глаза охвачены борьбой с темными страстями, тело хрупкое с неразвитой грудью. Тем не менее в сочетании с агрессивной одеждой (доминантное начало — «отец») подобные де-

вушки становятся объектом вождения («бархатному демону»), в конечном счете превращаясь в «фатальных женщин», которые в состоянии погубить собственного «создателя». Поклонение им — это роковое занятие. В биографии Л. Кавани, написанной Ц. Тизо, есть такие строки: «В невинной красоте Шарлотты Рамплинг можно увидеть сатанинскую и извращенную трещинку, сквозь которую разрушительным огнем пробивается мысль Ницше: никто больше не знает, порок ли скрывает чистоту или же чистота прячет за собой пороки». Кинокамера вновь следит за ее элегантными и изящными движениями. Сексуальность этой сцены обеспечивается в конечном счете ее качеством как маленького шедевра «фетишизации фашистских стереотипов» (черная униформа, позы, ретромузыка). Она имеет значение как одна из ключевых сцен, способствовавших складыванию порнонацистского направления (наряду со сценой купания в Виссее из «Гибели богов» и сценой «соблазнения» из «Семи красоток»). При этом Кавани далека от того, чтобы действительно превращать эту сцену в некую «интерпретацию фашизма». Режиссер слишком нарочито подчеркивает нереальные, фантазийные моменты этого события через «микширование» оригинальной песни, «маскировку» участников вечера в эсэсовском кабаре. Уже Висконти использовал травести-элементы при съемке оргии штурмовиков в Бад-Виссее. Здесь речь идет о фиктивном эпизоде из жизни Макса, который происходит лишь в его мечтах или искаженных воспоминаниях. То, что эта сцена ставит под сомнение подлинность всех предшествующих «возвращений» к прошлому, является определенным восприятием эффект симулякра, который дополняется логикой субъективной перспективы фильма. Но именно благодаря этому смешению можно погрузиться во вселенную отношений Макса и Люсии. Даже сама песня подтверждает упомянутую дезориентацию и поясняет еще раз странность бытия между нежностью и болью, между любовью и ненавистью. Она как бы иллюстрирует двусмысленность, которая отчетливо проступает при каждой встрече «любовников». Люсия по очереди «удостаивает» своим вниманием каждого из эсэсовских офицеров, пока, наконец, не оказывается перед Максом, покровительственно восседающим за столом. Он «кукловод», который, по-видимому, позволяет своей марионетке — молодой арестантке — некие вольности. Когда Люсия оказывается рядом с ним за столом, Макс подзывает солдата, который приносит большую коробку. Это подарок для Люсии. Она открывает коробку с любопытством и нескрываемой радостью от предвкушения сюрприза. И находит в ней отрубленную мужскую голову.

---

Макс реагирует на испуг и отвращение девушки как-то странно: он то иронично хихикает, то подносит ладони в перчатках ко рту, дабы скрыть свою улыбку. Музыка и песни обрываются. Царит полное безмолвие. Саломея получила свой подарок. Макс объясняет графине, что это была голова надсмотрщика, который всегда издевался над Люсией. В этом объяснении видится попытка переносения комплекса вины. В один момент из жертвы Люсия превращается если не в палача, то в лицо, сопричастное с ним. Ее противоречивая реакция на этот «подарок» показывает, что она осознала свою вину. Но Макс не нужна жертва, ему нужна сообщница.

Возвращение в реальность сопровождается новым шоком. Макс замечает, что за его квартирой следят — Клаус перестал доверять Максу. Внезапно упоенная своими страстями пара переместилась из дождливой Вены на какую-то вражескую территорию. Поначалу вынужденная исполнять лишь провозглашенное безумное сексуальное желание. Позже сцена со стеклянными осколками будет приводиться как доказательство садомазохистского характера фильма. В озорном заигрывании с Максом Люсия запирается в ванной. Макс стучит босой ногой в дверь. Женщина бросает на пол стеклянную бутылку с ароматическими маслами. Бутылка бьется, разваливаясь на множество осколков, которые лежат перед входом в ванную. Люсия осторожно открывает дверь. Войдя в ванную, Макс наступает босыми ногами на стеклянные осколки. Его лицо искажается гримасой боли, но она сменяется терпеливым выражением лица. Люсия протягивает руку, чтобы вынуть большой стеклянный осколок из пятки. Макс неожиданно сжимает ее, вгоняя осколок и в ее ладонь, и себе в ступню. Выражения лиц любовников больше напоминают умиление, а не страдание от порезов.

### *Плен и паранойя*

Клаус настойчиво допрашивает Макса и издает к его разуму. Снова и снова он обращается к принципу товарищеского единства, от которого Макс уже давно отказался. Макс всерьез беспокоится за судьбу Люсии. Дабы обезопасить ее, он приковывает женщину цепью в своей квартире (теперь ее не смогут похитить). В ответ на этот достаточно угрожающий жест Люсия отвечает милой и несколько изумленной улыбкой. Однако стоит им оказаться вдвоем, как все проблемы уходят, а их мир превращается в излурительную и деструктивную страсть. Во время отсутствия Макса его квартиру взламывает доктор Фоглер, один из руководителей тайной жезловской группы. Он пытается допросить прикованную Люсию. Для достижения своей цели он прибегает и к давлению, и к убеждению — но безрезультатно. Он уг-

рожает ей, намекая, что без согласия «друзей» любовники никогда не смогут жить в спокойствии. Люсия перебивается по комнате на четвереньках, она забирется под стул, что демонстрирует тенденцию к анимализации, которая вызвана продолжительной осадой. Когда Макс возвращается, то ключ к двери его квартиры не подходит. Он обнаруживает, что его жилище взломано. Между тем на сцене появляется его соседка по этажу Голлер, которая недоверчиво сообщает, что слышала ночью какой-то полуживотный шум. Кавани лишь под конец фильма вводит эту симптоматичную фигуру: мелкобуржуазная шпортунистка, которая во все времена следит за соседями. Такие выдают их при первой же возможности, чтобы доказать свою нормальность и преданность «обществу». Ее назойливую внимательность Кавани дополняет домашним животным — короткошерстной таксой. В следующей сцене эта такса подобно шпионскому зонду проникает в квартиру Макса, волоча за собой не менее любопытную хозяйку. Еще один ироничный трюшок по поводу анимализации героев фильма.

— Затем следует сцена последней встречи Макса с бывшими эсэсовцами. Она происходит на крыше одной из венских высоток. Почти все присутствующие затянuty в темные пальто, что еще раз напоминает униформу СС. «Друзья» Макса разделились на две «партии». Одни (Кlaus, Берг и доктор Фоглер) уговаривают Макса представить на «частном суде» Люсию в качестве свидетельницы, что поможет ему вернуться в «нормальное состояние». Фоглер подчеркивает, что страсть Макса к «свидетельнице» является болезненной. Выделяется и более радикальная группа. Один из ее представителей подозревает Макса в коммунистических симпатиях. Тот отмахивается подобные нелепые подозрения. Воздушевленный Klaus произносит монолог о непоколебимой вере в национал-социализм и особой миссии СС. Когда по завершении этой речи Макс вскалывает правую руку и вскрикивает «Зиг хайль», это выглядит иронией, желанием побыстрее избавиться от ненавистных собеседников.

«Осада» квартиры Макса, по словам Klaus, продолжалась десять дней. Потом бывшие эсэсовцы решили взять его измором, и в квартиру Макса перестали доставлять продукты. Люсия, оказавшаяся также в полной изоляции, переносит ее с безмолвным терпением, лишь иногда мягко улыбаясь и потягивая табак из курительной трубки. Эта чисто мужская черта, сочетаемая с ее стоическим спокойствием, показывает, что Люсия уже давно все для себя решила — она смирилась со своей деструктивной страстью. Еще во время беседы с Фоглером она неоднократно подчеркивала, что последовала за Максом по своей воле. Доктор парировал, что она «больная». Но в итоге

---

его главный упрек сводился к тому, что она мешает Максиму избавиться от своего прошлого. Поняв бесперспективность осады, бывшие эсэсовцы переходят к более активным действиям. Когда Макс выходит на балкон, в него стреляют из пистолета. Пуля попадает в руку. Опасаясь других нападений, Макс забаррикадировался в квартире. Теперь он и Люсия в полной изоляции от мира. У них заканчивается еда. Ночью Люсия пытается съесть остатки джема. Макс пытается вырвать банку из рук, но та бьется. Люсия жадно облизывает осколки. Острота этого ощущения вызывает в полуживых от голода людях острое сексуальное желание. Их неистовая любовная сцена словно говорит о неотвратимо приближающейся смерти. Именно эта сцена, ставшая знаком равенства между эротическим желанием и смертью, как никакая из наследия мирового кино соответствует теории Жоржа Батай о связи Эроса и Танатоса.

#### *Хаос и долгожданная смерть*

В квартире Макса раздается несколько звонков. Сначала его беспокоит старый приятель, который отказывается ему помочь. Затем в трубке он слышит голос Эрики — престарелой графини. Она пытается убедить Макса проявить благоразумие, но тот прерывает разговор со словами: «Меня ждет моя девочка». Но он понимает, что Люсия больше не является безвольной куклой, она сознательно вступила в смертельно опасную игру. Она всегда мелькает на заднем плане, тихо улыбаясь. Голод доводит Макса до отчаянного шага: он стучит в дверь презираемой им соседки госпожи Голлер, чтобы просить у нее еды. Но в ее квартире он видит Адольфа, того самого служащего гостиницы, которого он не раз подкладывал в постель престарелой графини. Он требует отдать Люсию. Макс обложен со всех сторон. По его квартире распространяется ленивый хаос.

В следующем кадре зритель видит черный капот машины с характерной мерседесовской звездой. В черной полированной поверхности автомобиля отражаются Берт и Фоглер. Один из самых известных немецких промышленных логотипов оказывается связанным с темным прошлым. Фоглер цинично интересуется, танцует ли Берт для Макса. Тот печально отвечает, что потерял его. В его словах передается подчеркнутая гомосексуальная тоска, которая быстро исчезает. Бывшие эсэсовцы готовятся привести в действие свой приговор.

В последнем акте фильма вновь звучит мелодия кабаре-песни, которую якобы исполняла Люсия. Словно совершая ритуал, изможденная пара надевает на себя скрываемую от всех одежду. Он — черную эсэсовскую униформу, она — детское платьице. Покачиваясь от голода, они с трудом покидают квартиру. Утро застает их на мосту че-

рез Дунай. Они словно идут навстречу новой жизни. Раздаются выстрелы, они падают. Общий план выхватывает мертвые тела, приближаясь к ним. Кавани словно говорит, что у любви нет конца...

### *Концепция желания*

Режиссерская стратегия Кавани состоит в нежелании отделять историю персонажей от ее подоплеку. Кавани создает онейрическое измерение, своего рода зловещий лимб, содержащий все экзистенциальные вопросы. Образ настоящего, идентифицированного с событиями прошлого, доведен до предела, то есть до решения покончить с собой — психологически и физически. В фильмах «Немецкой трилогии» главные персонажи (любовная пара), ведомые нарциссическим желанием, пускаются по потайным тропам и неизбежно приходят к бегству из жизни как таковой. Перефразируя Жоржа Батая, писавшего о величественном опыте человека, который смотрит на свет и переходит на новый, высший уровень сознания, Кавани говорит о соблазне ночи: «Я сосредотачиваюсь на точке, находящейся впереди, и воображаю, что она является геометрическим центром всех жизней и всех единств, всех разлук и всех страхов, всех неудовлетворенных желаний и всех возможных смертей».

Основным стремлением Кавани при создании «Ночного портье» было не столько намерение спроецировать политический микрокосм, сколько доступно показать механизмы безусловного желания. Каждая новая ступень в возобновленных отношениях Люсии и Макса имеет в своих ключевых сценах типичный характер мелодрамы. Но в то же время действия и события получают с каждой новой ступенью все более мифологизированный характер. В конечном счете желание является безоговорочным. Это кажется настолько убедительным, что даже деструктивные проявления служат убедительными доказательствами. Прежде всего стихийное исчезновение супруга, когда Люсия осознает безнадежность своих попыток вырваться из города. Кажется, что только боль сможет передать силу и интенсивность ее чувств. Когда Макс впервые проникает в ее гостиничный номер, то он бьет ее. Кровать из обломков поясняет суть их экстаза и восторга «Безумная страсть», безусловная, сумасшедшая любовь, которая имеет давнишнюю традицию в европейском кино, ведет любовников к общей долгожданной смерти. Это противоречивое сочетание (любовная страсть — смерть) прекрасно передается в финальной сцене визуальными средствами, а именно черной эспосовской униформой и светлым сатиновым платицем. Сцена на мосту, когда любящие бредут на другую сторону реки, сама по себе имеет суть ритуала перехода, инициации, символической смерти, который позволяет обрести новую

---

жизнь. Кавани, кажется, хочет внушить зрителю, что если и существует мир, созданный специально для любящих, то это не наш мир. В момент смерти Макса и Люсии камера отдалается от места события, они кажутся небольшими фигурками, которые вписались в контуры местности. Воспоминания об инсценировке «Волшебной флейты» и звукоподражание арии одного из героев усиливает впечатление, что смерть Макса и Люсии всего лишь костюмированное трагическое действие.

Напротив, отношение Люсии к своему браку и своему супругу может показаться поверхностным. Их общение идет в привычном русле, в рамках которого Люсии отведена роль роскошной игрушки, которая уже приучена скучать в золотых клетках гостиничных номеров. Муж в покровительственном тоне, не понимая, что происходит, всего лишь предлагает ей прогуляться за покупками. Необходимость освобождения из тюрьмы этого брака становится насущной проблемой. И, наконец, это происходит. Способом этого освобождения становится безусловная сексуальная зависимость. Этот шаг Люсия делает со страхом, но тем не менее вполне осознанно. В конечном счете именно Макс, проживший всю жизнь рабом своих желаний, находит в тюрьме, из которой его освобождает Люсия.

#### *Восприятие скандала*

Собственно «непристойный» потенциал этого фильма зависит не от его темы или прямого изображения садомазохистских действий, а от того факта, что Лиллиана Кавани никак не прокомментировала желания своих героев. Она с самых первых кадров фильма не позволяет зрителю даже хоть капелючку сомневаться в силе чувства Макса и Люсии и в логичности выбранного ими пути. Страсть, которая вспыхнула в этих странных жизненных условиях, согласно подтексту фильма, должна найти свое полное завершение только в смерти. «Но, скорее всего, мною управляет смерть...»

Ввиду этой радикальной позиции кажется удивительным, насколько тяжело восприняла тогдашняя критика появление «Ночного портье». Часто делался упрек, что драматургический механизм фильма обособился от действия, происходившего на экране. Что, являясь по сути триллером, в нем проступали черты эксплуативного кино. Высказывались опасения, что в силу «сексуальной одержимости и зависимости» и «нацистских механизмов и менталитета» режиссер попал в «реакционную ловушку» (все цитаты из некоего Роберта Фишера). Более поздний фильм Лиллианы Кавани «Берлинское дело» («Берлинский роман», «Страсти», 1985) был посвящен тому, как в нацистском Берлине «порядочные граждане», приличная супружеская пара,



оказываются в сексуальной зависимости от дочери японского дипломата. Кажалось бы, опасения критики были оправданы. «Берлинское дело» — акрилизация повести Дзюньитиро Танидзакэ, которая завершает «Немецкую трилогию» Кавани. Кавани перенесла персонажей японского классика в Берлин 38-го года. Жена наместника дипломата влюбляется в энигматическую дочь японского посла. Ее муж, против собственной воли, втягивается в любовные игры с распутной японкой, готовящей коллективное самоубийство. Газтана Маррони так объясняет значимость эротических сцен «Берлинского романа»: «Подход Кавани к эросу и сексуальности можно рассматривать как своего рода палимпсест: классическая культура представлена в современной редакции маркиза де Сада (особенно «Философии в будуаре»), Жоржа Батая и Антонена Арто. Кавани отвергает себя как таковой, гениальный акт: она выносит сексуальность на многополюсную театральную сцену. Эротизм объединяет изощренную свободу выражения и стилизованный пафос. Медленный эротический «танец» греховной пары в замкнутом пространстве буквально противостоит прямолинейности движений военных парадов за окном. Персонажи Кавани нередко выносят свою сексуальность за пределы привычных разграничений мужского и женского. В «Берлинском деле» женщины отвергают традиционную мужскую монополию на власть. Нарушение сексуальных табу Кавани изображает как нарушение дискурсивных норм».

В те дни одними из немногих, кто дал вешенную оценку фильму, были американки Беверли Хьюстон и Марша Киндер. Они по достоинству оценили старания Дилины Кавани: «Кавани сначала будто бы желала создать мощную саломеянистскую историю. Именно для этого она обращается к прошлому и обнаруживает там концентрационный лагерь нацистов, тем самым усиливая образную мощь фильма. В действительности фильм далек от исторической действительности, так как режиссер и не намеревалась тиражировать зверства нацистов, а потому свела свою ленту к истории любви, с одной стороны, романтической, с другой стороны — безнравственной и непристойной».

Авторы рассматривали «Ночной портье» как некий дневной сон — идея, которая была уже заложена в биографии Кавани, написанной в 1975 году Тисо. В своей книге он говорит о том, что режиссер проецировала в этом фильме «мнимый национал-социализм», который изображается лишь в «воображении Макса и Люсии». В то время как эти главные герои являют собой «царство сексуальности», то все остальные фигуры в этом фильме воплощают в себе «сексуальное разочаро-

---

вание, которое компенсируется национал-социалистическим фанатизмом». В фильме были заявлены достаточно смелые, «открытые» амбиции. В противоположность своим бывшим товарищам, которые ожидают спасения и успокоения посредством уничтожения свидетелей своей вины, Макс, напротив, ищет спасение в обостренном чувстве виновности, в признании своей ненормальности. Здесь звучит надежда на послевоенный экзорцизм, который Ханс Юрген Зиберберт сделал центральной идеей в своем фильме. В данном случае «Ночной портье», по словам того же Тисо, является «не политическим фильмом, посвященным истории, а сексуальным кино о политике, а точнее говоря, кино, зрелищизирующим историю и политику». Сцены изоляции главных героев в пределах «тихого», почти мертвого города роднят «Ночного портье» с фильмом «Молчание» (1962), который демонстрирует зрителю мир, погруженный в «молчание Бога». Тисо в своей биографии Кавани не допускает ни намека на сомнения относительно того, что режиссер стремилась к мифологизации событий, что она сделала в политической ленте «Каннибал», снятой двумя годами ранее, чем «Ночной портье».

Критике подвергались и лоскутные воспоминания главных героев, которые «делали из концентрационного лагеря мифическое место запретной сексуальности». Критиковалась тем не менее именно инсценировка лоскутов воспоминаний, которые делают мифическое место запрещенной сексуальности». Но строгая повествовательная нить фильма Кавани может служить и как субъективное заявление для Макса, а чуть позже и для Люсии — этот лагерь в самом деле был местом их первого сексуального контакта. В этом отношении к «Ночному портье» очень близко примыкает фильм Линн Вертмюллер «Семь красоток». В обеих лентах возвращение к прошлому происходит на фоне денсторизации событий. Один из кинокритиков заметил, что «Ночной портье» вовсе не способствовал складыванию представления о концентрационном лагере как о месте «с душной атмосферой гомосексуальных баров, и зритель не находил для себя ничего лучшего, как воспринимать его как некий аттракцион». Очевидно, этот упрек строился на сцене «танца Саломеи». Тем не менее этот упрек никоим образом не касался первого возвращения к прошлому, когда совершенно адекватно передавался холодный, бюрократический характер конвейера смерти в концентрационных лагерях. Сцена эссовского кабаре, преднамеренно подвергнутая высочайшей степени стилизации, должна была передать субъективность восприятия прошлого, что является всего лишь драматическим приемом, присущим многим фильмам.

Но самая острая критика «Ночного портье» раздавалась из лагеря радикальных феминисток. В одном из кинообзоров некая Клаудия Алеман написала следующие строки: «То, что Лилиана Кавани предлагает зрителю в этом фильме как видение женского мазохизма, на самом деле является не чем иным, как подтверждением и акцентированием традиционной идеологии, предусматривающей «покорность женщины». Вместе с тем я ни в коем случае не собираюсь подтверждать наличие у женщин мазохистских свойств и одобрять идеализированный женский образ, представленный в этом фильме. Само собой разумеется, речь может идти только о том, что Кавани представила нам отвратительную реальность во всей ее сложности и противоречивости. Она должна была указать исторические причины складывания подобной ситуации и пути к ее преодолению. Но в «Ночном портье» в поведении Люсии нет никаких намеков на указание подобных причин. Она предстает именно пассивной, нерешительной мазохисткой. Нет никаких указаний на общественные связи, не сказано ни одного слова о притеснении женщин в рамках патриархальной семьи. Без всего этого просто невозможно объяснить женский мазохизм. Получается, что женщина должна быть мазохистской, если она хочет переживать. Без мазохистского поведения она едва ли может рассчитывать на какой-либо успех».

Критика Клаудия Алеман, написанная прямо в 1975 году, является ярчайшим примером не просто субъективного, а фактически «слепого» восприятия фильма. Авторы таких пассажей видят лишь то, что они хотят видеть. Они предъявляют к фильмам какие-то странные требования. Более того, в данном случае классификация поведения Люсии как... «пассивной мазохистки» в корне неверно. Ее поведение определяется целым букетом противоречивых чувств. Ее подчинение, кажется, имеет чисто диалектическое значение. Сам феномен садомазохистских отношений предполагает, что полный контроль находится не у «доминирующего», а у «подчиненного» партнера — только он может диктовать границу допустимого, Люсия осознанно решает бросить своего мужа и идет по фатальному пути своих желаний. Сам этот поступок должен считаться исключительно радикальным актом самоопределения.

Так как Кавани не показывает никаких социальных причин, то феминисткам казалось, что в фильме нет никакого развития, никакой динамики. Это, вероятно, самое серьезное обвинение в адрес фильма. «Люсия — это статическая фигура, она остается одинаковой на протяжении всего фильма. Она никогда не демонстрирует никаких порывов к сопротивлению, к изменению или хотя бы к минимальному осознанию своих действий. Пятнадцать лет спустя она все

еще носит в своем чемодане детские платья, которые ей так охотно дарил Макс в концентрационном лагере. Без какой-либо тени сомнения она участвует во всех его затеях. Она предает другого заключенного, чья голова оказывается у нее на столе в сцене кабаре».

Подобные заявления являются сплошной нелепостью. Написавшая их феминистка разоблачает сама себя. Она наглядно демонстрирует, что не только не поняла, но даже, по сути, не видела фильма. Покупка платья в антикварном магазине является ее принципиальным решением, которое как бы дает старт новому этапу в ее жизни, новому развитию ее личности. Это решение принято сразу же после того, как она оказалась *сопровождающей* мужу, приятелю Макса, добропорядочной буржуазной среде, из которой она происходила. В сцене с «танцем Саломеи» она ведет себя отнюдь не как предательница, а как личность, взявшая на свои плечи часть вины и ответственность за гибель человека (хотя тут являлся не просто аморальным типом, но и преступником).

Не менее странным выглядит обоснование римской прокуратуры, которое привело к решению арестовать фильм и запретить его показ: «Этот фильм двойне опасен, так как он инсценировался женщиной. Он указывает, как женщина перехватывает инициативу во время сексуального акта — причем таким способом, который сделал бы честь любому борделю». То есть фильму выдвигают полностью противоположное обвинение — Кавани ставит в вину прославление презумерной активности женского начала! Впрочем, устами римской прокуратуры говорили средневекоморское мужланство, которое уже нашло свое отражение в итальянском фальшме. Но если вернемся к феминистской критике, то нельзя обойти стороной следующие строки Клавдии Алеман: «В отношении фашизма, как это изложено в женской роде «Ночного портье». — это ретроградный фильм, тот блестящий клан, который мешает изменениям в политике и межличностных отношениях с властью. Женщины начали организовываться. И одна из их основных целей состоит в том, чтобы по-новому формулировать понятие любви. Вместо продемонстрированных в «Ночном портье» самозаохистских отношений, которые строятся на получении и разрушении одного партнера другим, они хотят человеческого общения, в котором каждый обладает собственным пространством для самореализации». «Фабрика грех» реагирует на эту «шидравную» идею по-своему. Она производит и свидетельствует появлению фильмов, в которых нет самостоятельных и уверенных женщин. А есть только лица: циничные, истерические, мелочные, тупые, деструктивные, демонические макиетки, которые никогда не могут вспомнить за собой даже собственную мысль».

Как видим, автор проявляет к садомазохизму изрядное недоверие. Она внушает, что подобное направление сексуальности играет на руку патриархальной семье и лишает сексуальных партнеров истинной свободы отношений. Проштигированные выше пассажи Клаудии Алеман опираются на полноту «женского мазохизма», который был предопределен положением женщины в патриархальной системе. Этот тезис звучит на протяжении всей критической статьи. Ее автор исходит из того, что Люсия жертва Макса. Таковой она была «ранее» (в годы Третьего рейха), таковой она осталась и «сейчас» (в Вене 1957 года). Но фильм Лидианы Кавани говорит о «безумной страсти», которая базируется на взаимном истощении обоих партнеров, что в итоге может закончиться лишь их смертью. Отношения Макса и Люсии с их фатальностью ни в коем случае не являются симптоматичными для садомазохистских связей. В центре садомазохизма стоит ритуал доминирования и подчинения, который служит лишь достижению сексуального удовольствия. С другой стороны, садомазохизм не предполагает «разрушение одного партнера другим». «Наказания» носят лишь внешний, формальный характер. Высказанные Клаудией Алеман претензии скорее относятся к фильму Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972), где изнурительные сексуальные связи приводят к убийству одного из партнеров. Саму же статью Клаудии Алеман можно уверенно привести в качестве примера интеллектуального скандализма, когда кинокритики используют ошибочное понимание материала.

Историк кинематографа Петер Бонданиелла в своей книге «Итальянское кино» заявлял, что «изображение зла вовсе не подразумевало его восхваление, а поверхностные нападки на предполагаемый «фашистский» характер фильма были совершенно излишними». Он предлагал сосредоточить внимание на комплексном и противоречивом общении с «теневыми сторонами» человеческого характера. Именно это и попыталась сделать Лидиана Кавани. Сама она говорила по этому поводу: «Я стремилась исследовать границы человеческой природы, дойдя до самого конца. На свете нет ничего более фантастичного, чем реальность. То, что я показываю в «Ночном портье», является лишь началом реальности».

Кто-то заметил, что «Лидиана Кавани вдохновилась идеей экранизировать эту историю после разговора с одной женщиной, которая из года в год возлагала цветы на могилу одного человека, которого она безумно любила. Возможно, она до сих пор сомневалась, что он умер». Сама же Кавани как-то сделала высказывание, которое объясняет, почему она выбрала для своего фильма именно такую конструкцию действия: «Одна из оставшихся в живых женщин сказала

---

---

мне: «Не все жертвы — невинны, потому что жертва — тоже человек». Эта оставшаяся в живых женщина познала жестокость, ужас и эксперименты над людьми. Но она не могла простить ее тюремщикам то, что они показали ей двусмысленность человеческого характера». Процесс, в котором восдино смешиваются вина преступников и жертв, объясняет эту двойственность. Встреча со «злом», кажется, активизирует «зло» и в самих жертвах. Подобный печальный опыт Кавани почерпнула, когда работала на телевидении и беседовала с пережившими войну и лагеря. Действительно, данное познание не только скандально, но и невыносимо. Но исключено, что эта «вина» проецируется обратно и на саму создательницу фильма. Уже в 1975 году Тисо в биографии Кавани в связи с появлением «Ночного портье» указал на возможное развитие кинематографа, обсуждающего проблему фашизма: «В последних кадрах фильма на мосту гибнут не Макс и Люсия, а только их «политические» остатки в форменной одежде: их человеческая суть полностью дезинтегрировалась в предыдущих сценах... С Максом и Люсией также умирает определенное кино, повествующее о «феномене национал-социализма», который интерпретируется только как извращение и педерастия. Через их смерть Кавани показывает, какое кино о национал-социализме надо воплощать в жизнь. Кино, которое интерпретирует национал-социализм как хладнокровное, рациональное и политическое планирование, которое персонажируется в «Ночном портье» в фигурах старых нацистов, бывших приятелях Макса».

Но этому требованию отвечает только фильм Теодора Котуллы «Из немецкой жизни». В нем с протокольной точностью, но тем не менее дистанцируясь от документального кино, рассказано о карьере коменданта концентрационного лагеря Освенцим Рудольфа Хесса. В этом фильме главный герой, которого исполняет Франц Ланг, считает смерть простым бизнесом, а потому строит все предельно точно и экономично. Холодная расчетливость проникает даже в его семейную жизнь. Когда его жена спрашивает, убьет ли он по приказу их сына, тот после недолгого раздумья дает положительный ответ. Эмоциональные хитросплетения, от которых еще страдал главный герой «Конформиста» Клеричи, вынужденный смириться со смертью своей потенциальной возлюбленной, больше не играли в этой системе никакой роли. Только холодный расчет и эмоциональный застой. По сравнению с фильмом Котуллы «Ночной портье» воспринимается просто как болезненная мелодрама.

## «САЛОН КИТТИ» (1975)

Упомянувшийся уже нами историк кинематографа Петер Бонданелла в своей книге «Итальянское кино» писал по поводу сатирического фильма Лины Вертмюллер «Любовь и анархия» (1972), в котором задумавший покушение на Муссолини Тунино (Джанкарло Джаннини) прячется от фашиста Спатолетти в борделе: «Вертмюллер вновь играет с парадоксами, которые возникают, когда соединяются любовь и политика. Спатолетти непрерывно связывает между собой политическую власть и сексуальность. Италия метафорически представлена в виде изнасилованной женщины, которая оказалась во власти политических авантюристов вроде Муссолини и Спатолетти. Бордель, явно напоминающий сцену с борделем из «Цыган» Феллини, служит метафорой для всей Италии: и фашистское правительство, и публичный дом построены на авторитарных принципах, в то время как близкие отношения Тунина и этих двух женщин, кажется, воплощают в себе старомодные, романтические представления о любви».

Между тем бордель — это страсть еще одного итальянца, теперь уже пожилого. Его зовут Тинто Брасс. Снова и снова центр драматургического действия разворачивается в публичном доме. Это касается фильмов различных годов. Это и «Калигула» (1979), и «Паприка» (1990), и, конечно, легендарный «Салон Китти».

По поводу дискуссии о «Салоне Китти», который публика увидела в 1976 году и который во многом стал фильмом-инспиратором порнонацистской волны (а возможно, и прототипом для многих фильмов этого направления), Тинто Брасс заявил: «Я — хирург. Со страдание не присуще ни моим жестам, ни моим ритуалам, оно скорее находится в побуждении. Скальпель — инструмент изгнания нечистой силы. Я делаю разрез, погружаюсь вглубь, кромсаю и искореняю!» Вопреки поверхностному сходству Брасс не работает ни с театральной утонченностью Висконти, ни с гротескным преувеличением, присущим Феллини. Последний, кстати, рассказал об итальянском фашизме в ленте «Амаркор» (1973), в основе которой лежали его юношеские воспоминания. Кто-то считал Брасса дитящем итальянского неореализма, так как тот был ассистентом режиссера у Роберто Росселлини. Но все-таки главной мотивацией Брасса является ожесточение. Он не машет плакатно знаменем пролетариата. Скорее всего, он стремится к тому, чтоб самому изжить власть. Проникший во все слои общества лалишейский аппарат и бордель — вот те два общественных учреждения, которые используют желания, чтобы стать



Режиссер Theo Bässler считает себя пародиром от нацизма

центром тотального контроля. По мнению Брасса, аппарат насилия и публичный дом — это основные метафоры фашистского режима. За ответами Брасс направляется в самое «нутро» национал-социализма: «Как возможно изобразить нацизм, не задаваясь вопросом, какие методы использовались, какие технократы устроили подобную резню? Это описание должно быть безжалостным, жестоким и чудовищным. Розенберг, официальный идеолог нацизма, как-то сказал: Гитлер — это не мессия, кото-

рый принес любовь, не пророк, дарящий жалость. Он — иной облик Христа. Вотан. И имел обыкновенно добавлять: Гитлер — наш спаситель, его надо любить больше, чем мы его любим». Брасс понимал свою инсценировку как оперативное вмешательство, которое должно было дать полностью противоположный эффект. Вместо зашитого, аккуратного шрама он демонстрировал чудовищные, рваные раны. Он упрекал ими зрителя.

#### *Чудовищный лик власти*

Во вступлении к фильму Ингрид Тулин, исполняющая роль мадам Китти, танцует в берлинском борделе. Дело происходит где-то между двумя мировыми войнами. На ней специфическое платье и грим: с одной стороны, она является мужчиной, с другой — женщиной. Она танцует с собой самой — меланхолический, иллюзионистский акт, который как бы говорит о постоянной тоске по недостающей половинке. В то время как камера показывает эту сложную игру идентичностей, в кадре мелькает публика кабаре. Зритель видит странные искаженные образы господствующего класса, представленного почти в экспрессионистском стиле. Здесь мелькают лица, которые мы позже встретим в «120 днях Солома» Пьера Пазолини. «Власть — чудовищная вещь. Власть это и есть чудовище», — говорил Брасс. В качестве источника вдохновения он использовал произведения Френсиса Бэкона, а также карикатуры Георга Гросса и Отто Дикса. Брасс солидарен с Гроссом. Он подтверждает, что нацисты, радея за «чистоту светлой расы, создали «самый безобразный народ на земле». То,



то в карикатуре функционировало в роли гротеска, станет в инсценировке Тинто Брасса искаженной картиной, поданной со всей серьезностью. И это отнюдь не простая попытка «реверсии». Роланд Бартез найдет в творчестве Пазолини, в частности в «120 днях», так называемый дистанцированный искаженный образ. То, что Брасс полагал провокацией, в действительности оказалось невольной сыгранной шуткой. В любой момент от событий, показываемых на экране, можно отдалиться посредством укоризненного покачивания головы.

Итальянский режиссер, прославившийся в жанре мягкой порнографии, в свободной манере переделал одноименный документальный репортаж Петера Нордена, который превратил в мелодраматичный сценарий. При помощи такого нехитрого приема Тинто Брасс надеялся объяснить суть национал-социалистического террора. Он рассказывает историю преданной нацистскому режиму девушки Маргариты (Тереза Анн Завой), которая была в 40-е годы завербована в берлинский «Салон Китти». По инициативе руководителя одного из подразделений СС Валленберга (Хельмут Бергер) она становится элитной проституткой и шпионкой, которая должна собирать сведения о настроениях своих клиентов. Работать Маргарите предостит в роскошном борделе под руководством скептически настроенной в отношении нацистов мадам Китти (Ингрид Тулин). Этот публичный дом полностью контролируется СС, а потому его «сотрудницы» должны быть найдены в собственных рядах. Девушка попала в глаза невротичному Валленбергу. Он «положил на нее глаз», но Маргарита не отвечает ему взаимностью — она влюбляется в офицера Люфтваффе, который рассказывает ей, что во время следующего вылета сдастся врагу. Она не доносит на него, но позже узнает, что ее возлюбленный все-таки казнен за государственную измену. Она решает отомстить и бьет по Валленбергу его же оружием. Она соблазняет его. Во время сексуальной близости он признается ей, что женат на еврейке и собирает компромат на верхушку рейха. Маргарита тайком записывает на магнитофон эти опасные откровения и передает их подчиненному Валленберга Бюндю (Джон Штайнер). Валленберга убивают в эсэсовской бане, а сам «Салон Китти» во время бомбардировки уничтожен до основания.

Целью Брасса являлось показать исторический ужас, актуальность которого он не оспаривал, облаченный в метафорические образы, дабы передать, «что в конечном счете фашизм принес человечеству». Согласно докладу Нордена, проект «Салон Китти — Тайное имперское заведение» претворялся в жизнь такими историческими персонажами, как Вальтер Шелленберг и Карл Шварц. Оба были выкопоставленными офицерами СС. По их инициативе в салоне,

принадлежащем фрейлейн Китти Шмидт, была установлена прослушивающая аппаратура. В итоге соответствующие службы получили возможность прослушивать беседы, которые вели во время сексуальных утех посетители салона, и одновременно выявлять подлинных личностей, а также собирать компрометирующие сведения.

В докладе Нордена содержались следующие сведения: «Салон Китти» был снабжен 120 прослушивающими приборами, которые «предназначались» для высокопоставленных армейских чинов и партийных бонз. Проститутки, работавшие в салоне, были сотрудниками СД, в задачи которых входило не только удовлетворение сексуальных желаний клиента, но и провоцирование их на политические разговоры, высказывание своего мнения в адрес руководства партии и государства. Всего было записано более 25 тысяч исповедных дисков, которые после войны оказались в Восточной Германии».

На Нюрнбергском процессе Вальтер Шелленберг не раз подчеркивал, что нацистский режим страдая не только от страха перед внешним врагом, но прежде всего перед внутренними врагами. Впрочем, такая практика, как скрытые микрофоны и камеры, была большой редкостью. Это не мешало СС искать проституток, беззаветно преданных режиму. Первоначально Эннио де Кончини приватил этот богатый материал в сценарий, однако режиссерская лпсия не находила спроса. Тинти Брасс после некоторого раздумья переделал материал. Благодаря своей приверженности софит порно он не хотел использовать эротические элементы как «перлиньку» в шпионском триллере. Брасс намревался сыграть провокационный фильм, полностью использовав сексуальный потенциал этой темы. В итоге поменялся характер Вальтера Шелленберга, который превратился в Валденберга, блестяще сыгранного Хельмугом Бергером. Чтобы понять эти изменения, приведу слова из доклада Петера Нордена: «Вальтер Шелленберг был исключительно оларенным и интеллектуальным сотрудником Гейдриха, а затем Кальтенбруннера. В конце концов ему удалось получить чин бригаденфюрера СС и пост шефа СД (эсэсовской разведки). Родился 16 января 1910 года в Саарбрюккене. Он был мужчиной острого ума и быстрой реакции, который при национал-социалистах быстро воспользовался шансом для блестящей карьеры. Шелленберг был человеком, который не просто разрабатывал, но и воплощал в жизнь самые фантастические планы. В годы войны Шелленберг пытался убедить Генриха Гиммлера в необходимости тайных переговоров с англичанами, чтобы при необходимости заключить сепаратный мир с Великобританией и США. Брасс наделил Валденберга совершенно другими чертами. Одним оставалось только сходство в именах. Свойства талантливого бланкшайта (мелко-





Обнаженные перед иудейской оргией. Кадр из фильма «Салли Каттан»



Эсэсовская оргия в спортивном зале. Кадр из фильма «Салли Каттан»

Все эти девушки оказываются с другими участницами «проекта» в замке Зондхофен, где им предстоит пройти групповую «инициацию». Под критическими взорами Биондо, Валленберга и эсэсовского врача они совокупаются под военные марши с молодыми эсэсовцами. На лице Биондо довольная улыбка, а глаза Валленберга никак не могут оторваться от Маргариты. Следующая сцена является наиболее зловещей и самой характерной для этого фильма. В прокате некоторых стран она была вырезана (в Германии полностью, в Англии —

частично). Версия фильма, представленная на российском рынке, сохранила эту сцену полностью. Под музыку фортепиано кандидатки, вышедшие в «следующий круг», должны пройти новое испытание. В асептических, облицованных темной плиткой камерах каждая из них получает специального сексуального партнера, к которому каждая из девушек, как истинная национал-социалистка, должна испытывать отвращение.

а) Марика должна спать с уродливым карликом;

б) Маргарита — ублажать кулишного, замученного престантом концентраторного лагеря, судью по всему еврей;

в) Глория оказывается в объятиях молотого колосса, на лице которого читаются признаки одиофрени;

г) Хельга должна опуститься лесбиянке;

д) Сюзен становится жертвой мускулистого шизана.

Валленберг наблюдает за процессом, происходящим в камере, сквозь маленькие окошечки и решает, насколько «качественно» девушки ублажают своих партнеров. Равнодушным голосом он отдает приказ отдать этих «счастливиц» врачам «на эксперименты». Эта сцена, снятая крупным планом, в сопровождении стилизованной музыки является одной из самых ярчайших во всем порнонацистском цикле. Брасс не боится вести речь о «неполноценных расах», увязывая их с жертвами нацистского режима, уничтоженными физическими и душевными инвалидами. Он говорит, что всего лишь хотел показать в месте, где зритель «должен был извлекать политический процесс», картину «отвращения и отчуждения». В итоге эти кадры, проникнутые сюрреалистичным ужасом и сомнительными развлечениями, неразрывно ассоциируются с черной униформой эсэсовских офицеров.

Китти Шмидт принуждают закрыть ее процветающий бордель и уволить всех работниц. Ей самой обещают, что она продолжит руководить им, но уже под неустанным контролем СС. Несмотря на презрение к нацистам, Китти испытывает к гауптштурмфюреру СС Валленбергу почти материнские чувства, что будит воспоминания о соответствующих ролях Ингрид Тулин и Гельмута Бергера в «Гибели богов». Валленберг ведет себя как упрямый и капризный ребенок. Он бушует, когда Китти оказывается крайне недовольна новыми проститутками. В 1939 году «Салон Китти» открывается заново. Теперь он является рационально выстроенным и высокотехническим прослушивающим устройством. Хотя основное действие разворачивается вокруг Маргариты, но режиссер позволяет себе показать жизнь в этом публичном доме. Она преподносит девушкам много «сюрпризов»: «герой вермахта» тайком носит женское нижнее белье и просит



Осмотр новых «сотрудниц» «Салона Китти»

девушку называть его женским именем Грета; другая девушка в обнаженном виде с нацистской повязкой на руке должна маршировать вдоль стены, на которую транслируют кадры с партийного съезда НСДАП. Когда посетитель просит пронзить себя «хлебным фаллосом», нервы истинной национал-социалистки сдают — она сходит с ума.

Фильм начинает приобретать черты мелодрамы, когда Маргарита влюбляется в одного из посетителей — офицера-летчика Ганса. К несчастью, он говорит вслух о намерении перелететь за линию фронта. Маргарита не выдает его, но эта фраза оказывается записанной на магнитофон. Ганс пропадает. Один из клиентов Маргариты рассказывает о его казни — он был повешен на мясном крюке. Он называет своего бывшего друга свиньей. Маргарита не выдерживает и убивает в душе этого офицера. Для Брасса это — ключевая сцена, так как именно в этот момент убежденная национал-социалистка Маргарита разочаровывается в своих идеалах. Это «момент истины». Китти помогает замаскировать гибель офицера под самоубийство. Она решает помочь девушке и дает ей небольшой магнитофон, который должен стать орудием мести. Маргарита посещает Валленберга в его роскошной квартире, где «соблазняет» его. Сексуальную привлекательность обоих героев Брасс показывает через стремительную хореографию кадров, которая дополняется позами актеров и монтажом. В этом моменте Брасс отчетливо проецирует силу эротического сценария и приводит зрителя в напряжение благодаря игре, когда фигуры то сближаются, то дистанцируются. При этом важную роль играет обна-



Утро в «Салоне Китти»

жене и облачение в одежду. Валленберг в этой сцене сменяет свою черную униформу на фантастическое блестящее облачение с эсэсовскими рунами. Это странный, но неизбежный реликт нацистского кича (в самом деле, существуют фотографии, на которых в подобных фантазийных костюмах запечатлен Герман Геринг). Это переодевание выдает в Валленберге травести, что неизбежно связывает эту роль с образом Мартина из «Гибели богов». Он обращается с Маргаритой как со своей собственностью, как с безвольной куклой, которую он купил. Жесты Бергера весьма патетические, что указывает на его непомерные амбиции и манию величия. Не подозревая, что он рискует попасть в собственную же ловушку, он делает Маргарите несколько роковых признаний. Оказывается, дедушка его жены был евреем, а сам он собирает досье на верхушку СС. Он стремится к гораздо большей власти, а по большому счету хочет стать рейхсфюрером СС. Маргарита же должна быть его неизменной спутницей.

Ловушка захлопнулась, Маргарита несколько позже передает магнитофонную запись Биондо. Джон Штайнер сыграл образ, который отдает заносчивым жеманством, что типично и для роли Бергера. Та же торжественно изогнутая бровь, высоко поднятый подбородок, который он не опускает даже во время занятий по фехтованию. Именно надменность и честолюбие выделяют Биондо среди всех

подчиненных Валленберга. Он управляет царством террора с «божественной небрежностью». Максвеллиевское хладнокровие рождает Бюнда с Ашенбахом из «Гибели богов». Он символически берет власть в состоянии декадентской «утомленности». Политические решения являются для него надоедливой повседневностью. Подобно запутавшемуся императору Каангуле (Малкольм Макдугалл) из одноименного фильма Брасса, он подписывает смертные приговоры левой рукой. Даже распрощавшись с Валленбергом лишена какой-либо претензии к нему. Валленберг находится в бане, где началась эта история. На нем лишь повязка со свастикой. Он собирается заняться гимнастикой, когда в помещение входит Раус (Дан ван Хюзен) и производит несколько выстрелов. В момент смерти Валленберг выматывается в гитлеровском приветствии, но пробитый пулями, он падает на кафель в жалкой позе и загибает крестом кафель. Брасс проводит аналогию между забоем свиней, что мы можем видеть в начале фильма, и расправой с декадентом, который опьянен своей властью. Он поставил знак равенства между бойнями. В обоих случаях и человек, и свинья становятся жертвами «мысленных потребностей». На доли секунды, когда Валленберг падает на скользкий пол, Брасс вставляет кадр, в котором видна освежающая туша свиньи. Прежний кукловод, игравший жизнью своих марионеток, сам становится жертвой бездушной и полностью коррумпированной системы. Брасс прибегает к помощи краткого монтажа Эйзенштейна, причем аналогии между военным преступником и зарезанной свиньей кажутся не чем иным, как грубым цинизмом. Использование подобных коротких, длищихся буквально доли секунды кадров называют сублимированными образами. Они воспринимаются зрителем на уровне подсознания и вызывают в его сознании целую цепь ассоциаций. Эта техника монтажа вновь и вновь применяется на недоверие и неприятие, так как якобы обладает манипуляционной силой. Самым известным примером использования сублимированных образов является фильм Уильяма Фридкина «Экзорцист» («Изгонявший



Афиша фильма «Салон Китти»



дьявола», 1973). Эта техника применяется во время показа демонических гримас

«Салон Китти», возникший одновременно с «120 днями Содома», судя по дате появления этих фильмов, является непосредственным преемственником эксплуатационной волны в стиле «садиконациста». Но в отличие от Пазолини, Брасс наиболее ластовенно собрал в одном фильме все те национал-социалистические клише, которые характеризуют порнонацистский шик. Брасс искусенно создает нацистский микрокосм посредством использования пространственно весьма ограниченного места действия (борделя), который согласно его замыслу воплотил в себе все наиболее яркие черты тоталитарной системы. Причину ее возникновения он видит в агрессивной «воле к власти», которая сама по себе исключает какое-либо гуманное отношение. Каждый социальный институт, каждая структура в тоталитарном обществе пронизаны коррупцией, но разложению способствуют именно люди, такие как Валленберг. Режиссер играет на диалектике между палачом и в переносном смысле жертвой (все это Валленберг), которую приправляет безответной и истинной любовью к проститутке Маргарите, которая начинает сомневаться в собственных политических принципах. В конечном счете этот элемент игрового действия должен способствовать достижению определенной цели, а именно снятию возникшего напряжения, разрешению конфликта. Но Брасс не был бы собой, если бы собственное политическое понимание Третьего рейха он не приправил откровенными сценами интимные эпизоды из жизни элитного публичного дома занимают большую часть фильма. При этом Брасс не боится обилия в использовании клише, а потому решается использовать в сцене «второго этапа инициации» даже еврея, который по его замыслу становится заключенным концентрационного лагеря. Лишь немногие более поздние порнонацистские фильмы решились столь откровенно поставить подобные сцены. Хотя история о «Салоне Китти» начинается до войны, ее завершение связано с бомбардировкой. Таким образом в сжатые сроки режиссер показывает рождение, становление и упадок тоталитарной системы. Все это демонстрируется на уровне «политического» борделя. Гельмут Бергер в роли Валленберга воплощает невротического, нацистского деспота, Джон Штайнер (Биондо) — беспристрастного, лишённого эмоций режиссера («дирижера»), Маргариту — эту «жертву» национал-социалистической идеологии, которая тем не менее смогла сохранить свою милоежную натуру, чего нельзя



Испанская эршица к фильму «Салон Китти»



Можно на обложку Порнографические мотивы  
приняли и в комиксы

сказать о других проститутках. Ингрид Тулин (Китти Шмидт) играет скептика, критически относится к нацистскому режиму. Именно поэтому она приходит на помощь Маргарите — она видит в ней бунтовщицу. Раус в мире этого морального разложения может рассматриваться как карьерист, беспринципный приспешник, который без сомнений и угрызений совести отправляет на тот свет своего бывшего начальника.

То, что салон Китти в конечном счете превращается в социальную карикатуру и шарж на тоталитарную систему, базирующуюся на терроре, несколько не волнует Тинто Брасса. Он уже давно привык к использованию самого примитивного кича. Брасс пародировал любые стили и занимался откровенным плагиатом, когда ему это было нужно. Он не боялся гипербола и собрал в своем фильме почти все стереотипы, штампы и клише, которые за тридцать лет мировая поп-культура умудрилась породить на тему фашизма. В итоге реакция прессы не отличалась разнообразием. От фильма предпочли дистанцироваться. «Спекулятивный фильм, лишенный какого-либо актуального значения, построенный лишь на нацистской ностальгии и притягательности секса». «Данное творение не доставит зрителю радости. Фильм не только безвкусен, но вообще отвратителен. Фильм является омерзительным комиксом» Некий Рональд Ган обнаружил в «Салоне Китти» какое-то качество: «Фильм неуклю-

же использует в качестве алиби для своего появления секс. Посмотрите его, если вы не боитесь различных мерзостей, которые изображены очень внушительно и реалистично». Швейцарский киноκριтик Курт Хорлакер назвал этот фильм Брасса «кино про кровь и яйца»: «Режиссер полагает, что может понять идеологию фашизма посредством ее конфронтации с сексом. На переднем плане окажется отношение офицеров СС к сексу. Это помогает понять картину фашизма, которая рисуется в этом фильме. Теперь понятно, откуда пришли все эти ужасы Третьего рейха. Он делает простое и ясное заявление — причины этих кошмаров надо искать в экзотических сексуальных извращениях нацистских бонз. При этом каждый просмотревший его действительно забудет, что сам является питательной средой для прорастания фашизма».

Курт Хорлакер противопоставляет этому фильму труды Висконти и Кавани, которые он считает по меньшей мере достойными обсуждения. Аргументы этого критика в отношении «Салона Китти», который крайне примитивно излагает суть национал-социализма, во многом являются удачнее, чем доводы Роланда Бартеса в отношении «120 дней» Пазолини. Кроме того, он характеризует псевдонтеллектуальный стиль режиссера как «наивный», а потому «невещественный». Вряд ли по «скользким» событиям, происходившим в публичном доме, можно полностью понять феномен национал-социализма. В завершение Хорлакер дает одну очень интересную оценку «Салону Китти», который он оценивает как вполне коммерчески успешный проект, который оказался востребован в середине 70-х годов. «Загнивание общества, извращенный секс, дегенерация всех штов и мастей пользуются спросом не только в кино, но именно в нем они являются самоцелью».

Тинто Брасс поставил эту шиничную мелодраму как декадентскую инсценировку. Вряд ли в одном случае на вершине государства, говорящей о чистоте расы, могло оказаться такое количество политических активистов, практикующих сексуальные извращения. Хотя Брасс задавался целью написать образ борделя как микрокосма нацистского государства, но в этой картине отразились лишь далеккие отблески сексуальности реальной фашистской эстетики. Брассу удалось сделать не намного больше, чем вовсе бездарным последователем порнонацистской волны в кинематографе. Сейчас этот фильм со стороны критики удосуживается лишь снисходительных оценок вроде: «благородный, но в то же время безвкусный эротический трэш», «фильм признанный шедевром лишь в узких кругах».

В «Семь красоток» особенно волнует то, что, когда в фильме комический рассказ об изобретательной живучести достигает своего предела, мы сталкиваемся не с обычным нигилистическим достоинством, но с глумливостью выродившейся смертности. Хотя и комедия и трагедия имеют дело с бессмертием, формы бессмертия, которые они представляют, несовместимы. В трагедии герой приносит в жертву свою земную жизнь ради дела, но самого поражения есть его триумф, заставляющий помнить о нем вечно. Комедия, напротив, представляет неуверенность трубой, авантюриной, земной маской. Вот почему крайне комично выглядит двойная смерть, официальные похороны, во время которых покойника просыпается и спрашивает о том, что же, черт побери, происходит.

*Стив Джесс. «Долгая комедия»*

### *О серьезности гротеска*

Лина Вертмюллер подобно другой итальянке, Лилане Кавани, нередко прибегала к кинематографическому гротеску, в котором очевидно прослеживались марксистские и феминистские тенденции. Творениях обеих итальянок вызвали скандалы и бурные дискуссии. Радикальность ее шизмизма часто ложно трактовалась. Неудивительно, что Вертмюллер полностью игнорировала гуманистическое обращение с «маленьким мужчиной», который согласно традиции «комедии положений» являлся символом пошлости, особым сконструированным образом. Фактически ее грубоватый юмор находит свои корни в поздних творениях Феллини, когда глаза, показанные крупным кадром, отражают душевное состояние и характер героя.

Лина Вертмюллер родилась в 1928 году в Риме. В итальянской столице она училась в театральной академии. В 50-е годы она становится постановщицей и режиссером авангардистских пьес. Одновременно с этим она начинает пробовать себя как актриса, художник-декоратор и театральный критик. В начале 60-х годов она познакомилась с Марчелло Мастроянни. Великий актер знакомит ее с великим режиссером Федерико Феллини. На съемках фильма «Восемь с поло-

вяной» она уже выступает в роли ассистента режиссера. Признание и успех пришли к ней в 1963 году, после съемок сатирического фильма «Василиски». Несмотря на это, ее творческий расцвет пришелся все-таки на 70-е годы. Именно в это время на экраны выходят такие фильмы, как «Обольщение Мими» («Мимия, узвлекенный в своей чести», 1972), «Андрокля и любовь» (1973) и, наконец, «Семь красоток». Именно в это время в ее жизнь вошли двое выдающихся мужчины: весьма одаренный деятель искусства Энрико Джоб, с которым она сотрудничала во всех ее фильмах (позже он стал ее мужем), и актер Джанкарло Джаннини, который гениально воплотил во множестве фильмов образ трагического глупца.



Лина Вертуоллер

Впрочем, мировое признание к Лине Вертуоллер пришло только в 80-е годы («Семь красоток» были показаны в Германии только лишь в 1985 году). Ее популярность не опиралась ни на коммерческий, ни на художественный успех. Ее последним крупным фильмом стала кинолента «Каморра» (1985). Образовав драматургии в этом кино даналилася сложным жанром картины, которая воплотила в себе черты мелодрамы, сатиры на общество и фильмы о самосуде. Так же как у ее «спорной» коллеги Кавани, у Лины Вертуоллер, кажется, период грандиозного творчества закончился с 70-ми годами. Если рассматривать все ее творчество на протяжении 80—90-х годов, то можно выделить ряд отчетливых принципов, которым она пыталась следовать. Прежде всего почти все ее творения были современным, трансформированным при помощи различных средств вариантом поздней «комедии положений», основы которой были заложены еще в XVIII веке Карлом Гольдони. По меньшей мере в период с 1970 по 1975 год режиссер делала исполнителем главных ролей в своих популярных фильмах Джанкарло Джаннини, который идеально подходил под тип трагически глупого антигероя, действия которого можно назвать скоморошеством, шу-



Афиша фильма «Паскуалино — семь красоток»

товством. По крайней мере, в его фигуре можно усмотреть определенные черты Гансвурста, персонажа немецкого народного театра XVIII века. Маски, присущие итальянскому театру XVII века, Лина Вертмюллер сохраняет либо в виде экспрессивного макияжа, либо при помощи строгой типизации, прежде всего второстепенных ролей. При этом актеры пользуются широкой палитрой мимических стереотипов. Если роли предполагают крупномасштабное изображение, то это показ нервных, никогда не успокаивающихся рук и пальцев. Нередко простые по своей структуре рассказы украшаются шикарно преподнесенными элементами гротескной раслущенности. При этом, подобно маленьким забав-

ным интермедиям «комедии положений», Вертмюллер никогда не допускала нелепых и непристойных ценных эффектов. При этом она осознанно выбирала «важнические» места действия, которые прямо-таки провоцировали эти эффекты: бары, бордели, оживленные улицы и народные праздники. Ее режиссерский танец, который вел ее по грани между высокохудожественной, интеллектуальной игрой и вульгарной комедией, позволяет нам сегодня говорить о том, что она проявила себя как «художница, сидящая сразу же на двух стульях».

#### *Переживания по ту сторону истории*

«Паскуалино — семь красоток» начинается со странного «музыкального видео»: документальные кадры, которые показывают зрителю сражения на фронтах Второй мировой войны, лавины летящих бомб, тлеющие обломки домов, убитые солдаты. Вдруг на экране появляются Гитлер и Муссолини. Они истерически жестикулируют, самодовольно купаясь в лучах славы. Вот они по-дружески обнимаются. Все это сопровождается звуками иронично-веселой песни об Энцо Яннати. Это противоречие между видео- и аудиорядом будет продолжаться на протяжении всего фильма, что создаст особый уровень — уровень невысказанных комментариев. Неудовимо смешивая

документальные и постановочные картины (что можно было наблюдать также в фильме Сэма Пекинпа «Штайнер — железный крест», 1977), режиссер добивается удивительных эффектов — вот зернистые черно-белые съемки оживают и становятся цветными. Поезд, ехавший по рельсам, сотрясает взрыв. Неаполитанцы Паскуалино и Франческо (Пьеро ди Орио) выскакивают из состава и попадают в «монументальный» немецкий лес. Внезапный монтаж переносит зрителя в довоенный Неаполь: после слов Паскуалино «Из-за женщины я убью» на экране появляется крупное, мясостое женское лицо, которое причудливо заполняет весь экран. Мы оказываемся в кабаре: на сцене одна из семи сестер Паскуалино пародирует фашистов. Розетка национальных цветов, повешенная на толстое бедро, заставляет присутствующих вить от восторга. Из вестибюля появляется Паскуалино Фрафузо. Его волосы сильно напояжены, белый костюм распахнут, из-за пояса брюк выглядывает пистолет. Этот образ избалованного и тщеславного итальянского мафиози дополняет длинный тонкий мундштук, через который он курит сигарету. Лина Вертмюллер придавала большое значение детализации атрибутов этой покладной «мужественности». Вертмюллер так говорила об этом: «Маленький Паскуалино засовывает пистолет за пояс. Этим он хочет нагонять страх и демонстрировать свою власть. Он даже не думает его использовать. Прежде всего он полагает, что сможет таким способом заработать уважение других людей. Эта ошибка порождает все последующие».

Паскуалино — глупец, Гансвурст, хвостун. Он привык пребывать в женском окружении. Он уделяет слишком много внимания своим семи состарившимся сестрам. Однако следование типичной средиземноморской морали оказывается для него фатальным. Поскольку в семье царит беззастенчивость, сестра Паскуалино Концеттина (Елена Фиор) оказывается в борделе. Сутенер Тотонно отказывается сойтись с ней браком, что требует кровной мести от Паскуалино (за опорожненную сестру). Но тот, чтобы уладить вопрос, предпочитает мирную встречу. Лина Вертмюллер инсценирует это действие как ироничный фарс: она пользуется всеми средствами «комедии положений». Паскуалино, случайно направивший пистолет на спящего «обидчика», повзвонив нажимает на курок. Убийство было непреднамеренным, но Паскуалино решает избавиться от трупа. Но тело убитого достаточно крупное, и спрятать его не так-то просто, как кажется на первый взгляд: дилемма, достойная фильмов Хичкока. Паскуалино решает расчленив труп и прячет останки Тотонно в три различных чемодана, которые оставляет в различных частях города. Но преступника ловят, и он предстанет перед судом. Судья с уважением отнесся к это-

му «благородному поступку» и признал Паскуалино душевнобольным. Лина Вертмюллер решает эту сцену благодаря музыкальному сопровождению выразительного обмена взглядами всех присутствующих на суде. Причем экспрессивная мимика Паскуалино и реакция публики передают совершенно разные эмоции.

Дом для душевнобольных, где оказывается Паскуалино, — это всего лишь первый шаг на его мученическом пути. Скоро и здесь он начал чувствовать себя достаточно комфортно — он умеет договариваться. Однако и здесь дух «мачо» подводит его. Он изнасиловал привязанную пациентку психиатрической клиники и сам оказался в смиренной рубашке. Теперь ему предстоит испытать на себе электрошок. Когда появляется первая возможность покинуть это унылое заведение, то он хватается за нее как утоляющий за соломинку. Началась мировая война, и фашистская Италия ищет добровольцев. Он решает вступить в ряды вооруженных сил. Однако его патриотический порыв очень быстро испарился, и он решил дезертировать. Подорванный поезд даст ему очередную возможность, которую он использует на пару с другом Франческо.

Снова мы оказываемся в монументальном, мифическом лесу, по которому бродят оба дезертира. С этого момента веселые, жизнерадостные звуки предшествующих эпизодов отступают, сменяясь зелеными и коричневыми тонами, а музыка словно говорит о Германии, потрясенной войной. Сам лес в этой сцене превращается в некую мифическую сцену, «лес тевтонских богов», который обладает всеми элементами, присущими операм Вагнера. В одинокой, темной лесной избушке заплутавшие итальянцы замечают мощно сложенную, белокурую матрону — «немецкую девушку», которая напевает арию из оперы Вагнера. Эта фигура, равно как и расстрел пленников, который приятели видят в немецком лесу, явно указывает на события, которые их ждут в концентрационном лагере. Там они неизбежно оказываются, когда попадают на глаза немцам. Под звуки «Полет галькирий» камера скользит по апокалиптическому пейзажу: жалким складам (мосте казней), вдоль рядов обнаженных арестантов (мелькают горы трупов) и как бы следует за неуверенным взглядом Паскуалино. Перед чудовишной надзирательницей Хильдой (Ширли Столер) стоят несколько эсэсовцев и группа арестантов, в которой мы видим Паскуалино. Хильда, обладающая тучным сложением, обводит их презрительным взглядом. Режиссер снимает с классической нижней точки, причем лицо берется крупным планом.

Подобно тому как скандал вокруг «Ночного портье» был вызван сценой эсэсовского кабарэ, скандал вокруг «Семи красоток» был вызван сценой «соблазнения». В результате подобоострастного поведе-



ния (Паскуалино насильственно заостряет надзирательницу песенки) он был переведен на более простую работу в бирю. В следующей сцене робит соблазнитель и соблазненной женщиной местной. Надзирательница, кажется, намерена поэкспериментировать с Паскуалино. Подобно тому как весь фильм режиссер ведет зрителя к этой сцене, переводя его из настоящего в прошлое, в ней самой также наличествует сдвиг времени. В то время как Паскуалино, облаченный в полосатую арестантскую робу, на четвереньках приближается к раскинувшейся на диване туше, кадр меняется, и мы смотрим за него, заплывающего из света в тень, то есть глазами надзирательницы. И тут зритель становится свидетелем детских впечатлений Паскуалино. Он, маленький, плачет, стоя перед своей массивной матерью, которая напевает ему незамысловатую песенку, по словам самой Вергюльер, весьма популярную в Неаполе:

Как вы ведете себя до мной,  
Госпожа Бригидда?  
На дне клевета чашки кофе —  
Наверу вы горьки, а вилку сладки  
Но лишь до тех пор, пока я не перемещал  
И сахар не поднялся наверх.

Здесь отчетливо прослеживается мотив кровосмешения. Кроме того, монтаж делает надзирательницу похожей на мать, к образу которой Паскуалино мимолетно обращается за поддержкой. Таким образом, намерение соблазнить женщину является всего лишь скрытым страхом перед смертью, вызовом инстинкту самосохранения. Массивное тело становится живительной горой, на которую надо забраться. Сверкающие сапоги и хлыст надзирательницы, которым она то ласкает, то хлещет дрожащего арестанта, полностью соответствуют иконографии литературного садомазохизма. Впрочем, критики придали этому аспекту слишком большое значение. Инсценировка мифического кровосмешения кажется куда более существенной. Паскуалино в своих ассоциативных представлениях объединяет надзирательницу с мифической «примитерью». Режиссер вновь и вновь монтирует детали этой сцены, делая акцент на картине, которая висит в углу. У этой картины есть своя скрытая функция. Ее автора Бронзино можно причислить к наиболее ярким деятелям школы маньеризма, существовавшей в XVI веке. Находясь на границе эпохи Возрождения и эры барокко, маньеристы впервые начали экспериментировать с разрывом времени и пространства — они сопоставляли элементы различной пропорции и хронологического периода, что весьма напоминает монтаж этой ленты. Название картины звучит как



Хильда «совершает» Паскуалино. Кадр из фильма «Паскуалино — олень красото»

«Венера, Купидон, глупость и время». На ней, кроме всего прочего, показана попытка соблазнения Купидона его матерью Венерой, которая намеревается уничтожить Психею. В картине тоже присутствует кровосмесительный момент. Рваный монтаж лишает зрителя возможности увидеть сам акт. Он видит лишь оргазм Паскуалино, который сладострастно прикрывает глаза. Но надсмотрщица хладнокровно поднимает ему веки. Осознание того, что произошло, становится мучением. Поведение Хильды обусловлено стоическим спокойствием беспристрастного наблюдателя, который следит за жалкими попытками «кролика» совокупиться с ней. Этот фильм никогда не стремился к частной интимности, что делала Кавани в своем «Ночном портье». Минимый садомазохизм между Паскуалино и Хильдой был абстрактным, почти мифическим событием, которое представлено на уровне трагикомического гротеска.

Паскуалино отправляется обратно в барак, где отныне пользуется привилегиями как надсмотрщик. Это отчуждает его от друзей: Франческо и анархиста Педро. Вольнодумный Педро в итоге совершает самоубийство — топится в выгребной яме (единственная действительно трагикомическая сцена в этой части). Если ранее режиссера можно было упрекать в том, что она сочинила циничный гимн «воле к существованию», то это трагическое событие в корне ломает впечат-

ление. Гибель товарища способствует «укрошению» Паскуалино. Выполняя функции капо, он вынужден в конце концов казнить собственного друга Франческо. То, что начиналось как эксперимент с Хильдой, заканчивается весьма трагично. Паскуалино окончательно потерял любую «честь» и «достоинство», когда его друг падает мертвым на землю концентрационного лагеря.

Когда война оканчивается, Паскуалино оказывается свободным. Мы видим его возвращение в родной Неаполь, где, ликуя, его встречают семь сестер, зарабатывающих на жизнь проституцией, и мать, у которой нет возраста. Но его личность изменилась, хотя бы внешне. Его напомаженные волосы сменились на спутанную шевелюру. От улыбки не осталось и следа, кажется, его беспокоит только производство детей...

### *Театр в стиле барокко*

Во время проката в США «Паскуалино — семь красоток» ждал успех. Фильм пользовался большой популярностью в среде интеллигентов, которые оценили риск Лины Вертмюллер рассмотреть холокост с иронической точки зрения. Ажиотаж создало одно из ее интервью, в котором она говорила: «До сих пор никто не решался показать концентрационные лагеря в гротескной манере. Однако это позволило бы отделить историю, современную историю, отдельную эпоху, которую всегда рассматривают отдельно, но не достаточно близко. Надо найти историческую идею, которая немного иная, но не распадается на отдельные эпохи... Гротеск — это визуальный феномен. В наше время гротеск стал очень редким, так же как и ирония». Уже в самом этом высказывании режиссера находится основной пункт, за который фильм подвергался острой критике, — Вертмюллер подавала исторические факты через визуальные коллажи, сложный монтаж.

«Фильм создан на основе формальной идеи барочного мирового театра и маньеристского гротеска, который вызывает смех, но тот застревает в горле. В этой эстетической конструкции находится также идеологическая проблема: объединение исторических осколков в расплывчатом континууме пространства — это идея деисторизации. Это в конечном счете мифическое пространство, в котором разворачивается действие фильма. Мифическое пространство, которое населено аллегорическими и мифическими фигурами: могущественные матери, умирающие мятежники, девы, превращающиеся в проститутку и мать». Так как кинематографический запас методов Вертмюллер в «Семь красоток» принципиально не отличался от предшествующих фильмов, то «Соблазнение Мими», «Любовь и анархию» и «Паскуалино» можно было считать трилогией. Исторические уста-

---

новки в этих фильмах, кажется, имели своей целью нарушение сложившихся табу. Тенденция к подчеркнуто феминистской мифологизации, что нашло свое воплощение прежде всего в фигуре наблюдательницы Хильды, признавалась бездумной и подвергалась критике как идеологически двусмысленная. «Идеологически «Паскуалино — семь красоток» находится на двух уровнях. Во-первых, деисторизация исторической действительности через передичу исторических мотивов в пространстве мифа. Во-вторых, мифологизация «великой матери», которая дарует жизнь и смерть».

Сама же Лина Вертмюллер не видела в этом никаких проблем, если не исходить из того, что Паскуалино является фигурой, которая служит для идентификации этого фильма (с этой идеей выступил в своем критическом обзоре «Выживание в критических ситуациях» Бруно Беттельхайм). В самом деле, он воплощает в себе безумную попытку привести мир в субъективный порядок при помощи власти и насилия. Мужские и женские принципы противостоят в этом фильме друг другу. Это противостояние деструктивное, но все-таки лишенное эмоциональной окраски. Как-то Лина Вертмюллер сказала: «Даже в фигуре надсмотрщицы из концентрационного лагеря не все плохое. Жизнь порождает смерть, и, наоборот, смерть вызывает жизнь — все взаимосвязано друг с другом». Но даже в этом высказывании ощутимо уравнивание деструктивных элементов. Истинная скандальность «Семи красоток» заключалась в замене национал-социалистского, фашистского и патриархального насилия на равноценные формы человеческой деструктивности. Именно по этой причине режиссер смела заявлять, что она «с самого начала полагала, что все идеологии плохи». Для нее Хильда в действительности являлась лишь воплощением «мифической матери», чей образ оказался искаженным верой в деструктивную идеологию. Кроме того, режиссер заверяла, что пыталась реконструировать обстановку концентрационного лагеря максимально тщательно, так как не хотела пренебрегать историческими фактами, а тем более отказываться от них. «Я могу напоминать вам, что эта история существовала в действительности. Паскуалино — реальный человек, который не только живет в Риме, но и привлекался в качестве статиста на съемках трех моих фильмов».

Но тем не менее в этом фильме садомазохистская сексуальность вновь оказалась у представительницы национал-социализма, в то время как другие женские фигуры в фильме (итальянки) обладают банальной, почти производственной сексуальностью. Переход жаждущего власти, но вместе с тем неспособного к действию мужчины сквозь «сумеречную зону» абсолютного подчинения и мазохизма

---

приводит его в мир в новом качестве — в роли приспешника насильственной идеологии. Основная ошибка Паскуалино может закончиться только его виновностью, которая раздавит и сломает его. Расплываясь за нее, он удаляется в задумчивую близость к материнскому началу. Паскуалино, который вначале вроде бы даже считал себя фашистом, получает трагический урок. Во время процесса экстремального перевоспитания он становится попеременно то жертвой, то преступником. Единственной возможностью для его спасения становится бегство из мира, где царят порядок и идеология. Он скрывается в самом себе, в своем внутреннем царстве.

Лина Вертмюллер выбирала для своих фильмов идею адаптированного под кинематограф «мирового театра», который стал для нее особым художественным языком. Из многочисленных мотивов, традиций и художественных форм она в буквальном смысле слова конструирует и монтирует обширную картину мира, перспектива которой преломляется словно свет, проходя сквозь призму, фигурой «плута» Паскуалино. Не имея ироничного взгляда на мир, присущего Лине Вертмюллер, подобную задачу попытался выполнить Пазоллини в своих «120 днях Содома». Он тоже хотел собрать воедино и показать некие общие художественные конструкции. Лина Вертмюллер подаст зрителю отношения жертвы и палача совершенно по-иному, нежели это делала Лидиана Кавани. Оба режиссера закладывают в эти отношения мелодраматический компонент, но садомазохизм Лины Вертмюллер остается аллегорическим явлением. Он ведет к какому-то недоразумению — желанию спроецировать фашистскую идеологию на садомазохистскую интимность. Хайда Шлюпманн так интерпретировала сцену «сближения»: «Это пародия на патриархат, только патриархальную командную позицию заняла женщина». С одной стороны, смехотворность главного героя и нелепость ситуаций, в которые он попадает, придают этому фильму притягательность. Но с другой стороны, он не способен вызвать дистанцию, которая возникала в свое время между зрителем и такими эмоционально окрашенными фильмами, как «Ночной портье» и «Лакомб Люсьен». Следовательно, дискуссии о том, насколько «ошибочны» образы Лины Вертмюллер, вообще недопустимы, так как публика воспринимает их в утрированном контексте, а не в мелодраматичном сравнении.

Я хотел бы указать в этой связи еще раз на фильмы Ганса Юргена Зиберберга, который во многом напоминает коллаж. Этот режиссер, правда, не пользовался ироничными элементами из художественных фильмов Лины Вертмюллер, но тем не менее обнаруживал показательное сходство в обращении с историей и, соответственно, пост-

---

историей. Сам он говорил: «Я высказал эту мысль в 1977 году, когда был создан фильм «Гитлер», чтобы охарактеризовать дух того времени. Тогда были популярны лозунги — «просвещение», «рациональность». И тогда я задумался — а что, если я буду делать что-то в другом ключе, если я опишу это в другой форме? Значит, это будет противопоставлением рациональности? И тогда, в качестве провокации, я сказал — да, это иррациональность. Всегда потеря чего-то огромного, как это было после 1945 года, это тоже иррациональность. Смотрите, Гитлер был очень рациональным, он создавал ракеты, строил шоссе. Он не дошел бы до Сталинграда, если бы у него отсутствовало логическое мышление. Многие думали, что он был иррациональным из-за его сумасшедших идей. Это комплексная проблема». Фильм Зиберберга не только отпугивает беспредельностью своего замысла, но и приводит в замешательство, точно нежеланное дитя в период всеобщего бесплодия. Зиберберг заявляет о важности своего искусства (искусства двадцатого века: кино) и важности своей темы (темы двадцатого века: Гитлера). Предложения знакомые, простецкие, благовидные. Но они не подготавливают нас к масштабу и виртуозности, с которыми он вызывает в воображении запрещенные темы: ад, потусторонний рай, апокалипсис, последние дни человечества. Вздымая романтическую грандиозность на дрожжах модернистской иронии, Зиберберг создает спектакль о спектакле: «большое шоу», именующееся историей, объединяющее драматические формы — волшебную сказку, цирковое представление, моралите, аллегорическое зрелище, магическую церемонию, философский диалог, танец смерти — с десятками миллионов воображаемых актеров и самим Дьяволом в роли protagonista.

Убежденность Зиберберга в том, что его искусство адекватно его великому предмету, исходит из его представления о кинематографе как о способе постижения, провоцирующем потребность к саморефлексивному повороту. Гитлер изображен через исследование нашего к нему отношения (тема фильма — это «Наш Гитлер» и «Гитлер внутри каждого»), в ужасы нацистской эпохи, которые невозможно усвоить, представлены у Зиберберга в виде образов и знаков. За документальным материалом Зиберберг обращается не к кино, а к аудиоархивам. Речи вождей Третьего рейха сопровождаются многослойным комментарием — медитативно-абстрактным, обличительным, бурлескным. Сюзен Зонтаг комментировала: «Как и беллетристические симуляции, изображение злодеяний в форме документальных свидетельств рискует стать неявно порнографическим. Более того, правда, которую они, без участия посредников, сообщают о прошлом, незна-

чительна. Отрывки фильмов о нацистской эпохе не говорят сами за себя; они требуют голоса — поясняющего, комментирующего, интерпретирующего. Но закадровый голос в кинохронике, точно как и титры в документальной съемке, работает обычно как простая связка. В противовес псевдообъективному стилю повествования большинства документальных фильмов, два размышляющих голоса, наполняющих картину Зиберберга, постоянно выражают боль, скорби, смятение».

Уже историк Жюль Мишеле замечал во время работы над «Историей французской революции», что невозможно отлавить должное всем бесчисленным гетерогенным аспектам прошлого и систематически объединить их. Кроме этого, он обращал внимание на трудности, связанные с превеликим множеством мелких деталей. Он пользовался собственным субъективным методом, более подходящим при написании исторических романов. При помощи этого метода он погружался в глубину эпохи, собирая самые различные детали. В частности, он подробно описывал пристрастия в одежде, которые царили в то время. Тем не менее его индивидуальная проекция прошлого так и останется таковой — субъективной точкой зрения отдельной личности.

С этой точки зрения можно задать целый ряд вопросов: например, как можно приблизиться к мифическим элементам эпохи, которые вновь и вновь оказывают очевидное влияние? Как поступать с очевидной привлекательностью национал-социалистского культа, который действительно подробно описан и задокументирован, но ввиду его доминантной иррациональности не поддается объяснению? Подобное обмужение становится возможным благодаря комплексному монтажу, применяемому в кино и современной литературе. Именно он учитывает множество различных аспектов. Однако именно Зиберберг пытался противодействовать аналитическому рассмотрению и философскому пониманию истории с позиций нарративной структуры романов и повествовательной линии художественного кино. В своем фильме «Гитлер — кино из Германии» он сознательно отказался от классической драматизации исторической фигуры Гитлера, а попытался при помощи монтажа, театральных элементов, скульптур, картин, музыки создать новые социокультурные и политические союжения. Недаром это кино, прерадившееся в некий мультимедийный труд, Сюзен Зонтаг назвала «самым честолюбивым символическим шедевром этого столетия».

## «САЛО, ИЛИ 120 ДНЕЙ СОДОМА» (1975)

Бедная жертва... — все же как она должна страдать! Необычными порывы человеческого сердца. Эта нежная, трепещущая сочувствия рука раздвигает занавес. Он бросает тусклый взгляд на картинку. Он сожалеет, что он не полностью циничен и не...

*Антуан де Сент-Экзюпери.  
«Полет над Абиссинией»*

Набравши толпу слуг и слуги и оробавших поповщина в тайну. Они участвуют в широте прихода, в бойках, в обсуждении фет. В руках преступника бо- льяна тьма становится неповторимым ин- струментом власти

*Винифред Зерфский: «Тристан и Изольда»*

О Пьере Паоло Пазолини, одном из величайших итальянских кино- режиссеров, было написано так много, что я ограничусь в моих рассу- ждениях о его последнем художественном фильме «Сало, или 120 дней Содома» лишь небольшими замечаниями, более подробно останавливаясь на моментах, которые затрагивают тематику порнонацизма. Важными мне представляются принципиальные противоречия между литературным наследием маркиза де Салда и фашистским про- шлым Италии, а также процесс создания обширного ансамбля фи- гур, которые в соответствии с типизацией порнонацистской волны были подробно описаны в первой части. Особое внимание стоит уде- лить специфической связи между сексуальными и насильственными действиями. Следующий важный аспект — это дизайн архитектуры и оборудования, которое находится в прилегающих к замку помещениях.

Примечательным является тот факт, что творчество Пазолини в своем развитии находилось под большим влиянием сексуальных влечений, нежели у других деятелей искусства. В начале своей творче- ской карьеры режиссера он обращался к теме римских пригородов, так называемых боргате, которые были населены непривлекательными слоями общества. В своем фильме «Полпрошайка» (1960) он возлагает большие идеологические надежды на молодежь этих квар- талов. В начале 70-х годов он создает трилогию, в которой прославля- ет жизнь: «Декамерон» (1970), «Кантерберийские рассказы» (1971), «Арабские ночи» («Тысяча и одна ночь», 1973). Но все свое раннее



творчество он буквально перечеркивает последним фильмом «Соло, или 120 дней Содома». Сам Пазолини говорил по этому поводу: «Когда молодежь и подростки римских трущоб *cellaie* стали человеческими отбросами, то это лишь говорит о том, что они потенциально были таковыми и *maeda*. Даже «реальность» невинного тела была подвергнута насилию... Частная сексуальная жизнь (как и моя собственная) подвергалась травме. Как травме ложной толерантности, так и травме физической дегенерации, что для сексуальных фантазий было и радостью и горем. Это было самоубийственное разочарование, бесформенное отвращение... Я могу лишь только ненавидеть тела и сексуальные органы».

Следовательно, «120 дней Содома» являются результатом глубокого разочарования. В одно и то же время Пазолини говорил о «скрытом фашизме», присутствующем в итальянском действительности. С одной стороны, он решил воспользоваться романом маркиза де Сада, чтобы разоблачать в целом «анархию власти», презирающую и попирающую человека. С другой стороны, он считал, что необходимо сохранить исторические черты, но сделать их более неопределенными, дабы не переносить в историческую плоскость тезисы относительно современной ситуации в Италии. Мир «120 дней Содома», обусловленный изолированной властью, превратился в царство страдающих манией величия развратников. Далеко не случайно, что этот фильм был создан представителем культуры, который нутром чувствовал экономические и идеологические комплексы итальянского общества. Эта мысль должна стать исходным пунктом исследования «120 дней Содома».

### *Содом в Градазее*

Роман маркиза де Сада «120 дней Содома, или Школа распутства» — огустошительное по своей деструктивности произведение. Философия де Сада совмещает в себе индивидуалистические ценности Возрождения и Просвещения, помноженные на программы психологических эксцессов. Роман послужил Пазолини лишь каркасом для фильма, моделью для создания кинематографической структуры. В то же время Пазолини меняет ансамбль фигур, заявленный де Са-

«Parochi wurde machen um diesen Film  
besser einen großen Bogen»



Иллюстрация к фильму «120 дней Содома»



Люди сваливаются до уровня животных. Кадр из фильма «120 дней Содома»

дом в своем романе — четыре распутных господина, четыре рассказчицы, являющиеся сводницами, четыре компаньонки, четверо сильных молодых мужчин, восемь девушек в возрасте 12—15 лет, восемь мальчиков и четыре рабыни, которые являются супругами господ. Пазолини решает заменить компаньонку проститутками, а женщин дочерьми господ. Меняется и время действия, которое переносится из эпохи Людовика XIV в марионеточную республику Сило, которая возникла на севере Италии в 1943 году. Ее возглавляет Муссолини, но держится она исключительно на немецких штыках. Повествовательная структура фильма проникнута «холодной» рациональной тематикой уничтожения, согласно которой строится программа уничтожения людей. Это добавляет фильму Пазолини «теологическую вертикаль», которая присуща модели, построенной в произведении Данте. Подзаголовки, появляющиеся на экране, не только деляют одну часть от другой, но и служат характеристикой для различных кругов этого «адского видения».

а) «*врата в ад*»: четыре извращенных развратника из состава фашистской администрации планируют провозгласить «анархию силы», которая должна длиться 120 дней в Градзее. Они намереваются с помощью солдат из частей Ваффен-СС похитить многочисленных подростков и молодых людей из близлежащих деревень. Они выбирают

---

---

определенное количество жертв, которых сгоняют в изолированное место, где и будет разыгрываться трагедия;

б) *«адский круг страстей»*: вдохновленная событиями из истории господжа Вакхари начинает издеваться над подростками, в то время как их заставляют цитировать Шарля Бодлера и Фридриха Ницше. Подростков постепенно обнажают, всячески унижают, их мучают, заставляют вставать на четвереньки и изображать собак. Один из надсмотрщиков, Энцо, влюбляется в «черную служанку». Это единственное искреннее чувство в фильме, единственная нормальная гетеросексуальная любовь фильма карается смертью: Энцо казнят обнаженным, он вскидывает кулак, словно показывая, что в киноленте он единственный зрительщик;

в) *«адский круг экскрементов»*: госпожа Магги начинает эту часть рассказами историй о послании нечистот — излюбленной теме маркиза де Сада, который имел отчетливую анальную ориентацию. После истязаний жертву заставляют есть собственные экскременты. Так ей оказывают особую «почесть», так как послание происходит за одним столом с «господами». Выйдя из-за праздничного стола, «господа» начинают искать подростка с самым привлекательным задом, который подлежит экзекуции. «Победителя» в итоге все-таки шадят. В этой сцене отчетливо звучит гомосексуальная тема;

г) *«адский круг крови»*: эта финальная часть фильма рассказывает о ритуальном уничтожении подростков, которые как бы приносятся в жертву. Во внутреннем дворе здания их по очереди пытаются, после чего убивают. Четыре «господина» одновременно являются и палачами и наблюдателями. В осуществлении казней и пыток им помогают надсмотрщики. Так как Пазолини с камерой являет изгиб беспристрастного наблюдателя, это ужасное действие совершается обыденно, в полной тишине, которая иногда нарушается звуками оратории Орфа «Кармина Бурана».

«120 дней Содома» — это фильм холодной симметрии. Он полностью соответствует математической структуре, лежавшей в основе романа, которая даже не стремится к какой-то идентификации преступника и жертвы. Де Сад пользуется простым литературным языком, ему чужды сложные конструкции, он приверженец ясности и прямоты. Но Пазолини отказался от них в своем фильме. Одной из нарративных структур романа являются истории четырех рассказчиц, которые предстают восседающими на троне. В фильме Пазолини они сами действуют в своих рассказах, что должно «стимулировать» зрителя, в то время как их позы являются скорее безвкусными и причудливыми. Пазолини придает «господам» дополнительные характерные черты: при удобном случае они стремятся произвести впе-

чатление друг на друга, произносятся шутки (как это, например, происходит в финальной сцене). Именно эти шутки показывают зрителю заурядность, пошлость и глупость палачей. Режиссер пытается выйти на следующий уровень разоблачения мучителей, когда он позволяет им бессвязно перебрасываться цитатами из европейской литературы. Этот бессмысленный обмен строчками из Шарля Бодлера, Фридриха Ницше, Эры Паунда служит лишь средством их самоутверждения. Если в романе де Сада «господа» были изображены как философы, лишенные каких-либо моральных установок, то в фильме они являются отбросами европейского декаданса. Пазолини показывает почти симптоматичную тенденцию — пустые фразы обладают немалой силой. Той силой, которая позволяла итальянским фашистам и немецким нацистам придавать своей демагогии политическое значение. В ответ на эти фразы народу, как правило, было нечего сказать. Это молчание, отсутствие протеста Пазолини отразил в безропотном поведении жертв. Молчание лишало жертву их собственной личности. Они становились обезличенными. Возможностью говорить в фильме обладали только «представители власти». «120 дней Содома» появляется эту мысль невероятно утомительным и извращенным способом. Режиссер, как и в своих ранних фильмах, прибегает к типичному для него приему — он не нанимает профессиональных актеров, а пользуется услугами дилетантов, которые взяты едва ли не с улицы. Но он использует этот прием отнюдь не как ранние неореалисты, которые пытались придать художественному фильму документальный характер. Он использует это как средство для дистанцирования от происходящего на экране. То, что в другом случае можно было бы назвать «дубовой игрой актеров», в данном фильме полностью соответствует пассивной роли жертв. В большинстве сцен на их лицах ничего не происходит. Они даже не искажаются гримасами ужаса. Пазолини делает все возможное, чтобы зритель не сопереживал героям его фильма, чтобы он оставался, как и сам режиссер, сторонним наблюдателем.

*Молчание жертв как смерть интимности*

Изображение фашистской власти, которое создает Пазолини в «120 днях Содома», несмотря на множество откровенных сцен, не может восприниматься как сексуально-привлекательное. Любое проявление силы сопровождается сексуальным унижением одной или нескольких жертв. Оно служит средством лишь для возбуждения мучителя, но отнюдь не зрителя. Приспешники господ здесь не осуществляют никакого насилия, оставляя эту роль своим хозяевам. Это принципиально отличает «120 дней Содома» от других фильмов порнофашистской волны. «Сексуальность» сводится в этом фильме к нескольким элементам:



Камень в саду. Кадр из фильма «120 дней Содома»

- а) извращенное подглядывание за жертвами;
- б) причинение физических страданий и боли посредством пыточных орудий;
- в) принуждение к поеданию собственных экскрементов;
- г) гомосексуальное и гетеросексуальное насилие, в большинстве связанное с анальным сексом;
- д) принуждение к обнажению и демонстрации своей преданности.

Поглаживание жертв является циничной пародией на нежную прелюдию к любовному акту. В связи со всеми этими механизмами сексуального унижения революционной кажется любовная сцена между одним из надсмотрщиков и «черной служанкой». Если не считать расовых различий и разницы в социальном положении в этом микро-мире, то эта половая связь действительно является результатом взаимных симпатий и взаимного согласия. Сама мысль о существовании подобных отношений в Гардалее неприемлема для развращенных «господ». Этот акт преобразования должен караться смертью. Характерно, что обоих любовников выдает одна из жертв — девушка, пойманная в соседнем селе.

Описание сексуальных актов у де Сада отличается трезвой рассуждательностью и прямотой. При этом, кажется, он задался целью изведать любую форму сексуальности, которая только возможна. Его не

---

интересовали банальные сексуальные отношения, его манило все деструктивное, изначально лишённое каких-либо эмоциональных привязанностей. Он приводил в своей книге 600 примеров, как можно постичь свободу благодаря разврату. Дело доходило до буквально расчленения тел своих жертв. При этом понятие свободы для искушенного развратника является оторванным от какой-либо морали, религии, идеологии, любви и чисто человеческого эмпатий. Сексуальное желание возведено в ранг властного принципа. Следовательно, это не является каким-то чувственным удовлетворением своих желаний. По крайней мере, так следует из основной идеи романа де Сада. От произвола автора не защищён даже сам читатель.

В то же время непосредственная инсценировка описанных в романе сцен не только не является возможной, но излишней и неинтересной. Стало быть, «120 дней Содома», снятые Пазолини, являются только лишь его субъективным восприятием романа де Сада. У Пазолини «школа разврата» становится метафорой, аллегорией. Чтобы спасти фильм от порнографических сцен, Пазолини всё-таки оставляет лазейку для минимального выхода эмоций. Хотя связь между преступником и жертвой по-прежнему остаётся абсолютно неизменной. Она сведена к физиологическому удовлетворению сексуальных потребностей. Впрочем, любовная история, намечавшаяся между капо и служанкой, по меньшей мере сохраняет у зрителя надежду на возможность появления в этом рациональном, холодном мире производа и смерти тёплых человеческих отношений.

Вопреки тому, что Пазолини подчеркнуто снимал фильм, как бы подглядывая за действием, разворачивающимся в Граденосе, этот взгляд является антиэротичным: освещение не просто яркое, оно бело-синеватое, то есть не оставляет никакой возможности для полета эротической фантазии, лишает место действия всякой интимности. Помещения обставлены очень скудно, наличие мебели сокращено до чисто функциональных потребностей. Часто Пазолини прибегает к симметрично ориентированному общему плану, благодаря чему события выглядят замороженными, а само действие — спокойным и беспристрастным. Складывается впечатление, что видишь сцены какой-то панорамы, что Пазолини использовал классическую театральную перспективу. Ко всему этому добавляются частые съёмки крупным планом, что кажется непривычным даже для современного кинематографа. Крупномасштабные изображения лиц производят странное впечатление — на них ничего не происходит, их мимика бедна, они кажутся застывшими. Это особенно бросается в глаза в сцене построения жертв, в которой они предстают безликой массой. В то же время камера по очереди выхватывает лица «господ». На фоне двусмысленных гримасок, которые застыли на лицах женщин, и по-

велятельной серьезности на физиономиях «господ» в глаза бросается отвращение и сострадание, выступившее на лице пианистки. Показательно, что в конце концов она совершает самоубийство. Когда произошел этот «инцидент», прислужники, вышедшие во двор, спрашивают: «Что здесь произошло?». Пазолини сознательно выделяет из общей массы, словно изолируя, фигуры «черной служанки» и молодого солдата. Он как бы намекает, что они тоже не часть безликой массы. Но даже возникновение их тайной страсти не может сломать массивную конструкцию, построенную де Садом. Пазолини как бы заглядывает со зрителем. В этой сцене он открывает перспективу пустой площади перед замком, словно намекая, что есть еще надежда на спасение. Но затем он лишает зрителя этой иллюзии — в закрытом пространстве замкового двора один за другим казниятся подростки. В этой сцене становится очевидно, что их воля была сломлена уже давно. Пазолини с самого начала диагностирует их поведение как безволие, которая парализует ум и душу.

*История как поле битвы интеллектуалов*

Пазолини прибег к нескольким характерным историческим замечаниям, которые он вывел на уровень абстрактной метафоры. Например, в кадре появляется город, в котором застрелен убегающий юноша. Это город Марсботта, в котором итальянские фашисты устроили свою первую кровавую вылазку. На петлицах солдат, уводящих крестьянского сына, мелькают эсэсовские руны. Во время первого «банкета» по радио транслируют отрывки речи Геббельса. Вновь и вновь над замком гудят бомбардировщики, что говорит о приближающемся крахе фашистской системы.

Пазолини, дополнив роман де Сада политическим фоном («господа» являются представителями фашистской партии), тем не менее не стал характеризовать фашизм как массовое идеологическое движение. Фашизм в «120 днях Содома» является аллегорией, он сведен до уровня нескольких характерных символов. Режиссер одновременно пытался удалиться и от исторических реалий, которые он никак не конкретизировал, и от литературного представления в философских выкладках самого де Сада. Пазолини сократил роман, позаимствовав из него лишь основную структуру, которую он переработал согласно своим виталистским представлениям: «Господа» из замка превращены в гипертрофированных фашистских властителей, носителей идеи «абсолютного зла». Это искажение очень легко перепутать с мифологизацией реального политического феномена. Вместо того чтобы опираться лишь на физическое разрушение, Пазолини решил расширить понятие зла, применив его к фашистским «духовным преступле-

---

ниям». «Господа» из его фильма творят не только физический произвол, но и духовный, когда злоупотребляют в собственных целях литературой и искусством. Они пытаются украсить себя их плодами, являя собой очень сомнительную картину. Игра штатами из мировой классики здесь заходит гораздо дальше, чем в «Гибели богов», где утонченный Ашенбах мог позволить себе блеснуть знанием европейского культурного наследия. Возможно, и сам де Сад хотел обнаружить деструктивные движущие силы человеческой психики, но это намерение выполнил Пазолини, модернизировав его легендарное произведение. Роланд Бартез в своей статье «Де Сад — Пазолини» не раз оспаривал, что «120 дней Содома» являются воплощенной эссенцией фашизма. Он вполне справедливо полагал, что Пазолини не удалось описать фашистскую систему.

Кто-то придерживается полностью противоположного мнения. При всех недостатках идеологического уравнивания Пазолини удалось создать больше, чем его предшественникам. Он показал ужас изоляции и потерю человеческого облика жертвами. Принципиальное упрощение схемы отношений жертва — палач, которую вообще сложно отнести к ансамблю фигур, представленных в «120 днях Содома», лишь еще более контрастно подчеркивает, позволяет глубже почувствовать пограничную ситуацию, которой является полная изоляция. В итоге это благоприятно сказалось на самом фильме. Режиссеру оказалось не нужно зангировать с идентификацией палача и жертвы, он должен был лишь беспокоиться о том, чтобы следовать холодным, рассудительным воззрениям, в которых нет места эмоциям, а сочувствие не играет никакой роли. Характеры развратных «господ» являются слишком типичными. Они являются пустыми оболочками, страдающими манией величия. «Даже в наших зверствах мы не сможем никогда отойти от модели Бога. Так как каждый из нас возлагает его анархическую волю на тела жертв, то мы будем богами на Земле». Подобно де Саду, они практикуют «соломпо», анальные половые акты, которые воспринимают как «бунт против Бога». Они могут выжигать на телах жертв какие-то знаки, но в конечном счете разрушают только сами себя. За одним актом разрушения тут же следует другой. Именно в разрушении они видят факт существования Бога. Однако даже в акте «антитворения» отражается лишь небытие самих палачей. «Развращенные господа из «120 дней Содома» являются божествами пустоты, небытия. А сам фильм «120 дней Содома» является нигилистским манифестом.



Сила освобождает преступника, и она разделяет жертву. По мере того как преступник размышляет, он унижает жертву. Как человек, он должен был бы извиниться, но для Вольфа извинять не будет тем, кем он был.

*Винфрид Јорданс: «Триумф и кошмар»*

Наша с Оксфорд, интеллектуальная жизнь достигают дна смерти.

*Андре Делюкс: «Парасофия»*

Тот, кто принадлежит к товариществу вступит с кулом и пылкой, и действительности мыслит и мыслит.

*Жан Эмери*

#### *Гетеросексуальные властные фантазии*

Большинство упоминавшихся в черной части книги фильмов порнонацистской волны не представляют собой чего-то оригинального. В большинстве случаев они производились (а правильное сказать, штамповались) по устоявшейся схеме, в которой как таковой отсутствовал сюжет, а само действие, разворачивающееся на экране, было лишь предлогом демонстрации садистских или откровенных половых отношений. Действие же почти неизменно разворачивалось в концентрационных лагерях или же лагерях для военнопленных. Исключение составляют несколько фильмов, где главные герои оказываются в эсэсовских замках, что придает им оттенок готических фильмов ужасов. Так или иначе, но почти все эти фильмы в специализированных киножурналах получили название «лагерных» или, точнее говоря, «фильмов о нацистских лагерях смерти». В этих фильмах, по большому счету, действуют лишь две главные фигуры, которые определяют схему развития событий:

а) пленница, которая влюбляется в надсмотрщика или врача, критически относящегося к нацистскому режиму. Эта пара готовит восстание, дабы скрыться от немецкого коменданта (в «Ильзе — волчице СС» таковой является женщина). В итоге план влюбленных рушится;

б) невротический комендант, который сам влюбляется в женщину-арестантку, что ведет либо к гибели пары, либо их связь заканчивается катастрофой после окончания войны.



Кадр из фильма «Похороны брига гестапо»

Есть несколько примеров, когда эти схемы смешиваются в один безумный коктейль («Ильза — волчица СС», «Счастыка на животе»). Чтобы достигнуть ожидаемой симпатии со стороны зрителя к тем или иным героям, их делают жертвами режима. В данном случае эсэсовцы пошли на свою службу лишь под давлением, сами того не желая («Красные ночи гестапо»). При этом изображенные демонами во плоти коменданты лагерей черпают свое «абсолютное зло» не в самой системе, которая для зрителя априори является деструктивной, а в своих низменных инстинктах, что ведет к бесконечным злоупотреблениям своей властью. Это обстоятельство в какой-то мере дискредитирует сей и без того далеко не самый приятный образ («Специальное подразделение СС по депортации»). Можно, конечно, не упрекнуть создателей этих кинолент в осознанном следовании политической программе реабилитации нацизма, что, казалось бы, само собой напрашивается из предложенных моделей, однако любому зрителю, маломальски знакомому с мировой историей, историческая неточность этих фильмов станет очевидной с первых кадров. Создатели этих фильмов превращают концентрационные лагеря в место для интимных игр, гетеросексуальных фантазий и поглощения в жизнь сексу-



Боль и немность итальянского доддента. Кадр из фильма «Последние орды Третьего рейха»

альных аспектов власти. Подобные фильмы буквально волной захлестнули европейский рынок в 1976—1978 годах. Из всего этого изобилия можно выделить лишь несколько примеров, когда их создатели проявили хоть капелюшку интеллекта и стремления к стилистической оригинальности. На Западе в этой связи любят вспоминать фильм Серджио Гарроне «СС-административный лагерь — коммуна по стерилизации». На мой взгляд, этот фильм достоин упоминания как пример использования дешевых и отвратительных декораций и бездарных актеров, которых и такowymi-то назвать трудно. На фоне его «порнонацистской культуры» выделяются такие фильмы, как «Свастика на животе» (Марко Кайано), «Специальное тюремное заключение СС по депортации» (Рино ди Салвастрос), «Последние орды Третьего рейха» (Чезаре Каневари). Еще раз подчеркну — все эти фильмы увидели свет в 1976 году. Все они отличались достаточно высокими производственными стандартами и художественным уровнем. В них, по крайней мере, играли хоть и второразрядные, но все-таки актеры. Тем не менее с точки зрения драматургии эти фильмы не привнесли в историю кинематографа ничего нового. Когда начинаешь вникать в детали, то обнаруживаешь, что инсценировки являются совершенно абсурдными, но идущими натуралистичными в мелких деталях (вагоны для скота, в которых перевозят арестантов, гинекологические обсле-



Итальянская афиша к фильму «Последняя оргия Третьего рейха»

дования и т. д.). В «Специальном подразделении СС по депортации» натурализм, концентрационный лагерь совмещается с критериями готического фильма ужасов (камера прыток в темноте). В этом фильме британский актер Джон Штайнер (которого мы можем помнить по «Салону Касти») играет искусственно «рафинированного», если так можно сказать в данной ситуации, бисексуального коменданта лагеря. Дабы не обращаться ко всем примерам сразу, я остановлюсь на одном и на нем попробую разъяснить механизмы возникновения порнонацистских фильмов и основные стереотипы, заложенные в них.

#### *Последняя оргия*

Фильм Чезаре Каневари «Последняя оргия Третьего рейха»,

который получил мировую известность под названием «Последняя оргия гестапо», предлагал оригинальный трансформированный вариант «Ночного портье». Эта интерпретация, по большому счету, должна считаться причудливым недоразумением, равно как эпитафия к фильму, который является не чем иным, как искаженной цитатой из Ницше, которая препарирована в фашистском духе: «Когда сверхчеловек желает развлечь себя, то он делает это даже за счет жизни других».

В 1950 году встречаются бывший эсэсовец Конрад Штаркер (Марк Лоуд) и Лиза (Даниэла Левин), в прошлом заключенная лагеря Либенкамп (дословно переводится как «любимый лагерь»). Несмотря на свои преступления, Штаркер, судя по всему, смог добиться реабилитации. Самая встреча происходит на месте, где раньше располагался концентрационный лагерь, от которого остались только руины. Возвращаясь в прошлое, зритель узнает об их отношениях. Лиза, еврейка по национальности, попадает в лагерь в 1943 году. Там ее переводят в эсэсовский бордель. Если брать в расчет национал-социалистические расовые программы, то эта идея кажется маловероятной. В лагерях действительно имелись эсэсовские бордели, но Лиза в «лучшем» случае могла попасть в заведение для капо, где обслуживались

надсмотрщицы, назначенные из числа наиболее лояльных заключенных. После униженных процедур: внешнего осмотра, гинекологического обследования и общего сбора — становится ясно, что комendant «положил глаз» на симпатичную девушку. Он пытается сломить ее волю, для чего подвергает ее пыткам, но Лиза стойчески переносит все тяготы. Дело в том, что ей все равно, так как, считая себе виновной в гибели всей своей семьи, она хочет покончить жизнь самоубийством. Лиза доверяет лишь одному врачу, который и возвращает ей волю к жизни. Он ей передает, что изучая ее дело и обнаружил, что не она, а совершенно другой человек выдал гестапо место, где скрывалась ее семья. Лиза влюбляется во врача и проводит с ним ночь любви, которая сопровождается звуками весны, звучащей в самом начале фильма:

Лиза, маленькая Лиза,  
Оставь смутные мечтания,  
Счастье возвращается.

Тем временем Штаркер прилагает все усилия, чтобы сломить свою жертву. Он решил поменять тактику. Он облачает ее в меха (что-то из ряда фантастики!), катает ее в лодке по пруду, который располагался рядом с концентрационным лагерем. Безрезультатно. Его месть выплескивается на ребенка, которого рождает Лиза. В 1950 году она с содроганием вспоминает, как его убивают. Вернувшись в настоящее, Лиза оказывается в объятиях Штаркера, но только для того, чтобы застрелить бывшего женовца. Она остается одна на развалинах лагерных барачков.

Несмотря на относительно небольшое количество шокирующих сцен, которые всплывают в воспоминаниях Лизы, «Последняя оргия Третьего рейха» была отнесена к разряду порнографических фильмов. Тем не менее Каневари больше, чем кто-либо из порнонацистских режиссеров, при создании своего фильма был обеспокоен проблемой исторической достоверности. Восстанавливая обстановку лагеря, он даже работал с оригинальными документами. Не пренебрег он и проблемой моральной ответственности палача. Когда Штаркер движется к руинам лагеря, зрителю становится понятно, что он избежал наказания благодаря подложным свидетельским показаниям. И если в начале развалины концентрационного лагеря напоминают именно из фильма Бертолуччи «[1900]», то затем режиссеру удается пробудить в зрителе неприятные воспоминания — для этого он вводит в кадр массу статистов и применяет совершенно новые приемы. В результате эти кадры очень напоминают оригинальную кинохронику, снятую в нацистском лагере.



Португальская сцена к фильму «Последний день гитлера рейха»

Хотелось бы остановиться на нескольких типичных сценах, разобрать их и наглядно показать, как можно через эксплоативное кино рассказать о холокосте.

*а) Система обучения новобранцев.*

Мы уже находимся в прошлом. Эта сцена длится едва ли больше десяти минут, но с драматургической точки зрения она является частью общей экспозиции, которая невольно вызывает в памяти сцену «инициации», которая происходит в замке Эриктофен («Салон Китти»). В гимнастическом зале выстроился ряд молодых эссовцев. Они обнажены. Перед ними в черной униформе вышагивает Штаркер. Он произносит некое подобие лекции, которая сопровождается показом диапозитивов. И речь, и диапозитивы посвящены «еврейской расе». Идет идеологическая

обработка. Медленно отбрасываются кадры: умирающая с голоду женщина, которая алчно подгибает корм для собак, при этом не замечая, что ее насмывают, мать и дочь, слившиеся в лесбийском акте, молодой контрофаг, поглощающий экскременты. Как только речь заходит о фекалиях, рекруты начинают громко смеяться. Монтаж этих кадров не предполагает наличия у зрителей лиц — их камера показывает на уровне пояса. Медленно можно увидеть, как некоторые из рекрутов мастурбируют. Включается свет, и Штаркер напоминает «арийским сверхлюдям», что «еврейской женщине никогда нельзя дарить такую принадлежность, как оргазм, так как это является наглядным проявлением собственной слабости». С этими словами, которые превратились в стандартный элемент порнонацистского кино (достаточно вспомнить назидательные высказывания героев Джона Штайнера и Гельмута Бергера), командант решает не оставлять никаких иллюзий заключенным лагеря. Он напускает толпу обнаженных эссовцев на группу раздетых девушек (предположительно еврейской национальности), которые отобраны из числа арестанток.

Когда он отдает этот приказ, камера берет крупным планом «мертвую голову» на его фуражке, отъезжает и повторяет этот эффект с лицом полуживой и еле бредущей Лизы.

Камера на протяжении всего фильма работает типичным для итальянского эксплоатативного кино «динамичным» языком образов и эмоций. Эта манера подачи материала позволяет сосредоточиться на «сенсационных» аспектах события, гротескно подчеркнуть их. Экран запознано глаза, переполненные страхом. В них отражаются ужасы, которые «пропустила» камера. Мелькают кровавые кадры: собачьи челюсти, рвущие на части женское тело; окровавленные руки, прижимаемые к гениталиям. Камера игнорирует все устоявшиеся правила монтажа. Он соединяет друг с другом кадры, где совершенно различное движение. Крупные планы сменяются общими. Кино превращается в серию кадров, что должно, по замыслу режиссера, повысить драматургию фильма. Одна из серий подобных кадров, мелькающих в этой сцене, показывает, что Лизе удастся избежать безжалостных мужских рук. Камера показывает Штаркера, который внимательно следит за всем происходящим. Опять очевидная параллель с «Салоном Китти».

В то время, когда у Штаркера бушует форменная оргия, некое царство насилия, которое обусловлено бесцеремонностью и бесплодностью по отношению к женщинам (эзэсовцы насиловали женщин в самых причудливых позах, их избивают, всячески унижают), Лиза остается неподвижной и неприкосновенной. Эта сцена является нереальной. С исторической точки зрения она кажется и вовсе фантастической. Дело в том, что в СС половые сношения с еврейками считались едва ли не преступлением перед расой. Драматургическое обоснование этой сцены также кажется весьма сомнительным, так как события развиваются в направлении извращенной, грубой порнографии.



Фильм «Известные оргии Третьего рейха» иногда был под «запрещенным», например «Гетто», режиссерские «Камерны»



Сцена из национального фильма «Последняя оргия Третьего рейха»

#### б) Банкет

Следующая сцена поражала своим возмутительным содержанием и бездарной формой. За обеденным столом собирается руководство концлагерного лагеря, так сказать, «сливки тамошнего общества». За столом кроме самого Штаркера присутствуют: генерал-вермахта (его-то как туда занесло?), лагерный врач, жена высокопоставленного эсэсовца и сомнительный «профессор», который, судя по всему, проводит медицинские эксперименты над людьми. По стенкам жмутся служанки и официантки, набранные из числа арестанток, они отмыты и причесаны. Среди них находится Лиза, которая наблюдает за всем происходящим с безразличным равнодушием. После неоднократного приветствия, в которое причудливым образом вплетены обрывки немецкой речи, профессор

начинает рассуждать об «окончательном решении еврейского вопроса». Он глубокомысленно заявляет: «Не нужно их всех убивать, а лучше кормить хорошо и растить, чтобы затем в стерильных бойнях превращать их в первоклассное мясо». Эта идея вызывает у некоторых присутствующих бурное негодование (врач встает и покидает комнату). Штаркер же, напротив, считает это очень удачной шуткой и смеется, для него эта чудовищная идея — всего лишь повод для веселья. Профессор идет еще дальше: самые деликатесные блюда он предлагает готовить из еврейских младенцев, находящийся еще в утробе. Каневари крупным планом выхватывает лица участвующих в банкете, похлывавая, как они реагируют на идею о человеческом мясе. Эти кадры чем-то напоминают сцену с сиреной из фильма Кавани «Кожа». В «Последней оргии» режиссер специально провоцирует «блевоотную» реакцию зрителя на эти извращенные шутки, дабы дистанцировать его от следующего действия, в котором задействованы психологические механизмы сексуального возбуждения. Банкет постепенно превращается в сексуальную оргию, которую режиссер показал в ка-





Завтрак. Кадр из фильма «Свистки на кухне»

ком-то гипертрофированном виде. Штархер и генерал вермахта насилюют официанток прямо на столах, с которых сдернуты скатерти. Подлживых официанток кидают на жаровни и поливают их коньяком, который ярко всыхивает (так сказать, «фламбюриют» свои жертвы). Это непостижимое, чудовищное событие Каневари передает короткими, четкими кадрами, которые берут крупный план. Например, он выхватывает, как генерал при половом сношении ласкает обугленный труп. Обе описанные выше сцены позволяют понять, почему этот фильм в Великобритании был запрещен не только к прокату, но даже к ограниченному распространению через видеосалоны. С другой стороны, в Италии эта картина демонстрировалась даже в молодежных клубах как творение «треш-киносника», что указывает на ироничное восприятие описанных сцен.

#### в) Пытка

Большое место в этом фильме выделено под сцены, в которых изображается, как эсэсовец пытается сломить волю женщины. При этом он использует принцип ритуализированной психологической травмы. Я использую это понятие, так как фильм намекает на садомазохистский аспект этих действий, которые разворачиваются в ни-



Расправа с девушками. Кадр из фильма «Счастливейший лагерь» — камедиатура по стерилизации

тимной обстановке. В этой сцене не присутствуют солдаты или другие арестанты. Лиза подвешена за руки над землей с негашеной известью. Затем ее подвешивают за ноги ниже головой над аквариумом, в котором копошится куча крыс. В этих пытках сексуальная мотивация становится очевидна во время порки, которая словно является отсылкой к роману Леопольда Захер-Мазоха «Венера в мехах». Ритуальная порка превращается в некий сексуальный акт. Плетка, которой лупцуют Лизу, является неким фаллическим символом. Пленницу принуждают к чему-то вроде «отрицательного» совокуления. Ритм ударов лучше всего имитирует фрикции, совершаемые при половом акте. Крики избиваемой, которые то замолкают, то вновь уславиваются, пародируют любовные стоны.

В этой сцене Лиза, совершенно голая, привязана к каменному полу, в то время как Штаркер, неизменно одетый в черную униформу, почти истерически носится вокруг нее с палеткой в руках, хаотично нанося удары. В данной сцене речь может идти о гипертрофированных мужских фантазиях, связанных с доминированием и демонстрацией своей силы. В них женщина представляется не просто беззащитным созданием, а каким-то куском безвольного мяса. На это указывает и ее съезжившаяся поза, которая позволяет видеть таль-



Тело жертвы. Кадр из фильма «Женский лагерь 112»

ко торс Лизы. Однако в этой сцене есть удачный драматический ход: желания Штаркера остаются неудовлетворенными. Бичевание Лизы не доставляет ему удовольствия, так как та не издает ни звука. Тогда Штаркер отдает Лизу в руки одного из своих подчиненных, который насилует ее. Камера показывает это событие мельком, концентрируясь лишь на лице Штаркера, на котором разочарование сменяется гримасой боли. В этой сцене Каневари, очевидно, хотел использовать конфликтный потенциал фильма, а потому прибегает к диспозиции характера. Это весьма нетипично для «плакатных» эксплуативных фильмов, режиссеры которых запикивают актеров в узкие роли, которые предстают перед зрителем гротескными «иконами». Напряжение в фильме начинает расти, когда Лизе удается изменить отношения жертва — палач в свою пользу. Однако и здесь присутствуют садомазохистские клише, а именно желание «сильного» мужчины доминировать над женщиной. Сама же роль Лизы превращается в одномерную рабыню и такой же одномерной хозяйки. Однако, приобретя эту новую функцию, она получает определенную власть над Штаркером. Но этой власти явно недостаточно, чтобы спасти ее ребенка.

Фильмы, подобные «Последней оргии Третьего рейха», используют расплывчатые или вовсе ошибочные представления об истори-



ЛАС ДЕПОРТАДАС de las 44

Экзотический врач – стилизованный образ, взятый из фильма в фильм. Кадр из фильма «Самостройный лагерь – комедиатура по спортивному»

ческих событиях лишь как плоскость проецирования сенсационных сексуальных сцен. То, что в этих фильмах остается от фактического садомазохистского ритуала, так это попытка психоанализа, который совмещается с неуклюжими попытками инсценировки психологической драмы, и некая ироничность, которая присуща почти всем эксплуативным фильмам. Сюжет Зонтаг писала по этому поводу, что в этих «психологических» драмах исторические сценарии в лучшем случае являются поводом для использования костюмов, специфических реквизитов и декораций. По большому счету, эти фильмы отличаются друг от друга лишь по уровню их восприятия. Порнонацизм, в котором садомазохизм перемещивается с преуменьшенными элементами геноцида, производит на свет образы, которые воспринимаются лишь на двух чувственных уровнях. На одном уровне эти образы автоматически встают в один ряд с подобными кадрами из документальных фильмов, например, посвященных тем же концентрационным лагерям. Но в данном случае сравниваются вещи, которые нельзя сравнивать. В итоге геноцид и порнография, желают того или нет авторы фильмов, сближаются друг с другом. На первый план выступает вовсе не моральная позиция режиссера. Тогда остается при-

знать, что аудиовизуальные аналогии, которые употребляются в порнонацистском кино, сродни историческому ревизионизму. На другом уровне порнонацистские ленты встают в один ряд с кинодрамами об инквизиции, которые часто снимались в 60-е годы. Здесь наличествуют те же эксплуатативные мотивы, которые также нуждаются в историческом обосновании. В случае с драмами об инквизиции очень сложно найти источники в литературе и соответствующих иллюстрациях, и уж подавно в документальном кино. Поэтому авторам этих фильмов приходится прибегать к стереотипным характерам, инсценировать выток как сексуальный ритуал, что органично со временем перешло в фильмы порнонацистской волны. Но и те и те ленты являются либо исторической фантазией, либо новой сексуальной фантазией. Другие эксплуатативные фильмы, посвященные, например, современным военным диктатурам, просто в силу своей актуальности вынуждены прибегать к моральным оценкам. Как пример, в фильме «Зло, которое творят мужчины» («Инквизитор», 1984) наемный убийца (Чарльз Бронсон) превращается в героическую фигуру, так как выступает против «дьявола в человеческом облике», врача «концентрационного» лагеря, который является персонафикацией абсолютного политического зла. Критика ухватила, что подобные конструкции строятся на мечтах о кровной мести. Но всегда единственным выходом из ада является мотив «романтической любви», который появляется (хотя и в усеченном виде) в «120 днях Содома» Пазолини. В этих фильмах тиражируется стереотип, что страсти человека, оказавшегося в экстремальных условиях, должны быть насыщеннее и ярче, нежели в обыкновенных условиях. Характерно, что даже в «Последней оргии Третьего рейха» нежная любовная сцена является поворотным пунктом всего фильма.

Но не стоит забывать, что любые попытки режиссеров порнонацистских фильмов продемонстрировать свою критичность (и «Последней оргии Третьего рейха» это исторические документы, и «Концентрационный лагерь № 9» — кадры из документальных фильмов) почти моментально разоблачаются как поверхностные или циничные. Сам жанр этих фильмов исключает возможность твердой моральной позиции и критического дистанцирования. Уделом режиссеров порнонацистского кино является фантазия, игра с историческим реалитом и декорациями, поиск предлога для аудиовизуального воплощения сексуальных эксцессов.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Независимо от того, насколько удачно (со-  
временно) устроены эти образы. Эта попытка  
не должна потерпеть неудачу, чтобы  
не обидеться отсутствию истины.

*Жан Бодрийяр. «О соблазнах»*

В неразрывности от всех этих идей и  
методов истории в конечном счете пре-  
вращается в миф.

*Бернар Кюффер  
«Культурный мифотизм и историзм»*

Полный эксплуативный порноцинизм был крайне недолгим явлением в европейском кино. Впрочем, стереотипы и шаблоны, заложенные в порноцинистских фильмах, до сих пор продолжают оказывать опосредованное влияние на мировой кинематограф. В этой книге я попытался показать, какими специфическими средствами и приемами пользовались создатели этих кинолент. Они оказались востребованными и в исторически документальном контексте, и с художественной точки зрения. Конечно, в рамках этой работы невозможно подробно разобрать все аспекты этого уникального и шокирующего культурного явления, которое уходило своими корнями в итальянский неореализм, а затем было спровоцировано стилистической кинополитикой вроде Пазоллини и Брасса. Я попытался лишь показать основные механизмы, общую схему действий, предписанных законами жанра. Развитие порноцинизма, с одной стороны, вылилось в банальный порнотреш, с другой стороны, способствовало «новому дискурсу», о котором так часто говорил Сюз Фридлендер. Путь порноцинизма оказался путем упрощения, путем дегенерации. Если в «Гибели богов» и «Ночном портье» зритель сталкивался с непривычными, но в то же время сложными чувственными моделями, то в «Салоне Китти» и «120 днях Содома» мы уже видим схематичное изложение характеров. В более поздних, собственно порноцинистских фильмах образы главных героев являются масками, кинематографическими неподвижными иконами, которые должны четко соответствовать отведенной им функции. Их создатели предлагали зрителю примитивную модель: акцент делался на сексуально привлекательную исполнительницу (или исполнителя), а само действие являлось штампом, присущими тому или иному жанру кино. В данном случае речь шла не столько об эротических лентах, сколько об экспрессивных фильмах ужасов, которые получали эротическую подложку, не-

---

кую сексуальную провокацию. В итоге создавался некий контраст, который был просто предопределен смешением жанров эротики и ужаса. Эти очевидные контрасты проявлялись в нескольких плоскостях: обнаженное тело — люди в униформе; гражданские — военные; власть и сила — пассивность и отчужденность и т.д. Если создателям фильма удавалось достигнуть этого эстетического «соблазнения», то он мог рассчитывать на зрительский успех. Как уже говорилось выше, несколько режиссеров весьма осторожно прибегали к подобному стилизованному изложению (Грубер в «Охоте на зайцев»). Однако создатели фильмов, ставших весьма популярными в 80—90-е годы, не остерегались «соблазнить» зрителя своими стилизациями. Взять хотя бы «Лили Марлен» Фассбиндера. Необходимо, на мой взгляд, обратить внимание на одну вещь. В многочисленных случаях создатели фильмов были сами очарованы сюжетом. С одной стороны, это делало их ленты весьма уязвимыми для критики. У Висконти всегда наблюдалась склонность к аристократическому декадансу, у Лидии Кавани — замаскированное и трансформированное эротическое желание, у Лины Вертмюллер наличествовала драма полов, которая подкреплялась феминистскими идеями, а у Пазолини всегда наблюдалась склонность к деструктивному гомосексуализму, что по одной из версий и стало причиной его гибели. Подумайте, что предшественники порнонацистского кино перекладывали собственные проблемы и комплексы на плечи предполагаемого противника. Тогда и речи быть не может о попытке объективного анализа феномена национал-социализма. Более того, в нацистах и фашистах создатели этих лент видели себя!

Подобные предположения подводят черту под системным анализом стилистических средств. Этот анализ показывает, как современный фильм, миновав стадию постмодернистской игры, которую мы можем обнаружить у тех же Тинто Брасса и Лины Вертмюллер, эмансипируется и выходит на новый уровень эффективности. На протяжении всей книги я употреблял одно понятие, но никогда не объяснял его. Речь идет о слове «табу». Фраза о нарушении табу как нельзя точно характеризует порнонацистскую волну. В самом деле, порнонацистские фильмы перешагивают через моральные табу западноевропейского индустриального общества, которые связаны с изображением и пониманием национал-социализма в контексте эксплуатации, вызывая тем самым у широкой публики состояние аффекта. В культурно-антропологическом контексте «табу» — это полинезийское слово, которое является общим понятием для всего того, что запрещено. Любой объект, который принадлежит к сакральной сфере и

является дающим силу, может быть «табу». Кроме этого, табу при помощи специальных ритуалов можно накладывать и на более прозаичные предметы и объекты. Эта система верований тесно связана с почитанием силы (маны). Чем большей маной обладает объект или предмет, тем значительнее табу. Еще в 1970 году Жорж Батай в своей работе «Психологическая структура фашизма» употребил эти два термина — табу и мана. Он пытался объяснить и с политической, и с научной точки зрения, что все тоталитарные системы (прежде всего фашистские) являются сакральной сферой, которая подкармливает сама себя за счет воздействия на массы. В итальянском фашизме, созданном Муссолини, и германском национал-социализме политика заменила собой религию. Политические вожди стали не просто харизматическими фигурами, а персонами, которые концентрировали в себе «ману» всего народа. Даже сегодня имеет место быть эта квази-религиозная трактовка фашизма, с тем только различием, что теперь в нем видят «власть абсолютного зла».

Запрет на трактовку фашизма, который начался с запрета на распространение национал-социалистических пропагандистских материалов, никогда не оспаривал его сакральной силы. Напротив, этот запрет, табу лишь подчеркивает принадлежность фашизма к сакральной сфере. Только теперь фашизм и национал-социализм стали негативной мистерией, зловещим мифом. Любой рассуждающий о феномене фашизма-нацизмавольно или невольно приближался к нарушению морального табу. Дело доходило до того, что в Германии на протяжении десятилетий нельзя было демонстрировать фильмы даже с изображением преступлений национал-социализма. С другой стороны, для этого была причина. Представители «нового немецкого кино» боялись, что кинематограф станет злоупотреблять этими картинками. В силу исторических и географических различий в Америке никогда серьезно не относились к этому запрету. Более того, еще в годы войны в США стали появляться пропагандистские фильмы и плакаты, которые придавали (невольно) нацизму некие сексуальные черты. В США и по сей день не запрещено ношение нацистской символики и распространение пропагандистских материалов фашистского характера. Я бы также указал на то, что итальянское, а также французское и испанское восприятие национал-социализма очень сильно отличается от немецкого. Все эти страны имели свой собственный печальный опыт общения с нацистской Германией. Каждая из этих стран имела собственную фашистскую или хотя бы как минимум авторитарную национальную систему. Я ни в коей мере не собираюсь ставить знак равенства между режимом Муссолини, эпохой генерала Франко и нацистским правительством во Франции. Во-пер-



вых, в Италии и Франции очень вовремя успели сфабриковать привлекательный миф о героическом антифашистском сопротивлении. В этой связи мне хотелось бы процитировать французского режиссера Франсуа Трюффо: «Когда мне говорят, что Франция ждала Освобождения, мне искренне кажется, что это неправда. Я видел вокруг много безразличия. Люди ходили в театры, в кино, во время войны было очень много зрелищ... Была и кровь, выстрелы, сведенные счетов, много любовных историй... Существует сексуальный аспект Оккупации, о котором никогда не говорят». Испания не могла похвастаться подобным мифом, так как вплоть до 70-х годов находилась под властью Франко.

Различная феноменология фашизма в этих странах (Италия, Испания, Франция) нередко объясняется не очень осторожным обращением с табуированным фашизмом. В итоге по сей день в Германии снят один-единственный фильм, который можно уверенно отнести к порнонацистской волне. Это лента Эрвина К. Дитриха «Гретхен в армии» (1973) — поделка на военную тематику, в которую, кажется, вообще по случайности попали сексуальные сюжеты. Кроме этого, ученик Фассбиндера Удди Ломмель попытался создать в 1976 году в своем фильме «Адольф и Марлен» сатирическую реконструкцию гитлеровского мифа. Но ввиду дурашливости этого фильма его вряд ли стоит воспринимать всерьез. Создатели более ранних кинематографических адаптаций использовали либо жанр «военных приключений», как это сделал Эдвин Збонек в своем «Полете», где он перенес место действия истории о Канине и Адезе в концентрационный лагерь, либо же были обеспокоены соблюдением холодного, беспристрастного, подчеркнуто бесчувственного стиля (Тодор Котудла «Из немецкой жизни»). Мы напрасно будем искать в немецком кинематографе 60–80-х годов сексуально-психологические разновидности «Ночного портье» или дерзкую сатиру наподобие «Семи красоток». Их отдельные отзвуки мы могли бы найти в «Жестком барабане» Шлендорфа (1980). В фильме ведется рассказ от имени шипитого маленького глупца, Оскара, с точки зрения которого нацисты являлись напыщенными, хвастливыми тупицами. Позже Шлендорф попытался воспроизвести эту программу при экранизации «Недоброжелательного» (1997), где он попытался отдать должное нацистскому мифу. Но в этом фильме фигуры нацистов представлены неденными типами, которые весьма напоминают стереотипы порнонацизма (соблазнитель, безумный врач, имперский маршал — законченный декадент). Но здесь он нарушает табу так осторожно, что несколько прикладывая к миске, будто бы он снимал этот фильм в качестве учебного пособия для школьников.

---

---

Последним фильмом, создатель которого решился нарушить в драматургии моральное табу, была лента Августина Филларонга «В стеклянной клетке» (1992). Этот болезненный психологический триллер рассказывает о педофиле, бывшем враче концлагеря Клаусе (Гюнтер Майснер), которому удалось выжить после покушения на самоубийство. Его жизнь невыносима. «Зловещие, странные рельефы наполняют комнату Клауса, который напоминает труп, высеченный из камня. Он изолирован и беспомощен. Он окружен красными толстыми занавесями, которые всегда закрывают окна». Когда в доме появляется молодой санитар Анжело (Дэнни Сует), кроме всего прочего, ведущий домашнее хозяйство Клауса, то он почти сразу же проникается к старику странной привязанностью, более напоминающей одержимость. Он открывает «стеклянную клетку». После того как Анжело убил жену Клауса, он начинает дерестраивать виллу старика на манер концентрационного лагеря. В доме появляются сторожевые вышки и колючая проволока. Молодой санитар продолжает педофильскую традицию старика. Он приносит ему в жертву маленьких мальчиков так же, как это в свое время делал Клаус. В финальной сцене Анжело раскрывается и говорит старику, что он одна из его прошлых жертв. В качестве мести он позволяет ему мучительно умереть. Трансформация заканчивается в тот момент, когда Анжело занимает место старика, оплодотворяя юную дочку Клауса. Фильм Филларонга поражает удручающе мрачными картинками, которые сопровождаются неживой, синтетической музыкой, оставляющей зрителя равнодушным к непостижимым актам насилия. Например, он подробно показывает агонию маленького мальчика, которому Анжело всл в вену шприц с бензином. Однако в этом фильме табу является не только детоубийство и насилие, совершаемое педофилом, или же осквернение умирающих. Куда важнее, что сама жертва становится преступником. В «Стеклянной клетке» эта мысль прослеживается намного ярче и отчетливее, чем в тех же «Ночном портье» или «Капо». Анжело создает свое собственное отношение к прошлому, которое консервировано в «стеклянной клетке». Он с удовольствием зачитывается журналами старика, в которых описываются боевые подвиги немецкой армии. Сам же Клаус не хочет больше ничего знать об этом. Когда он пытается совершить самоубийство, то он прежде всего намеревается порвать со своим прошлым. Анжело пытается изменить ситуацию. И вновь движущей силой действия является одержимость, безумная страсть. Хотелось бы отметить, что «Стеклянная клетка» произвела впечатление лишь в Испании, отчасти, может быть, в США. На Берлинском кинофестивале ее встретили не просто сдержанно, но весьма прохладно.

---

Реакция французской публики, преславшей анафеме Луи Мала за его фильм «Лакомб Люсьен», позволяет несколько по-иному взглянуть на проблему нарушения табу. Сам режиссер, находясь уже в эмиграции, говорил по этому поводу: «Люди, которые пережили это время, знали, что произошло на самом деле, что было в действительности... Противоречие возникло между французской интеллигенцией и политическими деятелями. Те, кто напал на фильм, делали это на том основании, что это была фикция. Мы придумали и показали на экране характер, сложный и неоднозначный по своей сути. Но его поведение было понятно. Для них это было оправданием сотрудничества с немцами, реабилитацией коллаборационистов. Это совершенно не то, что он делал». Для начала надо отметить, что спор о коллаборационизме, существовавшем во время немецкой оккупации, не столь ярко выражен, как немецкая попытка порвать с нацистским прошлым. Французы всячески пытались продемонстрировать заслуги Сопротивления и его вклад в победу над нацизмом. Но Луи Маль создавал историю, в центре которой находится коллаборационист, «пособник нацистов». Противоположный полюс представляет вовсе не французское Сопротивление, а еврейский портной. Двойственность мотивации характеров, представленных в фильме, чувствуется во время жизни Лакомба участниками Сопротивления. Это действие не кажется актом возмездия, скорее личным поступком. Именно за это Мала провозгласили предателем французской истории. Тем не менее он до сих пор заверяет, что история крестьянского мальчика Люсьена не является выдумкой — она реальна от самого начала до конца. И это был не первый случай подобного ostracism. Буквально за несколько лет до этого вспыхнул громкий скандал вокруг документального фильма Марселя Оффюля, в котором показывалось, что во время оккупации французское население предпочло приспособляться, а вовсе не вступать в Сопротивление. Также писатель Алан Роббе-Жрилет в своей автобиографии «Зеркало, в которое смотрятся» (1984) отмечал, что в годы оккупации симпатии к немцам были общераспространенным явлением. Лояльность к нацистам не была чем-то вызывающим. Следовательно, цензуре подвергаются не только кинокартины, но и сама историческая реальность. Ее подменяют мифом.

Согласно одному из неписанных правил классического нарративный фильм обладает линейной повествовательной структурой. В такой традиционной форме кинозритель постепенно знакомится с топографией, созданного на экране мира. Даже если он видит только части этого мира, он в состоянии составить эту топографию умозрительно. Фильм для него является динамичной системой. По мере то-

---

---

го как зритель больше узнает об этом искусственном мире, он вносит в его образ новые и новые коррективы. Следовательно, зритель пытается восстановить полную хронологию событий даже тогда, когда фильм меняет их (фабула не совпадает с сюжетом), например, в виде возвращения к прошлому.

Создатель фильма сам «поручает» зрителю по-новому упорядочить нелинейное действие, дабы в его сознании возник «виртуальный», «более линейный фильм». Разрушение линейного повествования может служить для того, чтобы показать относительность и индивидуальность восприятия, как это сделал Акира Куросава в «Рашомоне» (1951). С другой стороны, нелинейный фильм может ставить под сомнение хронологию происшедших событий и создавать некоторые разаражительные моменты. Таким образом творит Дэвид Линч. Например, в психологическом триллере «Шоссе в никуда» (1996) он показал шизофренническое восприятие действительности, присущее главному герою. Оно расщеплено. В фильме присутствуют два равноценных и самостоятельных характера. Режиссер играет с ожиданиями публики. Зрителя, требующего последовательного, логично построенного хода событий, ждет разочарование. Этот прием смущает, но тут же возникает вопрос: почему авторы многочисленных триллеров предпочитают линейный сюжет? С другой стороны, нелинейное повествование в фильмах порнонацистской волимы имеет совершенно другую функцию. В данном случае речь идет о попытке создания исторического симулякра. Чувство исторической подлинности должно возникать, когда зритель видит смену эпох с соответствующим аудиовизуальным рядом.

Для кино можно было бы дать такое определение: фильм — это монтаж аудиовизуальных элементов изложения идеи. Следовательно, отличительным признаком кино как средства массовой информации является не образ, как в живописи или фотографии, не звук и музыка, как в театре или радиоэффесе, но определенный состав этих конструктивных элементов, а именно монтаж. Нет ничего удивительного в том, что прогрессивные деятели шира кино воспринимали монтаж как творческий и манипуляционный шаг (самым известным примером является Сергей Эйзенштейн).

В ответ на литературу сороковых и пятидесятых годов, которая также оперировала текстовым монтажом и фрагментарностью линейного повествования (так называемый «новый роман»), французский документалист Алая Ренне в сотрудничестве с писательницей Маргаритой снимал извилистую драму «Хиросима, любовь моя» (1959). В ней рассказывается о коротком романе французской актрисы и японского бизнесмена, которые знакомятся в Хиросиме после

---

войны. Оба стигматизированы прошлым: она чувствует презрение собственного народа, так как во время войны была связана с немецким офицером, а он потерял всю семью при атомной бомбардировке Хиросимы. В противоположность Пьеру Кандорферу, который расценивал «интеллектуальный монтаж» лишь как кинематографический метод, Реснаэ в своем фильме «Последний год в Мариенбаде» (1961) применяет его. При помощи этого «интеллектуального монтажа» создатель фильма хочет так соединить отдельные части, чтобы в интеллектуальном восприятии публики вызвать некую идеограмму. Уже в «Хиросиме» он опирался на образы, введенные в книгу Аннет Инсаорф «Неизлечимый монтаж» под названием «смыслового монтажа»: «Фильмы, которые изображают память об ужасающем прошлом, могут иметь больше последовательности и целостности, чем кино, которое, подразумевая, что объективно показывает прошлое. Вымышленная реконструкция концентрационного лагеря совсем не так же «правдива», как субъективная память отдельного человека об этом эпизоде из прошлого, поскольку последний признает слабость своих воспоминаний. Это — кино ретроспективных кадров: кинематографический прием, который разделяет видимое, осязаемое прошлое и уровень настоящего».

Монтаж является попыткой логического и хронологического упорядочивания и преобразования очевидных утверждений. Опасность создания мифов при использовании подобной техники является очевидной. Примером может служить фильм Сидни Люмета «Ростовщик» (1965), в котором рассказывается история владельца нью-йоркского ломбарда (Род Стайгер), которого вновь и вновь посещают воспоминания о его пребывании в концентрационном лагере. Эти воспоминания увязываются при помощи художественного монтажа с современностью: рассудок главного героя, хронологические визуальные соответствия и аналогии в действиях возвращают его на двадцать лет назад, погружают в ужасы воспоминаний. Работа Люмета — это первый известный пример сложной драматургии, которая вплоть до 80-х годов представляла в различном виде. Если рассмотреть в целом фильмы, в которых используется эта драматургическая конструкция, можно прийти к выводу о существовании специальной драматургии, которая связана с такой формой, как «эстетическое инфичирование» зрителя. Попытаюсь объяснить суть этой трехступенчатой модели.

На первой ступени предпринимается попытка воспроизвести действительность, то есть показать события как подлинно исторические. Такие фильмы, как «Выбор Софи» (1982) Алана Дж. Пакулы или «Прогулки по Сан-Сусе» (1982) Жака Руффю, — это попытки осознания холокоста, которые не обнаруживают в себе никаких экзплон-

тативных, тем паче порнонацистских элементов. Их создатели пользуются этой моделью, настаивая тем не менее на создании некоего исторического симулякра. «Ростовщик» уже продвигает на шаг вперед. На этой, второй ступени бездусность фашистского террора подчеркивает при помощи аналогий между современными событиями и событиями прошлого. Главный герой даже в шестидесятые годы ощущает, что сталкивается с деструктивной силой и ненавистью (уличная преступность в Нью-Йорке). Эта аллегория достигается при помощи специального перекрестного монтажа. Фильмы Кавани и Вертмюллер продвигаются еще на шаг вперед, что сразу же стало объектом критики.

Оба фильма — и «Ночной портье», и «Семь красоток» — создают в рамках предложенной хронологической структуры аналогию между политической «волей к власти» и сексуальными желаниями, то есть к манипуляционной структуре нелинейного повествования добавляются отчетливые элементы аффекта. Для зрителя, который всерьез воспринимает эти фильмы, очень тяжело отклониться от этой конструкции. Кроме того, оба эти фильма могут восприниматься как на аффективном — чисто чувственном — уровне, так и в дополнительной исключительно интеллектуальной плоскости. И «Ночной портье», и «Семь красоток» могут предложить образованному зрителю многочисленные, пусть и сложны воспринимаемые, интеркультурные ссылки.

Гертруда Кох по поводу фильма «Паскуалино — семь красоток» высказала следующую мысль: «Весь фильм базируется на полном расторжении линейной хронологии и комплексных возвращениях к прошлому. Почти все стадии, которые проходит Паскуалино, представляются с эстетической точки зрения как пространственные конструкции. В этих стадиях историческое время исчезает, подобно действию в гротескном мировом театре, на сцене которого исторические эпохи наслаиваются одна на другую. В действительности в этой эстетической конструкции не имеется никакого исторического развития, а потому нет и различий. Объединение исторических трещин в расплывчатый континуум пространства — это программа деисторизации».

В этом отношении Пазолини в своих «120 днях Содома» вырывается вперед, так как он через симметричную, почти клиническую конструкцию миссенировки почти отказывается от чисто аффективного восприятия фильма. Можно предположить, что имеющее своей первоначальной целью чувственное восприятие драматургии, что типично для эксплуатативных фильмов, несет в себе еще большую

---

---

опасность деполитизации исторических событий, которые отягощены различными преступлениями. Лина Вергмюллер и Лидиана Кавани прошли по тонкому ребру. Оказывается, очень сложно смешать «смысловой монтаж» и аффективные образы.

Поэтому некоторые итоги, можно выстроить следующую схему. Кинофильмы первого уровня благодаря монтажу спекулируют на исторической достоверности, «правильном рассказе». Они предлагают зрителю правдоподобный исторический симулякр. Фильмы второго уровня предлагают зрителю аналогии между современностью и прошлым, приводя его к выводу о несуществовании ада. Для этого режиссеры прибегают к неизгладимым переживаниям, которые доминируют в воспоминаниях главных героев. Герой фильма Карла Фрухтмана «Каддиш по живущим» (1969) воспринимает все современные события только через ужасы концентрационного лагеря. Фильмы второго уровня несут в себе политическую или моральную «записку», а потому нацеливаются на сознание зрителя. Они пытаются объяснить, как подавленные страхи прошлого постепенно снова заползают в повседневное сознание жертв, пробуждая их от «лечебного сна». Конечно, эти фильмы не могут совсем отказываться от аффективных моментов, если в них описывается насилие или унижение (в «Ростовщике» и «Каддише» это сцены наказания). Но тем не менее эти фильмы не перегружены ими. Только фильмы третьего уровня, которые комбинируют «смысловой монтаж» и аффективные ситуации, отваживаются прокладывать путь в некоторые сексуальные области (я не хотел бы приплюсовывать сюда извращения из «Ростовщика»). Попытка инсценировать ужасы истории — и современности — в форме садомазохистской психологической драмы должна восприниматься лишь как «игра». Здесь будет отчетливо наблюдаться повсеместность сексуального желания, которое едва ли сможет оказать существенное воздействие на механизмы функционирования политической диктатуры.

В фильмах первого уровня дегисторизация национал-социалистских мотивов проявляется в форме лозкого экзотизированная эстетически воспринимаемых леталей. Например, в своей книге «Путеводитель по Ваффен-СС» (кстати, не приложено, чтобы она издавалась в России) специалист по униформе Робин Лумсен с безуклюжим прагматизмом разместил на страницах своего издания фотографию, на которой изображены несколько солдат Ваффен-СС, кои под присмотром сокажников выносят из концентрационного лагеря истощенные тела заключенных. Подпись под иллюстрацией гласит: Унтершарфюрер СС (слева) все равно продолжает носить повязку со свастикой(!). Лумсен отмечает ужасающий потенциал этой фотогра-

---

фии, он сокращает его документальную ценность до уровня изучения мелких аспектов эсэсовской униформы. В военной литературе исторические преступления не отрицаются, а просто игнорируются. Следующим шагом в восприятии является драматизация исторических событий эры Третьего рейха, что весьма характерно для голливудских фильмов. Чтобы показать, насколько нынешняя историческая картина является синтетическим детищем, продуктом индустрии средств массовой информации, нью-йоркский фотограф Петр Укланский в 1998 году в Лондоне выставил более сотни фотографий голливудских звезд, которые были облачены в нацистскую униформу. Среди них оказались Омар Шариф, Эдвард Фокс, Дирк Богард, Марлон Брандо и многие другие. Джереми Миллер, куратор «Фотографер галери», места, где состоялась выставка, высказался о ней следующим образом: «Темный блеск исходит от кожаных пальто и серой полевой униформы. Одежда солдат вермахта и эсэсовских формирований уже давно обрела сексуальную привлекательность и превратилась в фетиш». В данном случае Третий рейх сокращен до уровня эстетических проявлений, которые представлены в их мизансценической проекции. Зрителя помещают в силовое поле, которое возникает в силу различного восприятия голливудских звезд и эстетики ужаса. В принципе, данный подход является замаскированной формой порнонацизма.

По-видимому, непосредственной путь от декаданса, «извращенных» желаний деятелей искусства, восприятия смерти ведет к «смерти истории». Крушение истории, отсутствие четких исторических связей в кино показывается при помощи фрагментарного монтажа и проекции истории во внутреннюю вселенную отдельного человека. Прошлое и настоящее сталкиваются только для того, чтобы создать субъективную, но логичную для данного человека модель истории. А таким способом в «Ночном портье» Лидияны Кавани нивелируются сцены концентрационного лагеря. Они помещаются в нейтральную полосу индивидуальных воспоминаний, им придается формально субъективная перспектива, и в фильме исторический феномен незаметно превращается в изолированную аллегорию. То, что бывшие нацисты продолжали свое тайное существование в 50-е годы, говорит о латентности мифического фашизма, который доминирует в декадентском, болезненно-извращенном мире «ночного портье».

Я рассказал, на каких принципах и при помощи каких приемов создавался этот фильм Кавани, но его фрагментарность, а в конечном счете стремление к деисторизации являются очень спорными моментами. Схожим образом можно говорить о фантастическом фильме Михаэля Манна «Башня» (1983). В нем штурмбаннфюрер СС



---

Кемпфер (Габриель Бирн) пытается противодействовать «злу в самом себе», вселившемуся в его тело кровожадному и жестокому демону. «Башня» изображает представителей СС, равно как и всех национал-социалистов, как слугителей «абсолюта зла». В данном случае их мистический образ не имеет ничего общего с историей, так как базируется на штампах американской поп-культуры, прежде всего комиксах. Традиция американских супергероев, которые расправляются с «немецкими демонами», начинается с ранних выпусков комиксов о «супермене», а находит своё логическое завершение в фильмах Стивена Спилберга об Индиане Джонсе. Особо надо выделить фильм «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989). Показательна странная реакция американской поп-культуры на сакральный феномен фашизма, ему пытаются противопоставить мощь инфернального существа. В «Башне» таковым является вступивший в борьбу ангел из ада. В фильме «Хеллбой», опять же поставленном по американским комиксам, нацистам, руководимым воскресшим Распутиным (!), противопоставлен выскочивший из «иного мира» бес, которого американцы, естественно, воспитали в нужном демократическом духе. Поражает формальная перемена полюсов. Положительным героем является демон, который противопоставлен отрицательному герою — святому старику.

В статье Томаса Кебнера «Пolemика с Третьим рейхом», повествующей об изображении фашизма в эмигрантской литературе, я нашёл такие слова: «Теологические представления оживляют критику Третьего рейха, который подвергается демонизации. Речь идёт о звере из бездны, Леванафане, об «Антихристе», о «Сатане». Эту систему, кажется, можно понять лишь в апокалиптических категориях». Томас Кебнер характеризует тенденцию *того* времени, но, судя по всему, она не утратила своей силы и по сей день. Стремление к подобному «критическому» осознанию фашизма приводит к появлению так называемых «зомби-нацистских фильмов». В их числе можно назвать «Пропавших живых мертвецов» (1981) от Джесса Фрэнко, «Озеро живых мертвецов» (1980) Жана Ролина или «Один раз я был... дьяволом» («История дьявола», 1986) Бернарда Лоно. В этих фильмах фашистская власть питается демонической силой. В них Третий рейх рисуется мифическим государством, что, само собой разумеется, вызывает отторжение у любого проследенного человека. Кебнер в своей статье указывает на ещё один, не менее фатальный аспект: клеймение «абсолютного зла» и осуждение рейха в его легендарной, почти сказочной форме пробуждает в человеке уверенность в неизбежности наказания «зла».

---

Мифологизация исторического феномена — даже если она происходит на самом примитивном уровне — сопряжена с опасностью денсторизации. Немецкий фашизм в итоге рискует превратиться в банальный миф, тиражируемый поп-культурой. Он будет вырван из исторического контекста, и значит, приобретет универсальный характер. Образ реального национал-социализма постепенно в популярной культуре превращается в латентный фашизм, который стал неотъемлемой частью поп-индустрии. Его штампы и стереотипы охотно тиражируются. Взять хотя бы рок-музыку: Лемму из «Моторхед» на концертах выступал в эсэсовской крутке, «Кисс» в своем логотипе использовали эсэсовские руны, Дэвид Боуи во время своего тура «Диамант Дог» выступал перед публикой в эсэсовской униформе. К эсэсовским стереотипам прибегают устроители перформансов, например, словенская группа «Лайбал», равно как и вся творческая артель НСК, не стесняются активно использовать тоталитарные, в том числе фашистские, атрибуты. К ней прибегают композиторы: «Смерть в июне» сделала своей эмблемой эсэсовскую «мертвую голову». А также байкеры, которые охотно используют немецкую военную атрибутику (вспомним хотя бы Кеннета Энджерса и его «Восставшего скорпиона»). Нацистские шаблоны используют писатели, например Алан Роббе-Жрилет, который вновь и вновь в своих книгах отражает мифический образ немецкого национал-социализма. Или Стивен Кинг, в 1984 году написавший новеллу «Идеальный ученик» («Подходящий подросток»), в которой он создает миф об оставшемся в живых нацистском преступнике. Нацистские стереотипы тиражируют и фотохудожники. Если вести речь о Хельмуте Ньютоне, Гюнтере Блюме или Рихарде Керне, то все они специализируются на фотографии в стиле «ню».

Примеры можно было продолжать сколь угодно долго, что свидетельствует в конечном счете о значительной адаптивности нацистских клише. Это также говорит о готовности тиражировать и воспринимать эти атрибуты, лишенные своего изначального значения. В поп-культуре история превратилась в жуткую банальность. В хаосе штампов и стереотипов и серийности подсознание утратило способность к дифференцированию знаков и символов. Ганс Юрген Зиберберг говорил: «Реакция нынешнего поколения на прошлое будет не реакцией на историю, а реакцией на сегодняшний день». Образ фашизма сменился картиной фашизированного «абсолютного зла», которое превратилось в высшей степени негуманную, нигилистскую, но тем не менее распространенную по всему миру точку зрения. Как такое можно объяснить? Как случилось, что Адольф Гитлер стал антипро-

---

роком (мысль, которую Чарльз Мэнсон пытался передать своим последователям)? Как Гитлер превратился в символ материалистического социал-дарвинизма, как внушает в калифорнийской «Церкви Сатаны» своим adeptам Энтони Шандор Лавей? Таким образом, деисторизированное, фрагментарное изображение национал-социализма все-таки имеет свое политическое содержание, которое сводится к утрате политической идентичности. То, что в начале было размытым изображением, в итоге стало «иконкой». Из конкретной политической опасности возник призрак, от которого предпочитают дистанцироваться даже неонацисты.

Сексуализированный образ фашиста-декадента начал развиваться в пропагандистской культуре еще во время Второй мировой войны. Затем он появилась в творчестве итальянских неореалистов (фильм Роберта Росселлини «Рим — вечный город»), отбросил тень на французское кино «новой волны» («Кузина» — «Кричи, если сможешь», 1958), закрепился в фильмах про военные приключения («Переход» — «Паспорт смерти», 1978), а затем в 70-е годы получил самое широкое бытование в лентах порнонацистской воины. Признаками этого стереотипного изображения стали декаданс, сексуальное извращение и знание немецкой классики («Ницше и Вагнер»). Повсеместному распространению по миру этого шаблона содействовали телевизионные фильмы, которые оказались востребованными публикой. В определенный момент деполитизация и деисторизация порнонацистских шаблонов и клише в стиле «садикаонацизм» привели к тому, что они стали жить «самостоятельной жизнью», отдельно от Третьего рейха и национал-социализма. Этот вывод подтверждает не так давно вышедший на экраны мультфильм «Побег из курятника». Его первая часть построена в полном соответствии с этими стереотипами. Курятник, напоминающий концентрационный лагерь; его доминантная хозяйка, появляющаяся перед курами в блестящих резиновых сапогах (пародия на нацистский фетишизм); недалекий мужик, «патрулирующий» периметр курятника со злыми псами; куры, вынужденные нести яйца (пародия на лагерные бордели); неизменная камера пыток, поданная в лучших традициях готических фильмов ужасов. Что это? Циничная пародия с элементами проники? Или попытка рассказать о «банальности абсолютного зла»? Не становится ли каждый посетитель «Мак Мастеров» и прочих «Чикен тунов» соучастником преступления — убийства кур?

**1. РЕЧЬ ИМПЕРСКОГО МИНИСТРА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ  
И ПРОПАГАНДЫ ЙОЗЕФА ГЕББЕЛЬСА ПО ПОВОДУ ОТКРЫТИЯ  
В БЕРЛИНЕ ВЫСТАВКИ «ЖЕНЩИНА», 19 МАРТА 1933 г.**

Вам известно, что национал-социалистическое движение как единственная партия отстраняет женщину от непосредственной повседневной политики. Поэтому на него во многих отношениях жестоко, но несправедливо нападают. Мы отстраняем ее от парламентски-демократических козней, которые определяли немецкую политику 14 прошедших лет, не потому, что мы не уважаем женщину, а потому, что мы ее слишком уважаем. Сегодня в общественной жизни женщина имеет то же самое значение, что и прежде. Никто, понимающий современность, не сможет вынашивать сумасбродную идею о вытеснении женщины из общественной жизни, с работы, из профессиональной жизни и заработка. Но при этом нельзя не сказать, что вещи, которые являются делом мужчины, должны оставаться за мужчиной, а к этому относятся политика и обороноспособность народа. Это не отрицательное суждение о женщине, а только указание на ее способности и задачи в областях, которые наиболее соответствуют ее сущности. Об опасности прослыть реакционером я выскажусь ясно: первое, лучшее и наиболее подходящее место женщины — в семье, и чудеснейшая задача, которую она может выполнить, — задача подарить детей своей стране и народу.

**2. РЕЧЬ ГИТЛЕРА ПЕРЕД НАЦИОНАЛ-СОЦИАЛИСТИЧЕСКИМИ  
ЖЕНЩИНАМИ НА СЪЕЗДЕ НСДАП В НЮРНБЕРГЕ,  
8 СЕНТЯБРЯ 1934 г.**

Чувство и прежде всего душа женщины всегда дополняли дух мужчины. Если в человеческой жизни иногда сдвигались сферы труда между мужчиной и женщиной в неестественном напращлении, то

это происходило не потому, что женщина стремилась к господству над мужчиной. Причину надо было искать в том, что мужчина был не в состоянии полностью выполнить свою задачу.

Чудо природы и Провидения состоит в том, что невозможен никакой конфликт обоих полов друг с другом, пока каждая часть выполняет задачу, предписанную ей природой.

*Слова о женской эмансипации — это только слова, выдуманные еврейским интеллектом, а на их содержание наложил отпечаток тот же самый дух.* В действительно хорошие времена немецкой жизни немецкой женщине никогда не нужно было себя эмансипировать, у нее было именно то, что природа дала ей как достояние для управления и сохранения, точно так же, как и мужчине в его хорошие времена никогда не нужно было бояться, что его вытеснят с его позиции по отношению к женщине.

Если говорят, что мир мужчины — это государство, мир женщины — это его борьба, готовность к действию ради сообщества, то, может быть, можно было бы сказать, что мир женщины — меньший мир. Ведь ее мир — это ее муж, ее семья, ее дети и ее дом.

### **3. ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОБЕЩАНИЕ ЮНГМЕДЕЛЬ, 1939 г.**

Юнгмедель, которые сегодня, в день рождения фюрера, принимаются в БДМ, должны дать торжественное обещание:

Руководительница БДМ: «Я торжественно обещаю верно и самоотверженно служить фюреру Адольфу Гитлеру и «Гитлерюгенду»!»

Юнгмедель повторяют.

Руководительница БДМ: «Я торжественно обещаю всегда выступать в защиту единства и товарищества немецкой молодежи».

Юнгмедель повторяют.

Руководительница БДМ: «Я торжественно обещаю повиноваться имперскому фюреру молодежи и всем руководительницам БДМ».

Юнгмедель повторяют.

Руководительница БДМ: «Я торжественно обещаю возле нашего священного знамени, что всегда буду стараться быть достойной его. Да поможет мне Бог».

Юнгмедель повторяют.

Руководительница БДМ: «Как ответственная руководительница БДМ принимаю вас в ряды «Союза немецких девушек».

---

---

**4. ПИСЬМО МИНИСТРА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ ВИЛЬГЕЛЬМА ФРИКА,  
5 ОКТЯБРЯ 1933 г.**

Среди женщин — чиновниц, учительниц и служащих царит беспокойство по поводу проводимых в их отношении различными имперскими, земельными и муниципальными органами увольнений.

В принципе, я считаю правильным, что при одинаковой пригодности мужчин и женщин для государственной службы предпочтение отдается кандидатам мужского пола. С другой стороны, я должен указать на то, что в определенных областях, а именно в сфере работы с молодежью и социального обеспечения молодежи, отчасти — на уроках, интересы дела требуют применения женщин на местах чиновников и служащих.

Далее, ряд жалоб дает мне повод обратить внимание на то, что замужние женщины — чиновники и учителя могут быть уволены только тогда, когда их экономическое обеспечение представляется гарантированным на длительный срок.

**5. РАСПОРЯЖЕНИЕ ГЕНЕРАЛЬНОГО УПОЛНОМОЧЕННОГО  
ПО ВЫПОЛНЕНИЮ 4-летнего ПЛАНА ГЕРМАНА ГЕРИНГА,  
15 ФЕВРАЛЯ 1938 г.**

Для смягчения нехватки женской рабочей силы в сельском и домашнем хозяйстве я постановляю следующее:

1. Незамужняя женская рабочая сила в возрасте до 25 лет может быть принята на работу частными и государственными предприятиями и учреждениями в качестве работницы или служащей только тогда, когда она может подтвердить трудовой книжкой не менее чем одностороннюю работу в сельском или домашнем хозяйстве. Происходящие из сельской местности девушки, ищущие работу, должны работать в деревне. Доказательства не требуются при приеме на работу в сельское и домашнее хозяйство.

**6. ДИРЕКТИВА МИНИСТРА ТРУДА ФРАНЦА ЗЕЛЬДТЕ,  
16 СЕНТЯБРЯ 1938 г.**

Во время войны женщин следует использовать в экономике и органах управления в большем масштабе, чтобы освободить мужчин для вооруженной борьбы. При этом на службе обороне рейха следует отказаться от привычек мирного времени и решительно отодвинуть

обстоятельства, которые при иных условиях запрещают использование женщин. Все же во время войны женский труд должен найти свои границы там, где он превращается в угрозу для источника жизни нации. Поэтому и во время войны недопустим ущерб для здоровья женщин, который рано или поздно может превратиться в угрозу для выполнения задачи материнства. Далее, при использовании женской рабочей силы следует учесть, что женщины по своей душевной и физической предрасположенности способны не ко всем видам выполняемых мужчинами работ и что неправильное использование оказало бы негативное воздействие на результат труда.

#### 1. Общие точки зрения

1. Женщины не могут быть заняты на работах, которые наносят серьезный вред для здоровья (отравляющие, ядовитые и сильно раздражающие сырье и газы, опасные для здоровья пары и пыль, сильная жара и тряска).

2. Женщинам нельзя поручать никакой тяжелой работы, для которой они непригодны физически.

3. Женщины не должны быть заняты на работах, которые требуют особого присутствия духа, решительности и быстрых действий.

4. Женщинам в целом не могут быть доверены работы, которые требуют особого технического склада ума и технических знаний. Но использование возможно и здесь:

а) у женщин с хорошей сообразительностью после специального технического обучения,

б) при строгом контроле специалистов.

### **7. ЗАКОН О ЗАЩИТЕ РАБОТАЮЩЕЙ МАТЕРИ, 17 МАЯ 1942 г.**

Немецкая женщина может выполнить свою самую главную работу для народного сообщества — рождение здоровых детей — только тогда, когда она защищена от любого ущерба и убытков до и после родов. Забота о достаточной защите распространяется на всех немецких женщин. Но первоочередной является защита работающей матери, которая, несмотря на тяжелые условия жизни, дарит отечеству детей. Чтобы она могла, не подвергаясь опасности, выплнить свой ма-

---

теринский долг, имперское правительство приняло следующий закон, который здесь обнародуется:

§ 2. Запрет на работу для будущих матерей

(1) Будущая мать не может работать, если в соответствии с медицинским свидетельством находится в опасности жизнь и здоровье матери и ребенка.

(2) Будущие матери не могут работать на тяжелых физических работах, например поднятии и переносе тяжелых грузов, при которых они подвержены вредному воздействию опасных для здоровья сырья и лучей, пыли, газов или паров, холода или сырости либо тряски.

(3) Будущие матери в течение последних 6 недель до родов могут по их желанию освобождаться от любой работы.

(4) Имперский министр труда может распорядиться об устройстве комнат отдыха и других мерах защиты будущих матерей на предприятиях и в учреждениях.

§ 3. Запрет на работу после родов

(1) Роженицы не могут работать до истечения 6-недельного срока после родов. Для кормящих матерей этот срок продлевается до 8 недель, для кормящих матерей после преждевременных родов — до 12 недель.

§ 4. Запрет на сверхурочную, ночную работу и работу в праздничные дни

Будущие кормящие матери не могут работать на сверхурочной работе, в период между 20 и 6 часами утра, а также в воскресные и праздничные дни. Кроме того, в сельском хозяйстве запрещена любая работа продолжительностью свыше 9 часов в день. В особых случаях управление промыслового надзора может допускать исключения.

§ 6. Запрет на увольнение

Женщины не могут увольняться против их воли по причине беременности. Во время беременности и до истечения 8 месяцев после родов недействительными являются увольнения и по иной причине, если фюреру предприятия к моменту увольнения было известно или незамедлительно сообщено о беременности или родах.

§ 7. Еженедельная заработная плата

(1) Женщины, застрахованные в органах государственного страхования, в течение 6 недель до и 6 недель после родов получают еженедельное содержание в размере среднего заработка последних 13 недель, но не менее 2 рейхсмарок ежедневно. Кормящие матери получают еженедельное содержание в течение 8 недель после родов, а при преждевременных родах — в течение 12 недель.



## **8. РЕЧЬ ГИТЛЕРА В РЕЙХСТАГЕ,**

**4 МАЯ 1941 г.**

...Миллионы немецких женщин трудятся на селе, в поле и при этом должны, упорно работая, заменить мужчин. Миллионы немецких женщин и девушек работают на фабриках, в мастерских, учреждениях и там заменяют своего мужчину. Не будет неправильным, если мы потребуем, чтобы эти миллионы создающих немецких соотечественниц стали примером для многих сотен тысяч других. Ведь если мы сегодня в состоянии мобилизовать больше половины Европы на труд ради этой борьбы, то как полноценной субстанцией во главе этого процесса труда является наш собственный народ. Поэтому мы обязаны включить рабочую силу всей нации в этот самый гигантский во всемирной истории процесс вооружения. Необходимые для этого меры предпринимаются с национал-социалистической решимостью и основательностью.

## **9. ТЕЛЕГРАММА ГЕББЕЛЬСА В ПАРТИЙНУЮ КАНЦЕЛЯРИЮ,**

**2 ИЮЛЯ 1941 г.**

В последних докладах СД «Сообщения из рейха» снова приводятся резкие жалобы на поведение женщин во время туристических поездок и на курортах. Просто возмутительно, когда не только из докладов СД, но и из других источников постоянно получаешь жалобы на то, что эти женщины спят до 12 часов дня, затем до смерти мучают бедный персонал, танцуют и пьянствуют до ночи, а потом еще и приводят к себе мужское обслуживание за 60 марок.

Здесь подошло бы только одно средство: этот женский сброд из кругов плутократии нужно, наконец, привлечь к работе. Нужно было бы установить, что за девушки и женщины пребывают на одном курорте по нескольку недель, а затем послать их на военные фабрики. Это лучше, чем все призывы вести себя скромно, которые у этих женщин так и не дают никакого результата.

Население как в подвергающихся бомбежкам, так и в курортных районах более чем возмущено тем, что против этого женского сброда вообще ничего не предпринимается.

*Ответ Бормана, 6 июля 1941 г.*

Я повторно указал фюреру на недовольство работающих и, соответственно, привлеченных к принудительному труду женщин теми женщинами, которые убивают время на теннисных кортах, в кафе, на

курортах и т.д. При этом я опять доложил фюреру, что наши партийцы снова требуют введения трудовой повинности для этих женщин. Во время моего последнего доклада, состоявшегося примерно 14 дней назад, фюрер возразил мне, что он основательно обдумал это положение дел и после этого пришел к убеждению, что мы сами навредим себе, если введем трудовую повинность для таких женщин. Для него совершенно ясно, сказал фюрер, что эти неработающие женщины, происходящие большей частью из реакционных кругов, основательно навредили бы нам на фабриках и, соответственно, испортили бы настроение женщин, отбывающих повинность.

#### 10. ГЮНТЕР КАУТМАН. «ГРЯДУЩАЯ ГЕРМАНИЯ.

#### ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЕЖИ В РЕЙХЕ АДОЛЬФА ГИТЛЕРА», 1943 г.

Требуемые достижения на вечере:

1. Фюрер и его движение.

Над всей службой юнгмедель должен находиться долг перед фюрером, который является для нас образцом и ориентиром в своей борьбе и труде.

а) Юнгмедель должна знать место и день рождения фюрера и уметь рассказывать о его юности.

б) Она может рассказать об истории Движения и борьбе СА и Гитлерюгенда.

в) Юнгмедель знает ближайших соратников фюрера.

г) Юнгмедель знает все строфы «Песни о Германии» и песни «Хорст Вессель», а также значение национальных праздников.

2. «Гитлерюгенд».

а) Юнгмедель должна знать, почему мы носим имя «Гитлерюгенд».

б) Она должна называть известных ей павших участников Гитлерюгенда и рассказывать об их борьбе.

в) Юнгмедель должна знать, что означает ее вымпел и какую команду подает жезл вымпела.

г) Юнгмедель может на сборе спеть три песни о «Гитлерюгенде»...

3. Немецкий народ за границей.

а) Юнгмедель должна уметь по памяти нарисовать примерные контуры карты Германии.

б) Она должна знать значение Версаля и знать, какие районы мы должны были уступить и каким государствам они отошли.

в) Она может рассказать о немецком народе во всем мире.

#### 4. Родина.

а) Юнгмедель знает свой собственный район (значение наружного треугольника) и может указать, какие местности и наиболее значительные города в нем находятся.

б) Она может рассказать о прошлом своей малой родины, а также о ее сказках, сагах, песнях и обычаях.

в) Юнгмедель должна уметь рассказывать о жизни наиболее значимых личностей своей родины.

Требуемые достижения в спорте.

1. Бег на 60 м за 12 секунд.

2. Прыжок на 2,5 м.

3. Бросание мяча на 20 м.

4. Бросание мяча в цель с расстояния 6 м в мишень размером 60х60 на высоте 2 м.

5. Плавание на 100 м без учета времени или, если в радиусе 6 км нет возможности для плавания и возможности научиться плавать, 8-километровый поход без поклажи в течение 2 часов.

Требуемые достижения в поездке.

1. Участие в поездке продолжительностью 1,5 суток с полагающимся снаряжением и ночевкой на молодежной турбазе.

2. Заправка постели и аккуратное оставление лагеря.

3. Выполнение организационной службы (служба на кухне, покупки и т.д.).

4. Укладывание багажа.

5. Знание важнейших видов деревьев и сортов зерна.

6. Знание важнейших обозначений на карте (масштаб 1:25 000).

### 11. СООБЩЕНИЯ НЕМЕЦКИХ ГАЗЕТ 1933—1943 гг.

*А. «Франкфуртер цайтунг», 11 августа 1933 г.*

Отдел производственных ячеек Национал-социалистической организации производственных ячеек Нижней Франконии опубликовал распоряжение, в котором говорится, что в последнее время в НСБО было принято большое количество женщин. Это является достоинством, которым может гордиться женщина, и поэтому ее долг — действовать в национал-социалистическом духе. В этой связи объявляется, что нарумяненным и напудренным женщинам запрещен доступ на все мероприятия НСБО. Женщинам, курящим в общественных местах, в ресторанах, кафе, на улице и т.д., будут исклю-

---

---

чаться из НСБО. Амтсвальтерам предписано осуществлять соответствующий контроль.

*Б. «Везер-цайтунг», 16 января 1935 г.:*

С 1 января в Германии прекратила свое существование система жиголо. Хотя желающие танцевать дамы немного грустят об этом, в интересах мужского достоинства следует приветствовать это решение правительства. Жиголо не было профессией, в лучшем случае — побочной профессией. Если требовался кавалер, хороший внешний вид, бойкий танец, хороший смокинг, умение поддерживать разговор, по возможности на нескольких языках, — за это предлагались три марки. Профессия жиголо была не романтичным, а скорее совершенно расчетливым занятием с точно отрегулированной практикой.

Здесь нужно было ждать, пока не начнется танец, и затем бросаться на неприглашенную даму. Ей не нужно было быть ни миловидной, ни молодой, ей не нужно было и уметь танцевать... У каждого жиголо было некоторое количество дам, чем больше, тем лучше для него, которые 1—2 раза в неделю приходили в это заведение, чтобы танцевать с ним.

*В. «Франкфуртер цайтунг», 1 июня 1937 г.:*

На одном собрании НСДАП обергруппенфюрер СС Йекельн выступил против «осветляющих средств». Светлые волосы и голубые глаза давно не являются бесспорными доказательствами того, что человек относится к нордической расе. Девушка, которая сегодня хочет выйти замуж за эсэсовца, должна быть безупречна во всех отношениях. Поэтому от нее требуется наличие имперского спортивного значка. Может быть, сегодня некоторые еще не могут понять это требование. Но в Германии не нужны женщины, которые могут прекрасно танцевать на 5-часовом чаепитии, ей нужны женщины, доказавшие свое здоровье спортивными достижениями. А для укрепления здоровья копье или шест подходят лучше, чем губная помада.

*Г. «Франкфуртер цайтунг», 1 января 1943 г.:*

Женские волосы, в принципе, следует носить короткими. Парикмахеры не должны больше обрабатывать волосы, которые в среднем длиннее 15 сантиметров. Следовательно, в будущем клиентка не должна иметь права на обслуживание, если ее прическа требует слишком много времени для обслуживания из-за длинных волос. Необходимость экономить время тем самым создает моду... дамы будут носить короткие волосы.

Чтобы сократить время ожидания, парикмахеры должны по возможности ввести систему предварительной записи. В принципе, в

первую очередь следует обслуживать раненых и отпускников с фронта... Женские парикмахеры должны быть переучены на мужские стрижки... Наконец, парикмахеры должны строго придерживаться того правила, что мужчины и молодые люди до 16 лет больше не могут возводить себе перманент.

## **12. ФРАНЦ КАДЕ. «ПОВОРОТ В ВОСПИТАНИИ ДЕВУШЕК», 1937 г.**

Труд домохозяйки больше не стоит — как прежде — на самой нижней ступеньке ценности. Служанка больше не стоит ниже фабричной работницы. Национал-социализм дал всему ручному труду, в том числе и этому, полный почет. Поэтому домашнее хозяйство и ручной труд больше не могут быть «побочными» областями. Далее, следует считать заблуждением, что все, связанное с домашним хозяйством и материнством, является чисто техническим делом, которое можно сделать за несколько часов как-то между прочим. Деятельность домохозяйки и матери — больше чем чисто техническое, это — выражение позиции и образа мыслей. Следовательно, это не какое-то «материальное» действие, которое определяется только с точки зрения полезности. Это — и не бездуховное действие, а тесно связано с духовным.

## **13. ВЫСТУПЛЕНИЕ РУДОЛЬФА ГЕССА ПЕРЕД ДОМОХОЗЯЙКАМИ ВЕРХНЕЙ ФРАНКОНИИ, ОКТЯБРЬ 1936 г.**

Мы добились того, что потребности немецкого народа в хлебе и муке, картофеле, сахаре и молоке могут быть обеспечены за счет собственного производства на 100 процентов, то есть полностью.

Но небольшой процент от общей потребности овощей и мяса, несколько больший процент яиц и молочных продуктов и относительно высокий процент потребности в жирах надо покрывать за счет ввоза из-за границы. Результатом этого положения являются колебания в снабжении и ценах. Но то, что мы уже в высокой мере стали независимыми и в важных областях можем себя полностью прокормить — только это — огромное достижение, за которое мы благодарны имперскому продовольственному сословию...

Но то, что все же отсутствует, должно быть ввезено. Однако нужно ввозить не только продукты, а, как вы знаете, значительное коли-

---

---

чество сырья, необходимого для поддержания работоспособности нашей промышленности, обеспечения работы для миллионов людей и завершения вооружения...

Мы готовы и в будущем — если необходимо, съесть несколько меньше жиров, несколько меньше свинины, на несколько штук меньше яиц, потому что мы знаем, что эта маленькая жертва — жертва на алтарь свободы нашего народа. Мы знаем, что валюта, которую мы экономим благодаря этому, пойдет на пользу вооружению. И сегодня верен лозунг «Пушки вместо масла». Фюрер не относится к тем, кто делает дело наполовину. Так как вооруженный мир принудил нас вооружиться, мы вооружимся полностью: еще одним орудием, танком, самолетом больше — значит, больше уверенности для немецких матерей, что их дети не будут убиты на злосчастной войне — не будут замучены большевистскими бандами. Мы позаботимся о том, чтобы окончательно исчезло желание напасть на нас!

#### 14. ЦИРКУЛЯР БОРМАНА, 7 АВГУСТА 1944 г.

По поручению фюрера я напоминаю о следующих принципах.

1. Супруги руководящих партийных работников должны воздерживаться от любого вмешательства в служебные дела своих мужей. Прямо-таки мерзко, когда жены пытаются каким-то образом повлиять на решения своих мужей или личностные оценки, которые они дают.

2. Жены ни в коем случае не должны бравировать титулами или званиями своих мужей. Они имеют этот титул только тогда, когда сами его получили.

3. Титул или звание того или иного товарища по партии никогда не могут давать повода к кичливости или хвастовству жене или другим членам его семьи. Скромность и образцовое поведение постоянно производят более благоприятное впечатление, нежели явные или скрытые указания на титул или звание.

4. Должны быть запрещены все без исключения так называемые общественные мероприятия, которые дают повод думать, что жены товарищей по партии без убедительного служебного повода используют положение своих мужей.

5. Чем дальше продолжается война, тем сильнее выдвигается на авансцену обязанность членов партии быть для всех остальных соотечественников примером готовности к борьбе, веры в победу и

сдержанности в личных делах. В равной мере это касается их жён и остальных членов семьи. Особенно к этому относится, что их жёны:

а. Безупречно и примерно включаются в разнообразные ограничения и нагрузки военного времени и избегают видимости того, что они требуют для себя лучших условий, чем остальные соотечественники.

б. Будучи привлечёнными к важным военным работам, образцово выполняют свои обязанности.

в. Проявляют необходимую сдержанность в требованиях к домашней прислуге и ее использованию к рамках обязательных для всех предписаний.

г. Предпринимают путешествия любого рода только в действительно необходимых случаях.

#### **18. РАСПОРЯЖЕНИЕ О ЗАЩИТЕ БРАКА, СЕМЬИ И МАТЕРИНСТВА, 9 МАРТА 1943 г.**

Совет министров по обороне рейха издал следующее распоряжение, имеющее силу закона:

Статья I. Нападение на брак, семью и материнство

§ 1 (1). Супруг, который по злому умыслу или из-за грубой личной выгоды отчуждает, разрушает или игнорирует семью и тем самым наносит ущерб другому супругу или имеющему право на содержание потомку, наказывается тюрьмой до двух лет или денежным штрафом.

(2). Попытка наказуема.

§ 2 (1). Тот, кто умышленно избегает предусмотренной законом обязанности обеспечивать содержание, так что находится под угрозой жизненная потребность лица, имеющего право на содержание, или была бы в опасности без помощи государства или других людей, подвергается тюремным заключением.

(2). Попытка наказуема.

§ 3. Тот, кто бессовестно отказывает забеременевшей от него женщине в помощи, которая ей нужна по причине беременности или родов, вследствие чего находится в опасности мать или ребенок, наказывается тюрьмой. (...)

Статья II. Аборт, уничтожение способности к продолжению рода и сбыт средств для предохранения от беременности

...§ 5 (1). Женщина, которая убивает свой зародыш или позволяет совершить это убийство другому лицу, наказывается тюремным заключением, а в особо тяжких случаях — заключением в каторжную тюрьму

(2). Попытка наказуема.

(3). Кроме того, тот, кто убивает плод беременной, наказывается каторжной тюрьмой, а при наличии смягчающих обстоятельств — тюрьмой. Если тем самым преступление постоянно наносит ущерб жизненной силе немецкого народа, то следует выносить решение о смертной казни.

(4). Тот, кто предоставляет беременной средство или предмет для убийства плода, наказывается тюрьмой, а при отягчающих обстоятельствах — каторжной тюрьмой.

§ 6. Тот, кто в иных случаях, кроме предусмотренных законом, преднамеренно разрушает способность к оплодотворению или деторождению другого лица с его согласия или по собственному произволу либо постоянно препятствует путем облучения или лечения гормонами, наказывается тюремным заключением на срок не менее 3 месяцев, а при наличии отягчающих обстоятельств — каторжной тюрьмой, если это преступление в соответствии с иными предписаниями не влечет за собой более тяжелого наказания.

§ 7. Тот, кто преднамеренно или по халатности в нарушение этого закона изготавливает, пропагандирует или пускает в обращение средства или предметы, которые должны прерывать или предотвращать беременность или предупреждать венерические заболевания, наказывается тюрьмой до 2 лет или денежным штрафом. (...)

## **18. СООБЩЕНИЕ ГАЗЕТЫ «ФРАНКФУРТЕР ЦАЙТУНГ», 6 ЯНВАРЯ 1937 г.**

Как сообщает имперская палата изобразительных искусств, расово-политическое управление НСДАП сделало замечание, что на публике неоднократно появлялись изображения нашего времени, которые наглядно или по смыслу, к прискорбию, показывают немецкую семью с одним или двумя детьми. Национал-социализм борется с распространением системы двух детей, так как она неумолимо ведет немецкий народ к гибели. Он ставит требование по меньшей мере четырех детей в каждой семье, чтобы как минимум сохранить сегодняшнюю численность населения. Там, где это позволяет художественная необходимость — а это возможно в большинстве случаев, —



---

мастера изобразительного искусства, особенно художники и графики, должны ставить перед собой цель в рамках возможной художественной формы показывать не менее четырех немецких детей, если изображается «семья».

### **19. ДЕСЯТЬ ЗАПОВЕДЕЙ ДЛЯ ВЫБОРА СУПРУГА, ИЗДАНЫХ ИМПЕРСКИМ КОМИТЕТОМ НАРОДНОГО ЗДРАВООХРАНЕНИЯ, НОЯБРЬ 1934 г.**

...2. Если ты наследственно здоров, ты не должен (должна) остаться безбрачным(ой)

Все, что есть в тебе, все качества твоего тела и духа — преходящи. Они — наследие, подарок твоих предков. Они продолжают жить в тебе и в непрерывной цепи. Тот, кто без серьезных оснований остается безбрачным, разрывает эту цепь поколений. Твоя жизнь — только временное явление, род и народ продолжают свое существование. Духовное и физическое наследие возрождается в детях.

...5. Как немец (немка), выбирай только супруга(у) той же или нордической крови.

...Смешение неподходящих друг другу рас (гибридизация) часто ведет к вырождению и гибели людей и народов и тем быстрее, чем меньше расовые качества подходят друг другу. Оберегай себя от упадка, держись подальше от инородцев внесвропейского расового происхождения! (...)

6. При выборе своего супруга спрашивай о его предках.

Ты женишься (выходишь замуж) не только за своего супруга, но и в известной мере за его предков. Полноценных потомков можно ожидать только там, где есть полноценные предки. Дары разума и души в точности так же являются частью наследственности, как цвет глаз и волос. Плохие задатки наследуются точно так же, как и хорошие. Хороший человек может нести в себе зародышевые клетки (наследственность), которые в детях превращаются в беду. Поэтому никогда не выходи замуж (женись) за хорошего человека из плохой семьи...

7. Заорové — предпосылка внешней красоты.

...Требуй от своего будущего спутника, чтобы он (она) прошел медицинскую проверку на пригодность к браку, как ты сам (сама) должен это сделать...

8. Женись только по любви.

9. Ищи себе не (друзя) подругу, а спутника для брака.

...Смыслом брака являются ребенок и выращивание потомства. Только у духовно, физически и расово одинаковых людей может быть достигнута эта высшая цель на благо их самих и их народа... Слишком большая разница в возрасте между супругами легко превращается в угрозу равновесия в браке.

10. Ты должен (должна) хотеть как можно больше детей.

Сохранение народа гарантировано только при наличии трех или четырех детей. Только при максимальном количестве детей имеющихся в роду задатки проявляются в максимальном числе и разнообразии. Ты уйдешь, а то, что ты дашь своим потомкам, останется. В них возродишься ты сам(а). Твой народ живет вечно!

## **20. ЗАКОН О ЗАЩИТЕ ЗДОРОВЬЯ НЕМЕЦКОГО НАРОДА, 18 ОКТЯБРЯ 1935 г.**

§ 1 (1). Брак не может быть заключен,

(а) если один из обрученных страдает от болезни, связанной с опасностью заражения, которая может вызвать опасения во вред для здоровья другого обрученного или здоровья потомков;

(б) если один из обрученных находится под постоянной или временной опекой;

(в) если один из обрученных, не будучи под опекой, страдает от психического заболевания, которое делает этот брак нежелательным для народного сообщества;

(г) если один из обрученных страдает от наследственной болезни, указанной в законе о предотвращении наследственно больного порастающего поколения.

(2) Постановления пункта (а) первого абзаца не препятствуют браку, если второй обрученный бесплоден.

§ 2. Перед заключением брака обрученные должны подтвердить свидетельством управления здравоохранения (свидетельством о пригодности к браку), что нет никаких препятствий для заключения брака в соответствии с § 1.

§ 3 (1). Заключенный в нарушение § 1 брак является недействительным, если выдача свидетельства о пригодности к браку или содействие служащего загса в заключении брака проведено обрученными с помощью подачи заведомо ложных сведений. Он также является недействительным, если заключен за границей с целью обойти настоящий закон. Объявление брака недействительным может производиться только прокурором.

(2) Брак действителен с самого начала, если препятствия к нему возникают позднее.

§ 4 (1). Тот, кто добивается запрещенного бракосочетания (§ 3), наказывается тюрьмой на срок не менее 3 месяцев. Попытка невозможна...

§ 5 (1). Предписания настоящего закона не применяются, если оба обрученных или жених имеют иностранное гражданство.

## **22. ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ГЕССА НЕЗАМУЖНИМ МАТЕРЯМ, РОЖДЕСТВО 1939 г.**

Сознавая, что национал-социалистическое мировоззрение отводит семье подобающую роль в государстве, в чрезвычайные периоды для народа могут быть предприняты особые меры, отклоняющиеся от основных правил. Именно во время войны, которая требует смерти многих лучших мужчин, каждая новая жизнь имеет особое значение для нации. Поэтому если безупречные в расовом отношении молодые мужчины, которые возвращаются на поле боя, оставляют после себя детей, которые несут их кровь в следующие поколения, детей от таких же наследственно здоровых девушек соответствующего возраста, немедленная женитьба на которых по каким-либо причинам невозможна, то о сохранении этого полноценного национального достояния будет проклята забота. Сомнения, оправданные в нормальные времена, здесь должны отступить.

## **23. ПРИКАЗ ГИММЛЕРА ВСЕМ ОРГАНАМ И ФОРМИРОВАНИЯМ СС И ПОЛИЦИИ, 28 ОКТЯБРЯ 1939 г.**

Любая война — это кровопускание наилучшей крови. Бывало, что победа, достигнутая силой оружия, оборачивалась для народа уничтожающим поражением его жизненной силы и крови. При этом, как ни прискорбно, необходимая гибель лучших мужчин — еще не самое худшее. Гораздо хуже — нехватка во время войны живущих, а после войны — невзчатых детей.

...Выходя за границы, вероятно, в остальном необходимых гражданских законов и обычаев, высшей задачей немецких женщин и девушек хорошей крови (также и не состоящих в браке) может быть желание — не из легкомыслия, а по глубочайшей нравственной причине! — стать матерью детей отправляющегося на фронт солдата, о котором только одной судьбе известно, вернется ли он на родину или погибнет за Германию.

---

---

Именно в настоящее время также и для тех мужчин и женщин, которые находятся в тылу, святым долгом является стать отцом или матерью.

...1. Над рожденными в браке или внебрачными детьми хорошей крови, отцы которых погибли на войне, от имени рейхсфюрера СС будут осуществлять опеку специально уполномоченные на то лица. Мы придем на помощь этим матерям и с человеческой точки зрения возьмем на себя воспитание, а с материальной — заботу о подрастании этих детей вплоть до совершеннолетия таким образом, чтобы эти матери и вдовы не испытывали нужды.

2. СС позаботятся обо всех зачатых во время войны законным или внебрачным образом детях, а также о беременных женщинах и детях, если те будут испытывать нужду или находиться в стесненных материальных условиях. После войны, если отцы возвратятся, по их личному обоснованному ходатайству будет оказываться щедрая дополнительная материальная помощь. (...)

#### **24. ДОКЛАД «ЛЕБЕНСБОРНА», 1939 г.**

832 полноценные немецкие женщины, хотя и не были замужем, решились, несмотря на тяжелые жертвы, подарить нации ребенка и не идти по пути аборта, на который сегодня в рейхе ежегодно еще вступает около 600 000 женщин. Если взять за основу, что каждый родившийся ребенок своей будущей рабочей силой внесет в немецкую экономику сумму в 100 000 рейхсмарок, то благодаря деятельности «Лебенсборна» только к настоящему моменту для будущего немецкого народа созданы ценности на сумму 83 200 000 рейхсмарок.

#### **25. ЗАПИСИ БОРМАНА О ВЫСКАЗЫВАНИЯХ ГИТЛЕРА, 27—28 ЯНВАРЯ 1944 г.**

Как подчеркнул фюрер, после этой войны у нас будет 3—4 000 000 женщин, которые больше не имеют и, соответственно, не получат мужчин. Вытекающий из этого спад рождаемости был бы непереносим для нашего народа: сколько дивизий, подчеркнул фюрер, у нас отсутствовало бы через 20—45 лет...

Общественное, то есть всеобщее, просвещение может по указанным причинам быть проведено только после войны. Для этого приводится только одна причина: сегодня мы еще не можем апеллировать к женщинам, мужья которых, вероятно, еще погибли, и не мо-

жем начинать наше просвещение, принимая во внимание наших солдат... Эти констатации показывают, какие препятствия мы должны устранить и какие условия создать, чтобы добиться жизненно необходимого увеличения рождаемости:

1. Мы должны создать и для матерей, которые по прежним правилам официально не замужем, точно такую же всеобъемлющую моральную и материальную поддержку. К этому относится в том числе: дети без проблем должны получать фамилию отца.

2. Далее: по особому прошению мужчины должны вступать в прочные брачные отношения не только с одной, но и еще с одной женщиной. В этом браке женщина без проволочек получает фамилию мужа, дети — фамилию отца...

...4. Как я уже упоминал раньше, необходимо, чтобы мы отменили и запретили теперешние обозначения «отношений», которые звучат более или менее однозвучно. Напротив, мы должны даже найти хорошие, дружелюбные названия...

5. После этой войны бездетные браки и холостяки должны быть обложены более высоким налогом, чем прежде. Прежнее налогообложение холостяков должно быть детской игрой по сравнению с налоговым бременем, которое на них следует возложить в будущем. Доходы от этого налога на холостяков должны служить для поддержки матерей, которые получают детей, для материальной поддержки наших стремлений к подрастающему поколению.

## 26. ТИПОВОЙ УЧЕБНЫЙ ПЛАН ИМПЕРСКОЙ СЛУЖБЫ МАТЕРЕЙ, 1934 г.

Общее обучение

обучение матерей национал-социалистическому мировоззрению

задачи женщины в новом государстве

женщина как представительница народа (демографические вопросы)

учение о наследственности и забота о наследственности как задача матери

женщина в немецком праве

немецкие обычаи и немецкие праздники

Введение домашнего хозяйства

Приготовление пищи

правильный выбор и правильное приготовление блюд с практическими упражнениями

---

---

беседы о калорийности наиболее распространенных продуктов питания

*Домашнее хозяйство*

практические указания по ведению домашнего хозяйства как я создаю уютную квартиру ограниченными средствами

*Шитье*

улучшение и изменение одежды

изготовление детской одежды

Ведение домашнего хозяйства в узком смысле покупки

распределение денег на хозяйственные нужды

домашняя бухгалтерия

Мать и ее ребенок

беременность

роды и послеродовой период

*Уход, питание, одежда младенца и маленького ребенка*

с практическими упражнениями

физическое и психическое развитие здорового ребенка

трудновоспитуемые дети

детская игра, детское пение и материал для детского чтения, занятия с детьми с практическими упражнениями

Охрана здоровья и лечение

охрана здоровья в семье

охрана здоровья матери

детские болезни

инфекционные болезни

лечение на дому, включая приготовление больничного питания и уход за больным

Религиозно-нравственное воспитание

брак в свете религии

ребенок и религия

культивирование религиозных обычаев в семье

**27. ПРИКАЗ ГИММЛЕРА «О ЗАЩИТЕ НЕМЕЦКОЙ МОЛОДЕЖИ»,  
6 АПРЕЛЯ 1942 г.**

Для порядочного мужчины позорно совращать молодую несовершеннолетнюю девушку, приносить ей несчастье в легкомысленной игре и этим отнимать у большинства нашего народа будущую жену и мать.

Никогда не забывайте, как бы вы были возмущены, если бы была погублена ваша собственная несовершеннолетняя дочь или сестра. С полным правом вы потребовали бы безжалостного преследования виновного.

Я полагаю, вы знаете, что я думаю о законах и обстоятельствах жизни абсолютно естественно и великодушно. Но точно так же мы должны знать, что я буду безжалостно наказывать любого в наших рядах, кто гнусно и безответственно использует неопытность или легкомыслие несовершеннолетней девушки. Начальники должны сообщать мне о каждом случае подобного рода.

## **28. ПИСЬМО ИМПЕРСКОГО МИНИСТРА ЮСТИЦИИ КОМИССАРУ ОКУПИРОВАННЫХ НОРВЕЖСКИХ РАЙОНОВ, 18 ИЮНЯ 1942 г.**

В соответствии с прежним результатом консультаций официальной комиссии по уголовному праву империи не предусматривается наказание за противоестественный разврат между женщинами. Основания для ненаказуемости в основном следующие:

Однополая деятельность между женщинами — если не говорить о вотаскухах — распространена не так широко, как у мужчин, и больше избегает наблюдения общественности... Связанные с этим более значительные трудности обнаружения таких действий таили бы в себе опасность несправедливых показаний и расследований. Важная причина наказуемости разврата между мужчинами, которая заложена в фальсификации общественной жизни из-за создания отношений личной зависимости, не относится к женщинам из-за их менее значимого положения на государственных и общественных постах. Наконец, женщины, которые предаются противоестественным сношениям, не в той мере, как гомосексуальные мужчины, потеряны навсегда как факторы зачатия, так как, насколько показывает опыт, позднее они снова возвращаются к нормальным половым отношениям.

---

## ИЗБРАННЫЕ БИОГРАФИИ

### Лукино Висконти (Luchino Visconti) (1906—1976)

Выдающийся итальянский режиссер Лукино Висконти — выходец из аристократического рода древних ломбардцев, герцогов, правивших Миланом. И род этот был славен не только своей знатностью, но и великой любовью к культуре. На протяжении веков в нем рождались талантливые художники, музыканты, политические деятели, Папы, подолгу пребывавшие на Святом престоле. И можно утверждать, что у Лукино Висконти, потомка этого рода в XX веке, были уже генетическая одаренность и интерес ко всем видам искусства. В Италии его называли Лукино Великолепным. И ныне, хотя уже более 25 лет нет его с нами, никто не заменил в кино этого аристократа.

Висконти всегда волновало соотношение между искусством и реальностью. Кино, которым он занимался, — искусство, но показывать Висконти хотел реальность. Он хотел отражать ее правду, без смещений и искажений.

В знаменитом, ставшем вершиной неореализма, фильме «Земля дрожит» Висконти снял настоящих рыбаков. Рыбаки играли самих себя, не ангелов, не банкиров, а самих себя. Но — играли. Может ли вообще искусство просто, без игры, отразить реальную жизнь?

Через шесть лет Висконти снял фильм, на первый взгляд далекий от реальности, похожий на оперную постановку, — «Чувство». Его герой, молодой австрийский офицер, смотрится в осколок зеркала и говорит: «Я люблю смотреться в зеркало. Когда я вижу себя, я верю, что я есть». Фильмы Висконти продолжали отражать реальность, но — невидимую. Реальность чувств, реальность мечты, реальность мысли, реальность любви.

Искусство и действительность в фильмах Висконти то почти совпадают друг с другом, то почти уничтожают, как антитела. Именно поэтому умирает герой «Смерти в Венеции» — от невозможности удержать в реальности (сделать реальной!) красоту. И в первой работе Висконти «Наваждение» (по роману Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды») трагедия заключается не в жажде денег, а в жажде любви, которую невозможно удержать в грязной действительности. И героиня «Самой красивой» хочет для своей маленькой дочери счастья, а не славы. Хотя не сразу понимает это.

Фильмы Висконти разнообразны по художественным приемам, по временам, к которым они обращаются, и историям, о которых рассказывают. Но все они — зеркало, в которое мы смотрим, чтобы увидеть себя и поверить, что мы — есть.



### **Бернардо Бертолуччи (Bernardo Bertolucci)**

Родился 16 марта 1940 года в Италии.

Бернардо Бертолуччи родился 16 марта 1940 года в Италии, в Парме. Закончил Римский университет, где изучал современную литературу. Хотя Бертолуччи и получила признание как поэт, в 1961 году он начал работать помощником режиссера у Пьера Паоло Пазолини. В возрасте 24 лет Бертолуччи снял свой первый профессиональный фильм «Перед революцией» (1964). Затем он поставил по повести Ф. М. Достоевского «Двойник» фильм «Партнер» (1968), снятый под псевдонимом Жан-Люка Годара в духе «новой волны» французского кино. Новый успех ядал режиссер после выхода на экраны его фильма «Конформист» (1971), который был признан критиками шедевром мирового кино, а последовавшая за ним лента «Последнее танго в Париже» (1973) произвела неоднозначное впечатление на зрителей и профессионалов кинематографа. Крупнейшим произведением Бернардо Бертолуччи стала картина «Двадцатый век» (1976). Эпическая лента «Последний император» (1987) удостоилась всемирного признания и получила девять «Оскаров». Однако фильм «Под покровом небес» с участием Дебры Уинтер и Джона Малковича встретил горько более прохладный отклик у критиков. Новым этапом в творчестве режиссера стали съёмки «Маленького Будды» (1994) с Киану Ривзом в главной роли и «Ускользающей красоты» (1996) с Лив Уайлер, Джереми Айронсом и Жюльеном Маре, подтверждавшие славу Бернардо Бертолуччи как одного из лучших режиссеров современного кино.

### **Лидиана Кавани (Lidia Cavani)**

Родилась 12 января 1933 года в Италии.

Лидиана Кавани — итальянский режиссер. Закончила филологическое отделение Болонского университета, где изучала античную литературу. Училась в Римском Экспериментальном киноцентре, окончив в 1961-м отделение документалистики. В течение ряда лет работая на телевидении, создала серию документально-монтажных фильмов преимущественно на историческом материале — «История Третьего рейха» (1961), «Эпоха Сталина» (1963), «Женщины в Сопротивлении» (1964), «Петен: процесс в Витти» (1965), «Иисус, мой брат» (1965), «Дом в Италии» (1965), «День мира» (1965).

Ее первым полнометражным художественным фильмом был снятый на телевидении «Франциск Ассизский» (Francesco d'Assisi, 1966), вышедший на экраны в 1972-м. Ее (совместный с Болгарией) фильм «Галилео»/«Галилео Галилей» (Galileo, 1968) был снят в традиционной манере историко-биографического повествования. На идуле итальянского молодежного кино контестарии поставила концептуалистическую притчу «Каннибала» (I Cannibali, 1969), где мифы «Антигоны» Софокла размышляются в ситуации обреченного бунта нового поколения против жестокой структур власти. Стремление спорить историко-философскую проблематику с конфликтностью современной жизни характерно и для ее телевизионного фильма «Гости» (L'ospite, 1971), равно как и для ленты «Милера» (Milera, 1973).

Психологической драмой режиссера «Ночной портня» (The Night Porter, 1974), зарекомендовавшая всемирную известность, с небывалым до того зрелищем и

остротой раскрывала психологию почти садомазохистской любви бывших узников концлагеря и эсэсовца, которые оказались бессильны противостоять своему прошлому. Следуя за Висконти («Гибель богов») и во многом перекликаясь с Пасолини («Сало, или 120 дней Содома»), она усматривает корни фашизма в подавлении сексуальных желаний, не ища различия между жертвой и палачом. В последующих своих фильмах во многом варьирует мотивы предыдущих картин, однако в значительно ослабленном виде. Но так или иначе в ее фильмах последних лет «По ту сторону добра и зла» (*Al Di La Del Bene E Del Male*, 1977), «Кожа» (*La Pelle*, 1981), «По ту сторону двери» (*Oltre La Porta*, 1982), «Берлинский роман» (*Interno Berlinese*, 1985), «Франциск» (*Francoesco*, 1989) преобладают элементы эротики и физиологизма, подаваемые как самодовлеющие зрелищные аттракционы. Выступает также как театральным постановщиком. Соправтор сценариев большинства своих картин.

**Луи Маль (Louis Malle)**

Родился 30 октября 1932 года во Франции.

Умер 24 декабря 1995 года.

Известный режиссер, причисляемый к «новой волне» французского кино. Луи Маль родился 30 октября 1932 года в богатой семье, его предки составили состояние на производстве сахара еще в эпоху наполеоновских войн. Получил католическое образование, в частности учился в иезуитском колледже. В Сорбонне Луи Маль изучал политические науки, затем в 1951—1953 годах учился в ИДЕК (Институте высшего кинообразования), работал помощником режиссера Робера Брессона. После того как Маль снял две документальные ленты, его пригласили в качестве оператора и сорежиссера знаменитый исследователь морских глубин Жак-Ив Кусто. Вышедший в 1956 году фильм «Мир безмолвия» принес обоим всемирную славу, главную премию кинофестиваля в Каннах, а также премию «Оскар». Затем Луи Маль поставил криминальную драму «Лифт на эшафот» с Жанной Моро в главной роли. Национальное признание режиссеру пришло после фильма «Любовники» (1958). Снял в драме «Частная жизнь» Брижит Бардо, Луи Маль позже снял ее и Жанну Моро в авантюрно-сюрреалистической комедии «Вива, Мария!». Режиссер также принимал в свои картины Алена Делона и Жан-Поля Бельмондо. Одной из самых ярких работ Мали стала трагическая лента «Лякомб Люсьен», в центре которой — простой крестьянский парень, ставший сотрудничать с фашистскими оккупантами. Фильм вызвал яростные критические нападки как справа, так и слева, и отчасти поэтому режиссер уехал в Америку и десять лет снимал фильмы в США и Канаде. В 1978 году он поставил фильм «Прелестное дитя» с Брук Шилдс, сыгравшей первую главную роль в своей кинокарьере, а лучшей его работой американского периода стала драма «Атлантический мост», где великолепно показали себя Берт Ланкастер и Сьюзан Сарандон. Вернувшись на родину, Луи Маль поставил в 1987 году биографический фильм «До свидания, дети», в основе которого — случай, происшедший с Малем и его товарищами в колледже, где во время оккупации Франции скрывались еврейские дети. Фильм был удостоен многих кинематографических наград, в том числе главного приза Венецианского кинофестиваля, пре-

мини «Феликс» и нескольких «Сезаров». Последними работами режиссера стали «Ваня с 42-й улицы» и мелодрама «Ущерб». В последней играли такие прекрасные артисты, как Жюльетт Бинош, Джереми Айронс и Миранда Ричардсон. Кроме того, Луи Маль не раз обращался к документальному кинематографу и зачастую выступал в качестве кинооператора, сняв в том числе фильмы «Да здравствует гоним!»», «Калькутта», «Площадь Республики», телесериал «Призрачная Индия». Немалую поддержку маститый режиссер оказывал молодым коллегам, так, он помогал режиссеру-дебютанту Джоди Фостер, ставившей картину «Маленький человек Тейт». Умер Луи Маль от рака 23 ноября 1995 года в Калифорнии.

**Лина Вертмюллер (Lina Wertmüller)**

Родилась 14 августа 1926 года в Италии.

Лина Вертмюллер (настоящее имя — Арканджела Феличе Ассунта Вертмюллер фон Эль) родилась в Италии, в Риме, в семье адвоката.

Окончив в 1951 году Римскую театральную академию, путешествовала по Европе с кукольным театром, затем в течение 10 лет работала в театре, успев попробовать себя в качестве актрисы, режиссера и драматурга.

Свою карьеру в кино Лина Вертмюллер начинала в качестве помощника режиссера на съемочной площадке фильма Федерико Феллини «Восемь с половиной» (1963). Ее самостоятельным режиссерским дебютом стал фильм «Василиски» (1963). Известность Вертмюллер принесли фильмы «Обольщенные Мими» («Мими, ужаленный в своей чести», 1972), «Фильм любви и анархии» (1973) и другие, с участием актера Джанкарло Джаннини, работавшего с ней еще в театре. Однако после фильма «Паскуалино — семь красотов» (1976) репутация ее как режиссера несколько пошатнулась.

В 1978 году Лина Вертмюллер дебютировала в Голливуде, сняв фильм «Конец мира в нашей кровати в дождливую ночь» (1978). Картина оказалась неудачной как с финансовой, так и с художественной точки зрения, и все последующие работы Лины Вертмюллер так и не смогли привлечь былого внимания публики к ее творчеству.

**Райнер Вернер Фассбиндер (Rainer Werner Fassbinder)**

Родился 30 мая 1945 года в Германии. Скончался 10 июня 1982 года.

Родился в Баварии, в семье врача. Родители развелись, когда ему исполнилось пять лет, воспитание сына взяла на себя мать. Начал снимать любительские короткометражные фильмы в двадцатилетнем возрасте, во втором снялась его мать, которая позже будет появляться во многих его фильмах под именем Лило Пенпейт. В 1967 году поступил в мюнхенский Action Theater, на следующий год организовал собственную экспериментальную труппу — Актинтеатр. Фассбиндер снял свой первый художественный фильм в 1969-м, экспериментировал с короткометражками в 1965—1966 гг., а потом выдал фильмы с поразительной скоростью, по три или четыре в год, помимо большого количества театральных и телепостановок. Работая в неугомонном ритме и пользуясь субсидиями и денежными премиями, предоставляемыми немецким правительством, Фассбиндер создавал свои фильмы не только бы-

стро, но и бескомпромиссно, как истинное выражение его энигматичной, бунтарской и независимой сущности. Снялся как актер в нескольких своих фильмах и в фильмах других режиссеров, иногда под псевдонимом Фитц. Для его ранних фильмов были характерны отсутствие буйного драматического эффекта и стилистического изыска, иногда даже в ущерб имеющему большое значение синтаксису языка кино. Камера обычно статична и как бы подслушивает длинные разговоры. Диалог обычно манерен и монотонен, действия и мотивации расплывчаты, а декорации произвольны; и тем не менее многие сцены Фассбиндера производили на зрителя мощнейший эффект, как говорится, вызывая мурашки на коже. Его фильмами, как и его театр, политически артикулированы и бескомпромиссны по отношению к любым социальным институтам. Повторяется тема злоупотреблений властью и последствий угнетения. Некоторые критики сравнивали его работу с работой Жан-Люка Годара, тогда как другие находили в ней влияние американского кино 1950-х годов, и в частности фильмов Дагласа Сирна. Хотя он добился международных триумфов такими фильмами, как «Торговцы четырьмя сезонами», «Горькие слезы Петры Фон Кант», «Замужество Марии Браун» и «Вероника Фосс» (Золотой Медведь-82 на Берлинском МКФ), Фассбиндер никогда не привлекал широких общественных последователей. Но его необычный талант сразу вызвал восхищение критиков, многие из которых предсказывали, что когда-нибудь он возродит германское кино. Трагическая яростная энергия, наполнявшая творческий «драйв» Фассбиндера, также ускорила его ранний конец. Открытый гомосексуалист (хотя в был какое-то время женат на одной из своих актрис, Ингрид Кавен), он был абсолютным нонконформистом, режиссер вел беспорядочный, быстрый образ жизни, подпитываемый кокаином и другими наркотиками. Он умер от передозировки кокаина в возрасте 37 лет. Также известен как Франц Вальш.

### **Тинто Брасс (Tinto Brass)**

Родился 26 марта 1933 года в Италии.

В ранний период своего творчества итальянский режиссер и сценарист Тинто Брасс пробовал себя в разных жанрах: от комедий («Кто работает, тот потерян», 1963; «Летний день», 1964) и киноновеллы до фильмов с претензией на интеллектуальность («Запылавшись», 1967; «Волль», 1969). Брасс ставил вестерн «Янки» (1966), увлекался психологическими откровениями («Выбывший», 1970; «Отпуск», 1971), создал кинопародию «Мотор!» (1979). Но окончательно утвердился в кинематографе эротических фантазий. Лучшие ленты Брасса («Салон Китти», 1976, и «Калдула», 1977 — вытущен в 1979) строились на основе политического и исторического реалей. «Калдула» до сих пор остается единственным экспериментом в мировом кинематографе: фильм о природе власти, снятый средствами эротического кино. Напряженная эмоциональная интрига ленты представлена в исполнении замечательных актеров: Питера О'Тула и Малкольма Макдугалла. Начиная с фильма «Ключ» (1983) Брасс полностью посвящает себя теме вуйверизма в кино. Его несложные истории плотской любви зритель видит «со стороны», словно подглядывая за утехами и переживаниями любовников. «Миранда» (1985),

«Каприччио» (1987), «Паприка» (1990) и многие другие фильмы. Так, негласным манифестом Тинто Брасса 80—90-х становится фильм «Подглядывающий» (1993). Фильмы Брасса насыщены той холодной эстетикой 40-х годов, то шальной дым молодёжного бара 80-х, то вдруг мелькают мотивы «Хозяйки сестринины» Карло Гольдони или романа Альберто Моравиа «Подглядывающий». И все фильмы режиссера остаются гимном красоте плотской любви и прекрасному человеческому телу.

**Пиер Паоло Пазоллини (Pier Paolo Pasolini)**

Родился 5 марта 1922 года в Италии. Погиб 2 ноября 1975 года.

Выдающийся итальянский поэт, прозаик, драматург, режиссер, теоретик. Окончил Болонский университет. Преподавал фриульскую литературу и язык на своей «второй родине» со стороны матери во Фриули, где в 1942-м издавал первый сборник «Стихи в Казерсе». В 1950-м переезжает в Рим. Активно работает на литературном поприще, издает сборник стихов, выступает как исследователь религиозной поэзии, выпускает посвященный ей теоретический журнал «Мастерская» («Сфиччина»), пишет романы «Людие робата» (1955) и «Жесткая жизнь» (1959), экранизированные другими режиссерами. Участвует в создании сценариев свыше пятнадцати фильмов. С начала 1960-х дебютирует как режиссер. Его первый фильм «Аккатоне» (Accatone, 1962) и снятая следом «Мама Рома» (Mamma Roma, 1962) в первую очередь свидетельствуют о творческом претворении в новое время наследия неореализма. Однако подлинное новаторство Пазоллини заключалось в открытии неисследованного пласта действительности — маргиналов, людей дна, не вовлеченных в простерти итальянского экономического чужа, а скорее растопленных им. Автором был реабилитирован язык героев, римский диалект, их своеобразная культура, анализом которой дотоле кино не занималось. В короткометражном фильме «Овечий сыр» (La Ricotta, снятом для альманаха «Рогопап» (Rogopap, 1963), автор в острой полемической форме восстанавливает в привычные человеческие рефлексы, в частности голод, утверждая его приоритет перед религиозным чувством. Его программный фильм «Евангелие от Матфея» (Il vangelo secondo matteo, 1964) при всей скрупулезности адаптации перинтоновика послужил судожественным призывом к движению контестази́ни для молодого итальянского кино, и сам Пазоллини оказался духовным учителем для целого поколения. В философской притче «Птицы Вальдине и мытые» (Uccellacci e Uccellini, 1965) он сопрягает целостные духовные пласты — современность и Средневековье. Обращившись к античности в «Царе Эдипе» (Edipo Re, 1967) и «Медее» (Medea, 1969), дает авторскую трактовку классических литературных перинтоновиков. В «Теореме» (Teorema, 1968), снятой по одноименному собственному роману, предвещает гибель буржуазной культуры в целом. В фильме «Синнарикс» (Pignone/Porelle, 1969) исследует проблемы фашизма и неофашизма. Художник левых взглядов противостоял коммерциализации современного кино. Он стремился реабилитировать физическую реальность человеческой плоти на экране в ее художественном и философском аспектах, полагая недопустимым отгаивать эту сферу на откуп коммерческому кино. С этой целью создает свою «трилогию жиз-

---

ни» — фильмы «Декамерон» (Il Decamerone, 1970), «Кентерберийские рассказы» (I Racconti Di Canterbury, 1972), «Цветок тысячи и одной ночи» (1974, специальная премия на МКФ в Канне-74). В этих экранизациях источников эпохи Возрождения разных стран и периодов, проникнутых преимущественно духом ренессансного приятия человеческого бытия в его гармонии с мирозданием, дана исчерпывающая собственную философию жизни в ее историко-культурном преломлении. Последний фильм автора «Сало, или 120 дней Содома» (Salò O Le 120 Giornate Di Sodoma, 1975) по мотивам романа маркиза де Сада и других авторов стал одним из первых произведений в итальянском кино, трактующих природу фашизма не в ее каноническом историко-политическом аспекте, но исследуя власть тирании в ее тоталитаризме, сексуально вымещаемых формах. В собственных фильмах иногда исполнял «знаковые», узнаваемые роли. Соавтор сценариев всех своих фильмов. При непростых обстоятельствах был убит в Остии, близ Рима.

### **Дирк Богард (Dirk Bogarde)**

Родился в Великобритании 28 марта 1921 года,  
умер 8 мая 1999 года.

Знаменитый английский актер Дирк Богард, который для многих так и остался личностью загадочной, воплощением интеллигентности, таланта, мастерства, аристократизма. Рано оставив работу в кино и удалившись в своей загородной вилле, он писал мемуары, эссе, романы, до сих пор не опубликованные на русском языке. Богард — легенда мирового кино — для многих стал символом свободы, независимости в творчестве, редкого умения ждать и находить свой путь в искусстве. «Богард — романтическая, загадочная и разносторонняя фигура. — говорит режиссер Кирилл Молдавский. — Прочитав мемуары актера, и пришел к выводу, что подобной личности в мировом кино больше нет. Снимаясь у великих режиссеров, воплощая их самые изощренные замыслы, Богард невольно стал их заложником в противостоянии европейского и американского кино. Ведь фильмы «Слуга», «Смерть в Венеции», «Ночной портье» были приняты и критикой и публикой весьма и весьма неоднозначно. И только спустя годы они все-таки получили настоящее признание. Возможно, из-за того, что фильмы, в которых снимался Богард, опережали свое время, сам он никогда не получал международных премий».

### **Ингрид Тулин (Ingrid Thulin)**

Родилась в Швеции 27 января 1926 года,  
умерла 7 января 2004 года.

Шведская актриса кино и театра. Окончила актерскую школу при стоковольском Королевском театре «Драматеатер». В кинематографе дебютировала в 1948-м. Из ранних работ актрисы особенно примечательна роль молодой секретарши в фильме «Судья» (The Judge, 1960) классика шведского кино А. Шюберга, отразившая психологически угнетенность ее стиля игры и нервную, повышенную экспрессивность художественного темперамента.

Главные творческие свершения Тулин связаны с ее работой в авторском киноматографе Бергмана. Широкую известность принесла ей роль невестки главного героя «Земляничной поляны» (Smultronkallet, 1957) Марианны — молодой женщины с сильным интеллектом. В последующих фильмах режиссера сверхзадачей образов Тулин становится внутренняя раздвоенность, безнадежное разобщение рассудка и эмоционального мира, превращающее существование персонажей актрисы в тяжкую муку, например роль Сесилии в фильме «На пороге жизни» (1957); Манда в «Лице» (1958); Марта в «Причастии» (1962); Тея Винхельман в «Ритуале» (1968). Подлинного апогея эта дилемма достигает в конфликтах фильмов «Молчание» (1963) (Эстер) и «Шепоты и крики» (1971) (Карин), разрешаясь в одном случае физической гибелью, в другом — духовным небытием героини. Позднейшая работа Тулин в сотрудничестве с Бергманом — роль Ракаль в телевизионной драме «После репетиции» (1984), навеянной мотивами стриндберговской драматургии. Репутация одной из любимых бергмановских актрис способствовала международной популярности Тулин, в 60-е годы снявшейся в роли жены илланского революционера-подпольщика в фильме А. Рене «Война окончена» (1966), а затем воплотившей демонический образ наследницы огромной промышленной империи Софи фон Эссенбек в масштабной трагической эпопее Л. Висконти о зарождении фашизма в Германии «Гибель богов» (1970).

#### **Жан-Луи Трентиньян (Jean-Louis Trintignant)**

Родился во Франции 11 декабря 1938 года.

Наряду с Жан-Полем Бельмондо, Жан-Луи Трентиньян занимает место среди наиболее одаренных французских актеров. Жан-Луи Трентиньян родился во Франции, в городке Пон-Сент-Эзпри. Учился он в школах Авиньона и Эва, затем изучал юриспруденцию, а в 1950 году начал заниматься на актерских курсах Шарля Дюллена и Тани Валашиной. В 1951 году актер вышел на театральную сцену, позже участвовал в радиопостановках. Дебют Жан-Луи Трентиньяна в кино состоялся в 1955 году, когда он сыграл небольшую роль в фильме Кристиана-Жака «Если парня всего мира...». Известность же пришла к нему после картины Роже Вадима «И Бог создал женщину», вышедшей на экраны в 1956 году и в которой вспыхнула звезда Брижит Бардо. Затем актеру пришлось два с половиной года отслужить в армии. Вернувшись с алжирской войны, где он был санитаром, Трентиньян продолжил сотрудничество с Вадимом («Опасные связи»), снимался вместе с Витторио Гасманом, играл у Дино Ризи, Алена Кавалье, Эрика Ромера. Популярность актера росла, но прославил его главная роль в любовной мелодраме Клода Лелуши «Мужчина и женщина», женскую роль в ней сыграла Анук Эме. Фильм был удостоен «Золотой пальмовой ветви» на Каннском кинофестивале и многих других премий. Через два десятилетия режиссер снял своеобразное продолжение этой романтической истории — «Мужчина и женщина: двадцать лет спустя». После первого большого успеха главным для Жан-Луи Трентиньяна стал строгий подход к выбору роли, и, снимаясь порой у малоизвестных режиссеров, он открывал их мировому кино — свидетелем чему «Контформист» Бернардо Бертолуччи. Удачными были его работы с Аленом Роб-

---

Грийе, Коста-Гаврасом, Жаком Дерэ, Этторе Сколой, Валерио Дзурлини, Ивом Бувссе, Клодом Шабролем, Франсуа Трюффо. Жан-Луи Трентиньян играл почти во всех фильмах своей жены — режиссера Надин Маркан. Более всего актера привлекают сложные характеры, а напряженный загадочный и в то же время бесстрастный исполнительский стиль сделал его идеальным актером политического и детективного кино. За роль в политической картине Коста-Гавраса «Дзета» Трентиньян был удостоен приза Каннского фестиваля. Из последних работ актера можно отметить созданный им многогранный характер в ленте Кшиштофа Кесьялевского «Три цвета: красный» (1993). И хотя Жан-Луи Трентиньян пробовал свои силы в режиссуре, поставив два фильма — «Насыщенный день» (1973) и «Инструктор по плаванию» (1979), он по-прежнему остается верен актерскому призванию и продолжает сниматься в кино.

### **Хельмут Бергер (Helmut Berger)**

Родился в Австрии 29 мая 1944 года.

Родился в Зальцбурге, Австрия. Настоящее имя Хельмут Штайнбергер. Международный актер арийской внешности, колдовский красавец. Снимался у лучших режиссеров. Хельмут Бергер попал в кино, когда режиссер Лукино Висконти выбрал его из статистов и предложил главную роль в «Гибели богов». Актерскому делу учился в Италии, в Университете города Перуджия. Хельмута Бергера справедливо можно назвать звездой международного класса, его снимают во всех странах Европы и в США, он без передышки работает на телевидении Старого и Нового Света и где-то находит время, чтобы самому занять режиссерское кресло.



КОММЕНТИРОВАННЫЙ СПИСОК ФИЛЬМОВ,  
ИМЕЮЩИХ ОТНОШЕНИЕ  
К ПОРНОНАЦИСТСКОЙ ВОЛНЕ

«1900», «Девяностый», «XX век» (Novecento). Италия—Франция—ФРГ, 1975. Режиссер — Бернардо Бертолуччи. «XX век» (Novecento), Италия—Франция, 1975. Режиссеры — Бернардо Бертолуччи, Франко Аркалы, Джузеппе Бертолуччи. Оператор — Витторнио Старара. Композитор — Эннио Морриконе. Роли исполняют: Берт Ланкастер, Роберту де Ниро, Жерар Депардье, Доминик Санда, Дональд Сазерленд, Лаура Бетти. Продолжительность фильма — 125 минут. Эпическая сага, которая в социалистическом духе рассказывает об итальянском поместье и дружбе двух мужчин, происходящих из разных социальных слоев. Постепенно в семью вползает фашистский террор. Герой Сутерленда встает в один ряд с патологическими фигурами из фильмов Паллини и Брасса.

«Адольф и Марлен», «Человек из Оберзальцберга» (Adolf und Marlene). ФРГ, 1976 год. Режиссер и автор сценария — Улли Ломмель. Оператор — Михаэль Баллахуэ. Музыка Рихарда Вагнера и Франца Листа. Роли исполняют: Курт Рааб, Маргит Карстенсен, Улли Ломмель, Андреас Шюбер, Харри Бер, Лип фон Хасберг. Продолжительность фильма — 88 минут. Попытка сатирического демонтажа мифа о фюрере. Комедия о мнимой любви Адольфа Гитлера к Марлен Дитрих.

«Бамбуковый кукальный домик», «Бамбуковый женский лагерь» (The Bamboo House of Dolls). Гонконг, 1974 год. Режиссер и автор сценария — Клай Чун-Хунг. Роли исполняют: Вирте Тове, Роска Розэн, Ники Ван, Као Чанг-май. Продолжительность фильма — 87 минут. Эксплуатационный фильм с необычно вышоченными стандартами производства. Китайский вариант порнонацистского кино, повествующий о пытках женщин в японском лагере для военнопленных.

«Башня», «Зловещая сила» (The Keep). США, 1983 год. Режиссер и автор сценария — Михаэль Майн. По произведению Ф. Уилсона. Оператор — Алекс Томсон. Музыка группы «Tangerine Dream». Роли исполняют: Скотт Глени, Юрген Прохнов, Габриэль Бирн, Альберт Витсон, Ян Маккаллен, Роберт Проский. Продолжительность фильма — 92 минуты. Патетическая смесь из военных приключений, фантази и фильмов ужасов. Немецкие солдаты встречают «зло», которое они случайно освобождают из заточения в старой карпатской крепости. В некоторых фигурах проваливается характерный сдвиг нацистским схематизм.

---

•**Бешт** (Beast). Великобритания, 1996 год. Режиссер — Шон Матис. Автор сценария — Мартин Шерман. Снято по произведению Мартина Шермана. Оператор — Йоргос Арвантис. Композитор — Филипп Гласс. Роли исполняют: Клив Оуэн, Лотер Блюто, Брайан Веббер, Ян Макселлен, Мик Джаггер. Продолжительность фильма — 104 минуты. Театрально инсценированная гомосексуальная баллада о концентрационном лагере, снятая по одноименной пьесе. В фильме отчетливо показана сексуальная подоплека конфликта между СС и СА. Сам фильм достаточно противоречивый, так как по сути сведен к стилизации гомосексуальных желаний. Изображение террора сопровождается гетеросексуальными фантазиями.

•**Берлинское дело**», «**Берлинская история**», «**Страсти**» (Inferno Berlino). ФРГ—Италия, 1985 год. Режиссер — Лиллана Кавани. Авторы сценария — Лиллана Кавани и Роберт Маззони. Оператор — Данте Спинотти. Композитор — Пиетро Донаджо. Роли исполняют: Гудрун Ландгребе, Кэвин Мак Нелли, Мино Такаки, Ганс Шнйлер. Продолжительность фильма — 112 минут. Берлин 1938 года. Супруга адвоката Луиза фон Голлендорф влюбляется в дочь японского посла и создает фатальный любовный треугольник, который заканчивается для партнеров смертью. Противоречивая эротическая мелодрама, которая не имеет никакого отношения к эпохе национал-социализма. Третий рейх всего лишь живописный исторический фон.

•**Бордель СС**», «**Публичный дом № 42**» (Bordell SS). Франция, 1978 год. Режиссер и автор сценария — Жозе Бенцераф. В главной роли — Бриджит Лайе. Эротический фильм в стиле садиконациста. Он возник как серийный продукт, который был очень быстро закрыт, но тем не менее после него карьера Жозе Бенцерафа в серьезном кино можно считать законченной.

•**В стеклянной клетке**» (Tras el cristal). Испания, 1986 год. Режиссер и автор сценария — Августин Филларонга. Оператор — Джем Перехаула. Композитор — Хавьер Наваррет. Роли исполняют: Мюнтер Майонер, Дэвид Суэт, Мариса Паредес, Гизела Экеварриа, Ирма Коломер, Жазе Гаш, Альберто Мансано, Ричард Каркелеро, Дэвид Кустинер. Продолжительность фильма — 112 минут. Стилизованный психологический триллер, в котором речь идет о престарелом нацистском преступнике Клаусе, который ведет лежачий образ жизни. Молодой санитар проникается духом Клауса и превращает дом в подобие концентрационного лагеря, где он убивает несколько мальчиков.

•**Весна для Гитлера**» (Springtime for Hitler). США, 1967 год. Режиссер и автор сценария — Мел Брукс. Оператор — Йозеф Кофай. Композитор — Джон Моррис. Роли исполняют: Зеро Мостель, Эстель Вевид, Жене Вилзнер, Кеннет Марс. Продолжительность фильма — 88 минут. В попытке заработать деньги еврейский продюсер Бродвея прибегает к рискованному шагу. Он ставит мюзикл о Третьем рейхе. Он изображает суть террористического режума методами кабаре. Мел Брукс был первым, кто использовал нацистскую униформу в очевидном сексуальном контексте.

«Гибель богов», «Проклятые» (*La caduta degli die*). Италия, 1969 год. Режиссер — Лукино Висконти. Авторы сценария — Никола Бадалучо, Эрико Медзоли, Лукино Висконти. Операторы — Армандо Нанюцци, Паскуале де Санти. Композитор — Морис Джарре. Роли исполняют: Дирк Богард, Ингрид Тулин, Хельмут Бергер, Шарлотта Рамплини, Хельмут Грим, Умберто Орсини, Рене Колльдохфф. Продолжительность фильма — 146 мин. Роскошно инсценированная драма, рассказывающая о закате и гибели семьи промышленника во времена Третьего рейха. Первая часть «немецкой трилогии» Висконти, которая была продолжена «Смертью в Венеции» и «Людвигом», повествующими, подобно «Гибели богов», об угасании аристократии.

«Гитлерюнге Заломон», «Европа! Европа!» (*Hitlerjunge Salomon*). ФРГ — Франция, 1989 год. Режиссер и сценарист — Агнешка Холланд. Снято по произведению Салли Перель. Оператор — Язек Перуски. Композитор — Эбигнев Пройснер. Роли исполняют: Заломон Перель, Марко Оффшнайдер, Рене Хоффшнайдер, Петр Колзовский, Жюли Делпи. Продолжительность фильма — 113 минут. Автобиографическая драма, которая является попыткой приблизиться к закрытому миру школы НАПОЛА (Национально-политические воспитательные заведения). Это преподносится увлекательным и занимательным способом. Рассказывается о свойствах для периода полового созревания приключенник еврейского мальчика, который во имя спасения добровольно записывается в Гитлерюгенд.

«Грета, дом без мужчин», «Ильза — злобная повелительница» (*Greta, la tortionnaire*). Швейцария, 1976 год. Режиссер — Джесс Франко. Авторы сценария — Манфред Грегор (он же Эрвин К. Дитрих), Джесс Франко. Оператор — Ройди Кюттель. Композитор — Вальтер Баумгартнер. Роли исполняют: Диана Торн, Гани Бусселер, Эрик Фальк, Лина Ромай. Продолжительность фильма — 86 минут. Фильм о женской тюрьме, который имеет определенный политический контекст.

«Гретхен в армии», «Фрейлейн в униформе» (*Eine Armeegretchen*). Швейцария — ФРГ, 1973 год. Режиссер — Эрвин К. Дитрих. Автор сценария — Манфред Грегор. Оператор — Петер Баумгартнер. Композитор — Вальтер Баумгартнер. Роли исполняют: Карл Менер, Биргит Бергин, Хельмут Фернбахер, Рейнги Каше. Продолжительность фильма — 95 мин. Мягкая порнография. Арестованную проститутку вынуждают направиться во фронтовой бордель. Напоминает эротические репортажи с места боевых действий.

«Гудрун» (*Godrun*). ФРГ, 1991 год. Режиссер — Ганс Гайссендёрфер. Авторы сценария — Ганс Гайссендёрфер, Финдджеральд Куси. Снято по произведению Финдджеральда Куси. Оператор — Ганс-Гюнтер Бюкинг. Композитор — Юрген Кюндлер. Роли исполняют: Керстин Гмельх, Барбара Туммет, Роман Миттерер, Вероника Фрайманова, Бернх Таубер. Продолжительность фильма — 97 минут. Эротическая драма. Двенадцатилетняя девочка наблюдает, как ее мать изменяет отцу, воюющему на фронте, с эзевцем. Когда отец дезертирует и возвращается, то события приобретают трагический ха-

---

рактер. Гайссендэрфер указывает на демона в черной эсковской униформе как главную причину, нарушающую деревенскую идиллию немецкой провинции.

**«Да здравствует смерть!» (Viva la muerte!).** Франция, 1970 год. Режиссер — Фернандо Аррабаль. Авторы сценария — Фернандо Аррабаль и Клаудио Ларриа. Оператор — Жан-Марк Риперт. Композитор — Жан-Ив Боссье. Роли исполняют: Виктор Гарсия, Нурия Эсперт, Анук Фервак, Иван Эрикс. Продолжительность фильма — 90 минут. Сюрреалистическая драма. Повествуется от лица созревающего подростка Финдо, который наблюдает за любовными пристрастиями матери с испанскими фидантистами. В мире Финдо доминирует калейдоскоп сексуальных галлюцинаций, ужасения, чувства вины и раздражения.

**«Девочки фюрера», «Куклоза фюрера», «Женская тюрьма № 3» (Le bahnoie dei Fyherer).** Италия, 1994 год. Режиссер и автор сценария — Джо Д'Амико (Аристок Массачески). Оператор — Федерико Слониски-младший. Роли исполняют: Эрика Белла, Шалима, Кристина Велонти, Сюзанна Кантона, Марина Перла, Кларицца Бруни, Джо Калези, Филлипа Зойни, Альберто Сансес. Продолжительность фильма — 90 мин. Тяжелое порно, сырое итальянским специалистом по эксплуатационным фильмам. Повествует об оргиях, происходящих в эсковском Орленсбурге.

**«Дети Гитлера» (Hitler's Children).** США, 1943 год. Режиссер — Эвард Дмирик. Оператор — Рассел Меттс. Композитор — Рой Вебб. Роли исполняют: Тим Холт, Тома Конлей, Бонита Гринвилл, Отто Кригер. Продолжительность фильма — 83 минуты. Американский пропагандистский фильм. Драма, рассказывающая о половом созревании подростков в условиях Третьего рейха, которая снабжена многочисленными приключенческими моментами.

**«Дух Содомы» (Fantasia di Sodoma).** Италия, 1988 год. Режиссер — Люцио Фульчи. Авторы сценария — Люцио Фульчи, Карло Альберто Альфьери. Оператор — Сильвиано Тессичини. Композитор — Карло Марин Кордио. Роли исполняют: Мэри Элиз, Роберт Эган, Джессика Мур. Продолжительность фильма — 87 минут. Фильм ужасов. Группа молодых людей оказывается в проклятом замке, в котором когда-то эсковцы устраивали сексуальные оргии. Садистские сцены приправляются сексуальной эксплуатацией. Содомоохотские сабаны перешли в другой фильм Люцио Фульчи, «Кошмарный концерт».

**«Женская тюрьма» (Femmes en cage).** Франция, 1975 год. Режиссер и автор сценария Джесс Франко. Операторы — Джесс Франко, Дэвид Кунн. Композиторы — Дэвид Вайт и Вальтер Блумгартнер. Роли исполняют: Линдэ Ромей, Моника Свонни, Мартина Штудиль, Эрик Фельк, Пауль Маклер. Продолжительность фильма — 90 минут. На затерянном в море острове создан диктаторский режим. Женщины неизменно оказываются в лагерь, где подвергаются пыткам. Самый известный фильм из серии эксплуатационных лент Джесса Франко, которые посвящены женским тюрьмам. Использует порнонацистские штампы и клише, но отказался от реального исторического фона.

«Женский рай или ад», «Эсэсовские женщины», «Рай женщины — женская реинвалидация» (*Les Gardiennes du repentier*). Франция, 1980 год. Режиссер — Аллен Стин. Мягкая порнография на тему женских лагерей. Дилетантская попытка подражания Джессу Франко.

«Женщины в Либеслагере» (*Frauen im Liebeslager*). Швейцария, 1977 год. Режиссер — Джесс Франко. Сценарист — Манфред Грегор (он же Эрани К. Дитрих). Оператор — Ройли Кюттель. Композитор — Вальтер Баумгартнер. Роли исполняют: Нанна ван Берген, Моника Келли, Ада Таулер, Ингрид Кер, Эстер Штудер. Продолжительность фильма — 71 минута. Фильм о женской тюрьме, которая существовала во время диктатуры Франко в Испании. В фильме проводится параллель между диктатурой Франко и датиноамериканскими режимами.

«Женщины из блока № 9» (*Frauen im Zellenblock 9*). Швейцария, 1977 год. Режиссер и сценарист — Джесс Франко. Оператор — Ройли Кюттель. Композитор — Вальтер Баумгартнер. Роли исполняют: Карина Гамбир, Ховард Вернон, Сьюзон Хемингуэй, АЙда Говайя. Продолжительность фильма — 75 минут. Мягкая садомазохистская порнография. Очень сокращенный и сильно стилизованный эксплуатационный фильм на тему женской тюрьмы. Неизвестный режим создает концентрационные лагеря, в одном из которых комендант-сидит пытается трех молодых женщин.

«Змеиные яйца» (*The Serpent 's Egg*). ФРГ—США, 1976 год. Режиссер и автор сценария Ингмар Бергман. Оператор — Свен Никвист. Композитор — Рольф Вильгельм. Роли исполняют: Дэвид Каррадин, Лиз Ульман, Герт Фрöße, Хайнц Беннетт, Джеймс Витман, Глин Турман. Продолжительность фильма — 119 минут. Мрачный мистический триллер, действие которого разворачивается вокруг фигуры еврейского артиста. Он конфликтует с безумным немецким врачом, который символизирует собой приближающуюся нацистскую диктатуру. Экспрессионистски оформленный рассказ, создатель которого не боится применения стереотипных образов.

«Из немецкой жизни» (*Aus einem deutschen Leben*). ФРГ, 1977 год. Режиссер и сценарист — Теодор Катולה. Снято по произведению Роберта Мерзе. Оператор — Дитер Науек. Композитор — Эбергарт Шёбер. Роли исполняют: Франк Ланг, Гёта Георг, Кай Ташер, Ганс Керте, Курт Хюбнер. Продолжительность фильма — 145 минут. Художественный фильм, приближенный к документальной реальности, который рассказывает о жизни коменданта концлагеря Освенцим Рудольфа Хёсса. По-деловому и объективно по форме и содержанию, этот фильм успешно избегает порнонацистских стереотипов, являя собой показательную противоположность эксплуатационным фильмам.

«Наблюдение по случайной случайности», «Люди за солнцем-3» (*Nagow Eklare*). Гонконг, 1994 год. Режиссер — Гоффри Хо Чи. Очередной фильм, представляющий собой продолжением «людей за солнцем». В нем повествуется о японском подразделении 731, которое проводило эксперименты над людьми.

«Ильза — волчица СС», «Ильза — сука из концентрационного лагеря» (Hitz, She-Wolf of the SS). США, 1974 год. Режиссер — Дон Эдмондс. Сценарист — Джон Ройстон. Оператор — Глен Ройланд. Роли исполняют: Двина Троне, Грегори Ноф, Тони Мумоло, Мария Маркс. Продолжительность фильма — 93 минуты. Мягкая порнография на темы женских лагерей. С поразительной прямотой показано, как врач концентрационного лагеря Ильза ставит медицинские опыты на молодых женщинах и девушках. Кровавый кинематографический микс без смысла и фактического сюжета. Имеет продолжения, которые не имеют никакого отношения к эпохе национал-социализма: «Ильза — повелительница гарема нефтяных шейхов», «Ильза — тигрица ГУЛАГа».

«Источник жизни», «Лебенсборн» (Lebensborn). США, 1997 год. Режиссер — Дэвид Стивенс. Роли исполняют: Мелисса Карлтон, Моника Паран, Грег Форазей. Драма о судьбе нескольких участниц программы «Лебенсборн».

«Кабаре» (Cabaret). США, 1972 год. Режиссер — Боб Фосси. Автор сценария — Джей Прессон Ален. Снято по мотивам произведений Джо Мастероффа, Джона ван Друтена, Кристофера Ишервуда. Оператор — Джеффри Уншворт. Композитор — Джон Кандер. Роли исполняют: Лайза Миннелли, Майкл Йорк, Джоэль Грей, Гельмут Грим, Фриц Веллер. Продолжительность фильма — 117 минут. Великолепный мюзикл в декадентском мире Берлина начала 30-х годов. Личные связи тонут в хаосе грядущего нацистского режима. Образец для подражания авторов более поздних картин, таких как «Салон Китти» и «Змеиные яйца».

«Капо», «Надсмотрщица» (Капо). Франция— Италия, 1960 год. Режиссер — Жиль Понтекорво. Авторы сценария — Жиль Понтекорво и Франко Содинис. Оператор — А. Секулович. Композитор — Карло Рустихелли. Роли исполняют: Сюзан Страсберг, Лорен Терзиф, Эммануэль Рива, Диди Перего. Продолжительность фильма — 99 минут. Убедительно инсценированная драма, которая разворачивается вокруг французской еврейки, которая переживает ужасы концентрационного лагеря. Являясь оппортунисткой, она поднимается во внутрелагерной иерархии до уровня капо. На самом деле она спасает это ради нескольких беглецов. Мужественный фильм, который лишь случайно попал в разряд коммерческого кино.

«Каюч» (La chiave). Италия, 1984 год. Режиссер и сценарист — Тинто Брасс. Снято по произведению Джино Таниццаччи. Оператор — Сильвано Ипполити. Композитор — Зинио Морриконе. Роли исполняют: Франк Финлей, Стефания Сандрелли, Барбара Куписти, Франко Бранчиароли. Продолжительность фильма — 116 минут. Эротическая драма. Брасс перенес действие романа фон Таниццаччи, в котором супруги оживляют свою сексуальную жизнь чтением чужих дневниковых записей, в фашистскую Италию 1940-х годов. Эта эпоха играет в фильме всего лишь роль живописного фона и никогда не использовалась в сюжетной линии. Некоторые элементы порнонаизма остаются здесь периферийным явлением.

«Конформист», «Большая ошибка» (*Il conformista*). Италия — Франция, 1969—1970 годы. Режиссер и автор сценария — Бернардо Бертолуччи. Снято по призыву Альберто Моравиа. Оператор — Викторио Стораро. Композитор — Джордж Деларю. Роли исполняют Жан-Луи Трентиньян, Стефания Санарелли, Доминик Санда, Гастон Мошин. Продолжительность фильма — 110 минут. Сатирическая психологическая драма, которая разворачивается вокруг фашиста Марсела, конформиста по своим убеждениям.

«Козлагерь № 9», «Женский лагерь № 119» (*KZ 9 — lager di stermino*). Италия, 1976 год. Режиссер — Бруно Маттай. Авторы сценария — Бруно Маттай, Аурелиано Луппи, Гиацинто Бонакквисти. Оператор — Луиджи Сиккаресе. Композитор — Александро Алкандронни. Роли исполняют: Ивико Сташюлли, Рина де Симона, Нелло Ривай, Лорен де Саае. Продолжительность фильма — 102 минуты. Военно-приключенческий фильм, который рассказывает об ужасной участи арестантов из Розенхузен. Серьезность инсценировки вызывает ощущение контраста на фоне тривиального сценария.

«Круг смерти» (*Der Todesring*). ФРГ, 1990 год. Режиссер и автор сценария — Йорг Буттервайт. Оператор — Манфред О. Джелински. Авторы музыки — Дактари Лоренц, Джон Бой Уолтон и Герман Кнопф. Роли исполняют: Герман Кнопф, Генрих Эббер, Миладль Краузе, Ева Курц. Продолжительность фильма — 71 минута. Случайно связанные сюжеты на тему самоубийства. В первом эпизоде есть заимствования из «Ильзы — волчицы СС».

«Красные ночи гестапо», «Кровавые ночи гестапо» (*Le lunghe notti della Gestapo*). Италия, 1977 год. Режиссер и автор сценария — Фабрио Д'Агостини. Оператор — Тонино Маскоппа. Композитор — Франческо Вальгранде. Роли исполняют Эцио Минан, Коррадо Гайпа, Джорджо Черрони, Изабелла Махалла, Инга Александрова, Розита Торос. Продолжительность фильма — 99 минут. После полета Рувольфа Гесса в Великобританию штабквартиры СС Уланс должен проникнуть в оружие предателя. Для этого он пользуется сексуальной распущенностью. Дорогой по стоимости фильм, который смешивает жанры муткой порнографии, исторического парно, триллера, садомазохизма и фетишизма (униформа).

«Кровавый лагерь», «Волчица из Шмальберга» (*Woody Sams*). Франция, 1983 год. Режиссер — Алан Гарнье. Оператор — Алан Харди. Композитор — Даниэль Вайт. Роли исполняют: Мадиса Лонги, Патриция Гори, Джон Пейвер. Продолжительность фильма — 78 минут. Фильм, строго следующий принципам порнонацистского кино. В центре действия женский концентрационный лагерь, который наводит на мысль о латиноамериканских диктатурах. В некоторых национализмом верояк отсутствуют наиболее откровенные сцены.

«Лаборатория дьявола», «Люди за солнцем-2» (*Laboratory of the Devil*). Голландия, 1992 год. Режиссер — Голфри Хо Чи. Продолжительность фильма — 90 минут. Шокирующее продолжение фильма «Люди за солнцем», который рассказы-

---

вал в японском концлагере в Китае. В данном фильме тем не менее доминируют нарративные элементы, которые сопоставимы с итальянскими фильмами о лагерях.

«Лагерь любви № 7» (*Love Camp 7*). США — Канада, 1968 год. Режиссер — Роберт Ли Фрост. Сценарист — Боб Крессе. Оператор — Роберт Ли Фрост. Роли исполняют: Мария Лизе, Кэти Уильямс, Боб Крессе, Дэвид Фридман. Продолжительность фильма — 90 минут. Жестокий сексдизонитивный фильм. Автор сценария Боб Крессе сам играет коменданта лагеря, который пытается двух проституток, работающих на американцев. Один из первых фильмов порнонацистской волны.

«Лагерь любви» (*Liebeslager — Campo di amore*). Италия, 1976 год. Режиссер — Винсент Томас (он же Лоренцо Хикка Пальи). Сценарист — Лоренцо Хикка Пальи. Оператор — Луиджи Сиккароне. Композитор — Александр Александрони. Роли исполняют: Карл Кэнини, Ред Аскот, Ронни Костер, Алан Коллинз (он же Лучино Пиготти), Кэрри Кантер. Продолжительность фильма — 103 минуты. Вызывающий, слякотный произведенный сексдизонитивный фильм, который рассказывает о медицинских экспериментах, проводимых эсэсовскими врачами над заключенными концентрационного лагеря. После освобождения союзниками жертвы мстит мучителям, кастрируя их.

«Лакомб Люсьен» (*Lacombe Lucien*). Франция — Италия — ФРГ, 1974 год. Режиссер — Луи Маль. Авторы сценария — Патрик Мондиано и Луи Маль. Оператор — Тонино Дель Колли. Композитор — Джанто Рейнхард. Роли исполняют: Пьер Блэйш, Орор Клемент, Хольгер Левенальдер, Тереза Гизе. Продолжительность фильма — 137 минут. Нацистский французский крестьянский юноша становится сотрудником гестапо. Однако он влюбляется в еврейскую девушку, которой помогает избежать смерти. Убедительная драма с участием талантливых актеров.

«Лили Марлен» (*Lili Marken*). ФРГ, 1980 год. Режиссер — Райнер Вернер Фасбиндер. Авторы сценария — Райнер Вернер Фасбиндер и Манфред Пурцер. Снято по произведению Лалы Андерсон. Оператор — Клевер Шварценбергер. Композитор — Пир Рабен. Роли исполняют: Хилла Шингулла, Джанкарло Джаннини, Мел Феррер, Карлаштра фон Гассель, Кристина Кауфманн, Удо Кир, Харк Бом, Карин Бальш, Готтфрид Джон, Адриан Ховен. Продолжительность фильма — 120 минут. Отчасти ностальгически преобразованная мелодрама, в которой Фасбиндер рассказывает историю певицы, которая в годы войны стала звездой благодаря исполнению песни «Лили Марлен». Когда она помогает бежать заключенным из концентрационного лагеря, то попадает в немилость. В фильме приводятся исторические факты о любовной связи между певицей и еврейским музыкантом (Джанкарло Джаннини).

«Люди за солдаты» (*Men Behind the Sea*). Гонконг, 1988 год. Режиссер и автор сценария — Моу Тун Фай. Продолжительность фильма — 105 минут. Измывающая, полудокументальная драма о японском лагере для военнопленных, в которых на заключенных в годы Второй мировой войны проводились бактериологические эксперименты.



«Малер» (Mahler). 1974 год. Режиссер и сценарист — Кен Расселл. Оператор — Дик Буш. Музыка Густава Малера. Роли исполняют: Роберт Повелль, Жоржина Халь, Лив Мондж, Мириам Карлин, Оливер Ред. Продолжительность фильма — 115 минут. Биография музыканта и композитора Густава Малера. В сценах лихорадочных сновидений он видит собственные похороны как культ погибших эсэсовцев.

«Мальчики из Бразилии» (The Boys from Brazil). США, 1977 год. Режиссер — Франклин Дж. Шеффнер. Авторы сценария — Кеннет Росс, Хейвуд Гулд. Снято по произведению Иры Левин. Оператор — Генри Дека. Композитор — Джерри Голдсмит. Роли исполняют: Грегори Пек, сэр Лоренс Оливье, Лилли Палмер, Джеймс Мэсон, Бруно Ганц, Вольфганг Прайсс. Продолжительность фильма — 118 минут. Утопический триллер о Йозефе Менгеле, которому после войны удалось клонировать многочисленных детей из Гитлера, которые должны принести в мир наследие фюрера. Еврейский охотник за нацистами Либерман налаживает на след Менгеле и останавливает его в самый последний момент. Старательно сокращенные сцены, в которых показывается Германия, сосредоточены на образах старых нацистов, которые ностальгируют по временам Третьего рейха.

«Мамаша Кураж» (Mutter's Courage). ФРГ, 1996 год. Режиссер и автор сценария — Михаэль Верховен. По произведению Георга Табори. Операторы — Михаэль Эпп и Тео Биркенс. Музыка Юлиана Нота и Симона Верховена. Роли исполняют: Георг Табори, Паулина Коллинс, Ульрих Тукур. Продолжительность фильма — 93 минуты. Сатирическая драма о злоключенных матери писателя Георга Табори, которой удается во время транспортировки в лагерь втереться в доверие к эсэсовцам. Уникальная немецкая попытка передать ужасы холокоста при помощи трагикомических средств.

«Нанкингская резня» (The Nanking Massacre). Гонконг, 1995 год. Режиссер — Моу Тун Фай. Продолжительность фильма — 90 минут. Изматывающая военная драма, которая часто воспринимается как продолжение «Людей за солнцем». В этом фильме японские оккупанты изображаются как жестокие, кровожадные убийцы, которые насилуют и грабят мирных китайских жителей.

«Наследство», «Наследники» (Die Erben). Австрия, 1982 год. Режиссер — Вальтер Баннерт. Авторы сценария — Вальтер Баннерт, Рихтер. Оператор — Ханус Полак. Роли исполняют: Николаус Фогель, Роджер Шёр, Аннелиза Штёкель Эбергарт, Яромир Борех, Клаус Новак. Продолжительность фильма — 95 минут. Увлекательно инсценированная социальная драма о судьбе двух подростков, которые оказываются вовлеченными в деятельность неофашистской организации. В фильме вечеринки неофашистов превращаются в сексуальные оргии, где часть подростков облачена в униформу СС.

«Натали — беглянка из ада» (Nathalie, gascatee de l'enfer). Франция, 1980 год. Режиссер — Джеймс Гартнер (он же Алан Пейлет). Оператор — Алан Харди. Композитор — Даниэль Вайт. Роли исполняют: Патриция Гори, Джек Тей-

---

пор, Жаклин Дорен, Оливер Матот, Памела Станфорд, Клаудина Беккари. Продолжительность фильма — 96 минут. Военный приключенческий фильм с элементами садомазохизма. Врач партизанского отряда Натали идет на все, чтобы освободить агента. Сравнительно неплохой дилетантский фильм с целостной драматургией.

• **Наши** (Nazi). США, 1991. Режиссер, сценарист и оператор — Ричард Керн. Оператор — Будекольтцер. Композитор — Аннабель Дэвис. Продолжительность — 2 минуты. Эротический видеоклип. Стриптиз светловолосой девушки, снимающей с себя униформу СС.

• **Необрожаемый** (Der Unhold). ФРГ—Франция, 1996 год. Режиссер — Фолькер Шлёндорфф. Авторы сценария — Фолькер Шлёндорфф и Мэттью Каррире. По произведению Мишеля Турнье. Оператор — Бруно де Кайз. Композитор — Михаэль Ниванд. Роли исполняют Джон Малколм, Армин Мюллер-Шталь, Готфрид Джон, Марианна Зегебрехт, Фолькер Шпендлер. Продолжительность фильма — 118 минут. Трагикомедия. Туповатый великан Абель Тиффаг делает «карьеру» в немецком плену. Невняным образом рассказывает об очаровании фашистского кудля. Противоречивая экранизация романа.

• **Ночной портье** (Il portiere di notte). Италия—Франция, 1973 год. Режиссер — Лиллиана Кавани. Авторы сценария — Лиллиана Кавани и Итало Москати. Оператор — Альфио Контини. Композитор — Даннела Парис. Роли исполняют Шарлотта Рахмлинг, Дирк Богард, Филипп Лерой, Габриела Ферретти, Хилда Гюнтер. Продолжительность фильма — 119 минут. Психологическая драма, в которой рассказывается о встрече бывшей заключенной концентрационного лагеря с одним из прежних мучителей, превратившимся в любовника. Иллюстрирует садомазохистские отношения.

• **Ночь генерала** (La Nuit generale). Франция, 1966 год. Режиссер — Анатоль Литвак. Авторы сценария — Йозеф Кессель и Пауль Ден. По мотивам произведений Ганса Гельмута Кирста и Джеймса Хадли Чейз. Оператор — Генри Лека. Композитор — Морис Джарр. Роли исполняют Питер О'Туа, Омар Шариф, Филипп Нуаре, Том Кертней, Дональда Плизени, Христопфер Пломмер. Продолжительность фильма — 145 минут. В этой смеси из триллера и фильма о войне рассказывается о двойной жизни кровожадного генерала СС, который убивает проститутку в своей частной жизни. Замечательным является педантичное, переохлажденное актерское искусство Питера О'Туа.

• **Ночь зомби**, «Гамма 693» (Night of the Zombies). США, 1983 год. Режиссер — Джозь М. Рид. Роли исполняют Джампа Джилло, Райан Хиллард, Саманта Грей, Джозь М. Рид. Продолжительность фильма — 83 минуты. Дилетантский инсценированный фильм ужасов о мертвых экзоскелетах, которые благодаря американскому перво-паралитическому газу превратились в зомби.

• **Ночь, когда прибыл дьявол** (Nacht, wenn der Teufel kam). ФРГ, 1957 год. Режиссер — Роберт Эйндмак. Сценарист — Вернер Йорг Лидтке. По произведению Вилли Бертольда. Оператор — Георг Краузе. Композитор — Зигфрид

Франц. Роли исполняют: Клаус Холм, Марио Адорф, Ханнес Мессемер, Петер Карстен. Продолжительность фильма — 104 минуты. Тусклый детективный фильм о поиске серийного убийцы в последние годы войны. Сначала эссовцы казнят не того человека, чтобы тайком устранить реального преступника — душевнобольного. Идеалистического следователя, который жаждет справедливости, посылают на фронт. Злодейка попытался изобразить СС как самое величайшее зло того времени. Сыгранный Ханнесом Мессемером эссовец соответствовал штирлицкой жестокости и гедонистско-декадентскому образу жизни членов СС и поздних порнонацистских клише.

«Об этом, под этим, там» (Ur!l). США, 1976. Режиссер и оператор — Русс Майер. Сценарист — В. Калли (он же Русс Майер). Музыка Уильяма Лоуэ и Пола Рудина. Роли исполняют: Равен де ла Круа, Жанет Вуд, Роберта МакЛайн, Монте Бан, Эварда Шаф. Продолжительность фильма — 80 минут. Причудливый эротический фильм. В нем есть эпизодический сюжет одиозной Гюллера, который практиковал бандажный секс до тех пор, пока не был убит в ванной.

«Один раз в был... дьяволом», «История дьявола» (Il était une fois... le diable). Франция, 1986 год. Режиссер и автор сценария — Бернард Леннокс. Оператор — Джерард Монкло. Музыка Мишеля Рон, Паули Пинота. Роли исполняют: Марсель Портье, Вероника Рено, Паскаль Симон. Продолжительность фильма — 71 минута. На французском побережье Атлантики молодая пара атакуется духами, призраками и зомби-эссовцами. Кровавый, но совершенно неграмотно поставленный фильм ужасов.

«Озеро живых мертвецов», «Озеро зомби» (La Lac morte vivants). Франция, 1980 год. Режиссер — А. Лазар (он же Жан Родлин). Сценарист — А. Моран, Оператор — Макс Монтайлле. Композитор — Даниэль Вайт. Роли исполняют: Говард Вернон, Пьер Эскур, Аннушка. Продолжительность фильма — 82 минуты. Из проклятого озера в Южной Франции поднимаются живые трупы солдат вермахта, которые терроризируют местное население. Нанятый фильм ужасов.

«Острова кровавых плантаций» (Isole dei Blutigen Plantage). ФРГ, 1982 год. Режиссер и сценарист — Курт Рааб. Оператор — Рудольф Блаасен. Композитор — Юрген Маркус. Роли исполняют: Удо Кир, Барбара Валентина, Курт Рааб, Карен Лопез, Петер Керн, Карл Отто Алберти. Продолжительность фильма — 88 минут. Сексплотативный фильм. Молодые женщины используют в качестве рабынь на плантациях, которыми правит фашистский тиран. Любовные отношения героев приводят к восстанию, которое сметет диктатуру. Группа кинодеятелей, связанная с Фассбиндером, делает коммерческий вариант фильма об аллегорическом фашизме, начиная его не только эротической, но и моральной начинкой.

«Паскуалино — семь красоток», «Семь красоток» (Pasquale Settebellezze). Италия, 1975 год. Режиссер и автор сценария — Луиза Вертухалзер. Оператор — Тонино Делла Колли. Композитор — Эдио Янначи. Роли исполняют: Джанкарло Джаннини, Фернандо Рей, Ширли Столер, Елена Флор. Продол-

---

жительность фильма — 116 минут. Сатирический фильм об итальянском плуте, которому при помощи своего шарма удается пережить ужасы концентрационного лагеря.

• **«Пассаж», «Переход», «Паспорт смерти» (The Passage)**, 1978 год. Режиссер — Дж. Ли Томпсон. Сценарист — Брюс Николайсен. Оператор — Майк Рид. Композитор — Михаэль Дж. Левис. Роли исполняют: Энтони Квин, Джеймс Мэсон, Мальком Маклаудал, Христофер Ли, Мишель Лонсдал, Кэй Ленз. Продолжительность фильма — 94 минуты. Кровавый военно-приключенческий фильм. Фанатичный штурмбаннфюрер СС преследует по горам Греции семью еврейского профессора.

• **«Пение любви» (Un Chant d'amour)**, Франция, 1950 год. Режиссер и сценарист — Жан Жене. Композитор — Жак Натто. Роли исполняют: Люсьен Сиймо, Ява, Коко ле Мартинеза, Андре Рейбиз. Продолжительность фильма — 25 минут. Экспериментальный короткометражный фильм о чувственных попытках одинокого пленника. В этом единственном фильме Жене вводит фигуру надсмотрщика, которая отличается фашистским фетишизмом: униформа, жажда доминирования и т.д.

• **«Пилот бомбардировщика» (Der Bomberpilot)**, ФРГ, 1970 год. Режиссер, автор сценария и оператор — Вернер Шрётер. Роли исполняют: Карла Лулаулу, Маша Эльм, Магдалена Монтецума, Сюзанна Шид, Вернер Шрётер. Продолжительность фильма — 65 минут. Действие, охватывающее 1942—1955 годы, разворачивается вокруг трех молодых женщин, которые работают в кабаре. В этой своеобразной сатире Шрётер пытается провести параллели между политикой, искусством, сексуальностью, войной и послевоенным временем. В кабаре происходит сцена с имперским флягом Германии.

• **«Последний день СС», «Внимание! Тигры пустыни!», «Песчаные лисицы не знают жалости» (Karut lager — gli ultimi giorni delle SS)**, Италия, 1976 год. Режиссер — Иван Катанский. Сценарист — Иван Рассимов. Оператор — Эмилио Форискот. Композитор — Анжела Франческо Ливаньяно. Роли исполняют: Ричард Харрисон, Гордон Митчелл, Лея Ландер. Продолжительность фильма — 82 минуты. Военно-приключенческий фильм, рассказывающий об американских пленниках, оказавшихся в немецком лагере в Северной Африке. Кровавые сцены пыток должны были повысить зрительность действия.

• **«Последняя оргия Третьего рейха», «Последняя оргия гестапо» (L'ultima orgia del Terzo Reich)**, Италия, 1977 год. Режиссер — Чезаре Каневари. Сценарист — Мими Люкарелли. Оператор — Клуудио Каточчо. Композитор — Альберто Бембо. Роли исполняют: Даниела Леви, Марк Лоуд, Маристелла Гречо. Продолжительность фильма — 90 минут. Порнонацистская драма. Когда после войны бывшая заключенная концлагеря встречает своего бывшего мучителя, то они вновь переживают свое прошлое. По сути, порнографическое повторение «Ночного порты» с фетишистскими вставками.

«Подохнувший Вотау» (*Der gefallene Wotau*). Австрия, 1971 год. Режиссер, сценарист и исполнитель ролей — Отто Мюль. Съёмки акции-перформанса, которая проходила под лозунгом «СС и звезда Давида». Идея состоит в том, что вина немцев выражается в сексуальных фантазиях. Здесь связывается беспощадность СС и беспомощная привлекательность еврейских жертв. Это насилие несет на себе символ свастикки, и от нас не помогут избавиться никакие аккордизмы.

«Прекрасная пленница» (*La Belle Captive*). Франция, 1983 год. Режиссер и автор сценария — Алан Роббе-Жрилет. Оператор — Генри Алекай. Музыка Франца Шуберта, Джона Эддингтона. Роли исполняют: Даниэль Местуй, Габриэла Лауре, Кирилла Клер, Даниэль Эмилфери. Продолжительность фильма — 90 минут. Таинственный, сатанистический фильм ужасов, действие которого разворачивается вокруг молодого человека, которого связывают непонятные отношения с женщиной-вампиром. Ее телохранители состоят из эсэсовцев. Фильм снят по мотивам эсэсовских романов Роббе-Жрилета.

«Прощай живым мертвецам», «Оазис зомби», «Оазис живых мертвецов» (*L'Abîme morts vivants*). Испания — Франция, 1981 год. Режиссер — Жюсс Франко. Композитор — Даниэль Вайт. Роли исполняют: Мануэль Гелли, Эдуардо Фехардо, Линн Ромей, Антонио Майкс. Продолжительность фильма — 94 минуты. Малобюджетный дилетантский фильм ужасов. Солдаты вермахта, превратившиеся в зомби, терроризируют членов экспедиции, ищущей сокровища армии Ризмеля, которая случайно забрела в оазис.

«Публичный дом для СС», «Эсэсовские девочки» (*La casa privata per le SS*). Италия, 1977 год. Режиссер — Винченцо Дон (он же Бруно Миттен). Роли исполняют: Габриэла Канера, Марина Д'онна, Маша Маггилл, Тамара Триффес, Виски Карис, Люк Грегори. Продолжительность фильма — 98 минут. Мягкая порнография, с точки зрения содержания является фетишизированным глэмпатом с «Салона Китти».

«Разрушение» (*Ruaged*). США, 1968 год. Один из первых лигтерных порноиндустриальных фильмов Дерекя Фланты. Считается утреченным.

«Рим — вечная горла», «Рим — открытый город» (*Roma, città aperta*). Италия, 1945 год. Режиссер — Роберто Росселлини. Авторы сценария — Серджио Амидай и Федерико Фелдзини. Оператор — Ибальдо Арета. Композитор — Ренцо Росселлини. Роли исполняют: Анна Магнани, Альдо Фабрица, Марчелло Пальеро, Мария Муха. Продолжительность фильма — 100 минут. Неореалистическая драма о преследовании и уничтожении итальянской группы Сопротивления во время немецкой оккупации Рима. В образе эсэсовца проявляются декадентские и гомозроческие черты.

«Ростовщик», «Владелец зомбарда» (*The Pawnbroker*). США, 1964 год. Режиссер — Сидни Лумет. Авторы сценария — Дэвид Фридкин и Мурт Фин. Снят по произведению Эдварда Льюиса Воллента. Оператор — Борис Кауфман.

Композитор — Квинси Джонс. Роли исполняют: Род Штайгер, Гералдине Фитцджеральд, Хаим Самюэл, Брок Петер, Маркета Кимбрель. Продолжительность фильма — 105 минут. После того как главный герой потерял в концентрационном лагере жену и детей, он эмигрирует в Нью-Йорк, чтобы выбраться из плена воспоминаний и забыть о личной трагедии. Однако нищета и насилие, царящие в его районе, вновь оживляют его прошлое. Великолепно сыгранная, трезво инсценированная драма.

«Савой» (*Sauvoir*). Франция, 1972 год. Режиссер — Мишель Мардор. Французская крестьянская девушка заботится во время немецкой оккупации о неизвестном мужчине, который утверждает, что он является английским парашютистом. Когда после войны она узнает, что он был эсэсовским провокаторм, который нанес немалый урон Сопротивлению, то убивает его. Мелодраматичный рассказ о банальности зла.

«Сад орхидей» (*Orchidegartneren*). Дания, 1977 год. Режиссер и автор сценария — Ларс фон Триер. Роли исполняют: Ларс фон Триер, Тигер Хуйдтфельдт, Мартина Дроути. Экспериментальный короткометражный фильм. В одной сцене фон Триер предстает в немецкой фуражке, которую он меняет на нацистскую каску. Он «подкрашивает» себе ресницы. Позже он имеет садомазохистскую встречу с женщиной, на которой из одежды лишь галстук, что указывает на часть нацистской униформы.

«Сало, или 120 дней Содома», «120 дней Содома» (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*). Италия—Франция, 1975 год. Режиссер — Пьер Паоло Пазолини. Авторы сценария — Пьер Паоло Пазолини и Серджио Ситти. Снято по произведению маркиза де Сада. Оператор — Тонино ДеЛи Колли. Роли исполняют: Соня Савинандж, Умберто Паоло Квинтавале, Паоло Бонакцели, Альдо Валлетти, Джорджио Каталая. Продолжительность фильма — 117 минут. В радикально стилизованной форме Пазолини экранизировал роман маркиза де Сада, действие которого перенесено в марionеточную итальянскую республику (Сало), во главе которой стоит Муссолини. В замке Гарлазее четверо фашистов устраивают «анархию силы», которая предполагает пытки, унижение и казни подростков из окрестных сел.

«Салон Китти», «Двойная ошибка» (*Salon Kitty*). Италия, 1975 год. Режиссер — Тинто Брасс. Авторы сценария — Эннио де Консини, Марио Пийя Фуко, Тинто Брасс. Оператор — Сильвано Ипполити, Композитор — Флоренцио Карпи. Роли исполняют: Гельмут Бергер, Ингрид Тулки, Тереза Анн Завой, Джон Штайнер, Беким Фемну. Продолжительность фильма — 129 минут. Кинокартина рассказывает о берлинском борделе, который служил прикрытием для шпионской деятельности СС.

«Свастика на животе», «Нацистский лагерь любви № 27» (*La svastika nel ventre*). Италия, 1977 год. Режиссер — Уильям Хавкинс (он же Марио Канано). Авторы сценария — Джанфранко Клеричи и Сандро Амити. Оператор — Серджио Мартинелли. Композитор — Франческо де Маззи. Роли исполняют: Сирпа Лан, Джанкарло Систи, Роберто Поссе, Жанфиллипо Каркано, Пьеро Лули.

Продолжительность фильма — 81 минута. Эротическая мелодрама. Парижская еврейка Ганна Майер винит себя в гибели своей семьи. Успокоение она пытается найти, попав в лагерный бордель. В нее влюбляется комендант, и она становится начальницей борделя. Раскаяние приходит к ней слишком поздно. Она убивает некоторых из эсэсовских офицеров, тем самым проводя собственную казнь. Во время сцены оргии имеются короткие моменты, которые можно расценить как порнографические.

•**«Скисы», «Бригады», «Ромпер Стомпер» (Romper Stomper)**. Австралия, 1992 год. Режиссер и автор сценария — Джеффри Райт. Оператор — Рон Хаджен. Композитор — Джон Клиффорд Вайт. Роли исполняют: Рассел Кроу, Даниэль Полак, Жаклин Маккензи, Алекс Скотт. Продолжительность фильма — 90 минут. В беспристрастной манере режиссер рассказывает о борьбе группы неонацистов — скинхедов, которые ведут войну против китайцев и полиции. Группа постепенно притирается друг к другу. Во время вечеринки совершается половой акт на фоне нацистской атрибутики.

•**«Скорпион восставший», «Восставший скорпион» (Scorpio Rising)**. США, 1960 год. Режиссер, автор сценария и оператор — Кеннет Энгер. Музыка различных рок- и поп-групп. Роли исполняют: Брюс Бекрон, Джонни Зипанца, Франк Карифи, Джон Палоне. Продолжительность фильма — 29 минут. Окультурный экспериментальный фильм, который связывает фашиствующих байкеров с садомазохистскими ритуалами.

•**«Солдаты Королевы» (Soldaat van Oranje)**. Нидерланды, 1977 год. Режиссер — Пол Верховен. Авторы сценария — Джерард Сетемини, Кис Холрихок, Пол Верховен. Снято по роману Эрика Рельфсема. Оператор — Йост Факано. Композитор — Рогир ван Оттерло. Роли исполняют: Рутгер Хауэр, Эльвара Фокс, Иерон Крабе, Суза Пенхалигон, Рене Колльдехоф, Рихард Дельсти. Продолжительность фильма — 151 минута. В этом дорогостоящем фильме, рассказывается о судьбе группы, состоящей из пяти студентов, которая во время немецкой оккупации примкнула к движению Сопротивления. Пестрый кадетскополк, который инсценирует войну как судьбоносное приключение. Гомэротическое танго, исполненное Эриком и эсэсовцами, проводит провокационную параллель между «авантюризм характером» обоих мужчин.

•**«Специальное подразделение СС по депортации» (La deportate della sezione speciale SS)**. Италия, 1977 год. Режиссер и автор сценария — Рино ди Сильвестро. Оператор — Серджио Д'Оффичи. Композитор — Стефано Кяригни. Роли исполняют: Джон Штайнер, Эриа Шерер, Сара Шперати, Гидо Леонтини. Продолжительность фильма — 93 минуты. Увлечательная эротическая драма, ее герои — комендант лагеря, который используется как огромный публичный дом, встречает среди арестанток свою бывшую возлюбленную. В нем вновь вспыхивает сексуальное желание. Садомазохистская любовная история с элементами готических фильмов ужасов.

•**«Специальный поезд СС», «Женский выточный поезд» (Train Special pour SS)**. Франция—Испания, 1976 год. Режиссер — Джеймс Гартнер (он же Алан Пейет). Композитор — Францис Персон. Роли исполняют: Моника Свини,

---

---

Эрик Мюллер, Сандра Мозаровски, Джеймс Бакнер. Продолжительность фильма — 92 минуты. Мягкая порнография. После-борьба посылаются на Западный фронт, дабы там обслуживать части СС. После конца войны состав (экипаж) попадает к американцам. Дилетантское смешение нацистского фетишизма с невинной симуляцией сцен половых сношений.

«Способный ученик», «Подходящий возраст», «Образцовый ученик» (Art Party). США, 1998 год. Режиссер — Брайан Зингер. Автор сценария — Брендон Бойс. По произведению Стювена Кинга. Оператор — Николас Томас Зигаль. Роли исполняют: Ян Маккеллен, Бред Ренфро, Брюс Дависон, Элиас Котас, Джо Муртон. Продолжительность фильма — 120 минут. Психологический триллер, поставленный по одноименной новелле Стювена Кинга, которая вдохновила также создателя фильма «Стеклопанельная клетка». 15-летний американский мальчик разоблачает своего соседа как бывшего нациста, совершившего военные преступления. Он шантажирует его. Однако вскоре прошлое старика начинает трансформировать личность мальчика и делает соучастником убийства. В фильме присутствуют гомоэротические мотивы, но в «Стеклопанельной клетке» они более очевидны.

«ССалинский лагерь — комендатура по стерилизации», «Экспериментальный лагерь СС» (SSaali Kastrat Kommandantur). Италия, 1976 год. Режиссер — Серджио Гарроне. Авторы сценария — Винчио Маринудин и Серджио Гарроне. Оператор — Маурисио Чентини. Музыка Роберто Прегазано и Василия Коючарова. Роли исполняют: Мирича Кварвен, Паоло Кораччи, Джорджико Черриони, Джованна Манарди, Серафино Профумо. Продолжительность фильма — 90 минут. Гротескный эксплицитный фильм. Коменданту лагеря (кастрату) пересаживают яички одного из заключенных, после чего в лагере вспыхивает восстание. Самый известный пример для итальянского порнонацистского фильма.

«Стингрей П», «Безумный Фокс — огонь на колесах» (Stingray P). Испания — Швейцария, 1980 год. Режиссер — Пауль Граун. Оператор — Курт Ашбахер. Музыка М. Флата и группы «Крокус». Роли исполняют: Роберт О' Нил, Лаура Пренника, Лил Эспивент, Гильермо Балмасар. Продолжительность фильма — 80 минут. Байкерский фильм. В обличении мотоциклов повсеместно встречаются нацистские атрибуты. В конце фильма надлежит садомазохистская сцена, в которой участники обличены в жесовскую униформу.

«Тату», «Татуировка» (Tatoo). Гонконг, 1978 год. Режиссер — Чанг Пай-Шан. Роли исполняют: Тама Чик-Фай, Лиду Луя, Карин Ху, Тинг Лу. Продолжительность фильма — 81 минута. Образец порнонацистского кино, действие которого перенесено в японский лагерь на территории Китая. Вариация на тему «Бамбукового кукольного домика».

«Тварь из жара» (La bestia in calore). Италия, 1976 год. Режиссер и автор сценария — Иван Катанский (он же Паоло Сальвей, он же Луиджи Баттола). Оператор — Уго Брунели. Композитор — Джулиано Соракки. Роли исполняют: Магалл, Джон Брон, Ким Гатти, Сол Борис. Продолжительность фильма —



85 минут. Фильм ужасов, рассказывающий о медицинских экспериментах, которые эссовские врачи проводили в концентрационном лагере над питекантропом. Драматургически пустые места заполняются сценами нападения партизан.

«Триумф духа» (*Triumph of the Spirit*). США, 1989 год. Режиссер — Роберт М. Юнг. Авторы сценария — Алжей Краковски, Лоренс Хит, Шимон Арама. По произведению Шимона Арама. Оператор — Карлис Кларк. Композитор — Клифф Эйзельман. Роли исполняют: Уильям Дефо, Роберт Логгия, Костас Мандильор, Венди Газель, Эдвард Джеймс Олмос. Продолжительность фильма — 120 минут. Греческий еврей Саломон должен спасти себе жизнь, выступая на боксерском ринге как боксер. Складывая этой драмы изредка приближают к элементам эдипоцидичности.

«Ударная волна», «Приходящие из глубин», «Ужасящая власть зомби» (*Shock Waves*). США, 1976 год. Режиссер — Кен Видлерхорн. Авторы сценария — Джон Харрисон, Кен Видлерхорн. Оператор — Рубен Траш. Композитор — Рихард Эйхорн. Роли исполняют: Питер Кушинг, Девин Каррадин, Брук Адамс, Люк Хальпин, Фред Буча. Продолжительность фильма — 85 минут. Примитивный фильм ужасов с элементами фантастики, в котором по Карибскому морю рыскают катера с живыми мертвецами, одетыми в униформу СС.

«Целая жизнь», «И теперь моя любовь» (*Toute une vie*). Франция—Италия, 1974 год. Режиссер — Клод Лелуш. Авторы сценария — Клод Лелуш и Вютерховен. Оператор — Жан Колломб. Композитор — Франсис Лэй. Роли исполняют: Марта Келлер, Андре Дюссель, Чарльз Деннер, Карл Грассин. Продолжительность фильма — 150 минут. Эпизодический калейдоскоп из событий XX столетия, в котором рассказываются любовные истории 3 поколений. В эпизоде эпохи Второй мировой присутствуют элементы порнографического кино.

«Черное гестапо» (*The Black Gestapo*). США, 1975 год. Режиссер — Ли Фрост. Авторы сценария — Ли Фрост и Вес Бишоп. Оператор — Дэвид Коллоуэй. Композитор — Аллан Элмер. Роли исполняют: Род Перри, Чарльз П. Робинзон, Фил Гувер, Эд Кросс. Продолжительность фильма — 90 минут. «Черный эксплоатативный фильм» или «черная порнография», где «черный» не характеристика качества, а расовая принадлежность ряда героев. Подобные фильмы были очень популярны в начале 70-х годов. Снимали их, естественно, белые. Расистская версия на тему «Лагерь зомби № 7». Создатели пытались дискредитировать движение «Блэк Пауэр» («Черная сила»). В этом фильме афроамериканские вооруженные отряды приобретают черты фашистской организации, которая, вырвавшись на поверхность, организует бойню и насилие над белым населением.

«Эльза, фрейлейн СС», «Фрейлейн дьявола», «Фролейн Кэтти» (*Elsa, Fraulein SS*). Франция, 1977 год. Режиссер — Марк Штерн (он же Патрик Рюмме, он же Патрис Ром, он же Джесс Франки). Авторы сценария — Виктор Хадри, Патрис Ром (Рюмме). Оператор — Мишель Рокка. Композитор — Даниэль

---

---

Вайт. Роли исполняют: Памела Стэнфорд, Лиза Линн Монтевьел, Роджер Партон, Эрик Мюллер. Продолжительность фильма — 87 минут. Мягкая порнография. Сотрудница СС Китти следит за борделем, который служит прикрытием для шпионажа. Когда она обнаруживает, что ее любовник Франц любит партизанку, события принимают крутой оборот. Дилетантская инсценировка симулируемого секса и неофициальное повторение «Салона Китти».

**«Эзэсовский лагерь № 5 — ад для женщин» (Lager SS 5 — l'inferno delle donne).** Италия, 1977 год. Режиссер — Серджио Гарроне. Авторы сценария — Винцио Мариницци и Серджио Гарроне. Оператор — Маурицио Чентини. Музыка Роберто Прегадно и Василья Кочурова. Роли исполняют: Паола Кораччи, Рита Манн, Джорражио Черрони, Серафино Профумо, Атилио Доттесио. Продолжительность фильма — 90 минут. Откровенный эксплуатативный фильм, напоминающий «ССшестский лагерь — комендатура по стерилизации». Упрямая жительница Ямайки подбивает арестанток из лагеря-борделя к восстанию. В фильме присутствуют характерные сцены пыток, стереотипное повествование и множество исторических ошибок.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Bleuel, Hans Peter: *Strength through joy: sex and society* *Сила через радость: Заставка не определена in Nazi Germany* — London: Secker & Warburg, 1973. — XI, 272 S. : Ill.
- Burleigh, Michael: *The racial state: Germany 1933 — 1945* / Michael Burleigh and Wolfgang Wippermann. — Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1991. — 386 S.
- Cruz, Omayra. *Tits, Ass & Swastikas. Three Steps Toward A Fatal Film Theory*. in: Andy Black (Hrsg.) *Necronomicon Book 2*, London 1998, S. 88—98.
- Fischer, Volker: *Asthetisierung des Faschismus. NS-Nostalgie im Spiel(f)im*. in: Hinz, B. u.a. (Hrsg.). *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen, 1979.
- Friedländer, Saul. *Kjuch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München 1986.
- Gudtol, Rainer: *Sexualität und Gewalt*, Hamburg, 1992.
- Homosexualität in der NS-Zeit: Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung* / hrsg. von Günter Grau. Mit z. Beitz von Claudia Schoppmann. — Orig. — Ausg. — Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1993. — 373 S. : Ill.
- Lilienthal, Georg: *Der «Lebensborn-V.»: ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik* / Georg Lilienthal — Stuttgart [u.a.] : Fischer [u.a.], 1985. — VII, 264 S.
- Marwald, Stefan: *Sexualität unter dem Hakenkreuz: Manipulation und Vernichtung der Intimsphäre im NS-Staat* / Stefan Marwald, Gerd Mischler. — Hamburg [u.a.] : Europa-Verl., 1999. — 287 S.
- Schmitz-Koester, Dorothee: *«Deutsche Mutter, bist du bereit...» Alltag im Ostblock* *Заставка не определена. Lebensborn* / Dorothee Schmitz-Koester. — I. Aufl. — Berlin: Aufbau-Verl., 1997. — 245 S.
- Schneider, Wolfgang: *Frauen unterm Hakenkreuz* / Wolfgang Schneider. — I. Aufl. — Hamburg: Hoffmann und Campe, 2001. — 239 S.
- Schoppmann, Claudia. *Nationalsozialistische Sexualpolitik und weibliche Homosexualität*. — Pfaffenweiler, 1997.
- Schoppmann, Claudia. *Verbotene Verhältnisse: Frauenliebe 1938 — 1945* / Claudia Schoppmann. — I. Aufl. — Berlin: Quervert., 1999. — 155 S.
- SeeRien, Georg. *Erotik: Dsthetik des erotischen Films*, Marburg, 1996.
- Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*, New York 1980, dt.: *Im Zeichen des Saturn*, München / Wien 1981.

- Stiglegger, Marcus. Dekadenz und Tod. Sexualisierung des Nationalsozialismus im Kino, in: testcard Nr.4, Mainz 1997, S. 194—209.
- Stiglegger, Marcus. Filme aus Fleisch und Blut: Tinto Brass, in: Splatting Image Nr.30, Juni 1997, S.5—12.
- Stiglegger, Marcus. Jenseits von Gut und Buse. Das nur halb so kontroverse Werk der Lilliana Cavani, in: Splatting Image Nr.25, März 1996, S.13ff.
- Stiglegger, Marcus. Sadiconazista. — St. Augustin: Gardez! —Verl., 1999.
- Westenrieder, Norbert: «Deutsche Frauen und Mädchen»: Vom Alltagsleben 1933 — 1945 / Norbert Westenrieder. — Düsselldorf: Droste, 1984. — 138 S.
- Арагон Л., Батай Ж., Луис П., Живэ Ж. Четыре шага в бреду. Французская маргинальная проза первой половины XX в. Изд. 2-е, испр. (пер. с фр.: сост. и предисл. Климовой М., Кондратовича В.) 2002 г.
- Джордже Моссе. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. — М.: Центрполиграфиздат, 2003 г.
- Дэвид Герберт Лоуренс. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность. ЭКСМО, 2003 г.
- Жорж Батай. Ненависть к познанию: Порнолатрическая проза. Авторский сборник. «Ладомир», 1999 г.
- Зигмунд, Анна-Мария. Женщины нацистов. — М.: Ладомир, 2001 г. Издательство: Мифрил, 1994 г.
- Кох-Хиллбрест М. Номо Гитлер: психограмма диктатора. — Мн.: ООО «Попурри», 2003 г.
- Крейз Г. Немцы. — М.: «Ладомир», 1999 г.
- Одри Салкелд. Лени Рифеншталь. Триумф и воля. — М.: ЭКСМО, 2003 г.
- Паенкве О.Ю. Третьей рейх. Социализм Гитлера (очерки истории идеологии). — СПб.: Издательский дом «Нелли», 2004 г.
- Простаков С.В. Жены и любовницы нацистов. — Ростов-на-Дону: «Феникс», 2000 г.
- Райх, Вильгельм. Психология масс и фашизм. — СПб.: «Университетская книга», 1997 г.
- Ржевская Е.М. Геббельс: Портрет на фоне свастики. — М.: Слово, 1994 г.
- Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Издательство: Мифрил, 1994 г.
- Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Л. Нанси. Нацистский миф. — Санкт-Петербург, 2002 г.
- Черная Л. Б. Коричневые диктаторы. — М.: Республика, 1992 г.
- Шааке Э. Женщины Гитлера. — М.: Изд-во «АСТ», 2003 г.
- Шеленберг В. Лабиринт. Мемуары гитлеровского разведчика. — М.: СП «Дом Бирунти», 1991 г.
- Шнейер А. Воспоминания. — Смоленск: Русич, 1997 г.

---

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### Часть 1 ПОЛОВОЙ ШОВИНИЗМ

ВВЕДЕНИЕ ЗАВТРА БЫЛ ТРЕТИЙ РЕЙХ	5
Глава 1. «Я ДАЛ ВАМ МУЖЧИНУ»	22
Глава 2. СЛУЖАНКА БОГА	89
Глава 3. РАЗРЕШЕННЫЕ ПОРОКИ	128
Глава 4. РАСКРЕПОЩЕНИЕ ТЕЛА	165
Глава 5. ЗАПРЕТНАЯ СЛАБОСТЬ	195
Глава 6. ПОЛОВАЯ АЛХИМИЯ (РАСОВАЯ СЕЛЕКЦИЯ В НАЦИСТСКОЙ ГЕРМАНИИ)	209
Глава 7. «ЛЕБЕНСБОРН» («ИСТОЧНИК ЖИЗНИ»)	233
Глава 8. ОСОБАЯ МОРАЛЬ ДЛЯ НОВОЙ ЭЛИТЫ	264
Глава 9. ПРОСТИТУЦИЯ: ОТ ПРЕСЛЕДОВАНИЯ К ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКЕ	280
Глава 10. РАЗНОЛИКАЯ ВОЙНА	305

### Часть 2 ПОРНОНАЦИЗМ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О...	325
ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ	329
Глава 1. НАЦИЗМ ОТ СПЕКТАКЛЯ К АПОКАЛИПСИСУ	346
Глава 2. МОТИВЫ, СТЕРЕОТИПЫ И СТАНДАРТНЫЕ СИТУАЦИИ	377
Глава 3. ОТ «СУВЕРЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» ДЕ САДА К ТЕОРИИ СИМУЛЯКРА И «СОВРЕМЕННОМУ МИФУ»	387
Глава 4. «ГИБЕЛЬ БОГОВ» (1970)	400
Глава 5. «КОНФОРМИСТ» (1970)	420
Глава 6. «НОЧНОЙ ПОРТЬЕ» (1973)	431

---

---

---

---

Глава 7. «САЛОН КИТТИ» (1975) . . . . .	463
Глава 8. «ПАСКУАЛИНО — СЕМЬ КРАСОТОК» (1975) . . . . .	476
Глава 9. «САЛО, ИЛИ 120 ДНЕЙ СОДОМА» (1975) . . . . .	488
Глава 10. «ПОСЛЕДНЯЯ ОРГИЯ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА» (1977) . . . . .	497
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .	510
ПРИЛОЖЕНИЯ . . . . .	524
КОММЕНТИРОВАННЫЙ СПИСОК ФИЛЬМОВ, ИМЕЮЩИХ ОТНОШЕНИЕ К ПОРНОНАЦИСТСКОЙ ВОЛНЕ . . . . .	553
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ . . . . .	571

Андрей Васильченко

## СЕКСУАЛЬНЫЙ МИФ III РЕЙХА

Издано в авторской редакции  
Художественный редактор А. Сауков  
Технический редактор В. Кулагина  
Компьютерная верстка Г. Павлова  
Корректор Е. Свиридова

ООО «Руза-пресс»  
109439, Москва, Волгоградский пр. г. д. 120, корп. 2

Для корреспонденции: 127299, Москва, ул. Клары Цеткин, д. 18/5  
Тел. (495) 745-58-23

Подписано в печать с готовых диапозитивов 11.02.2008.  
Формат 60x90 1/16. Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.  
Бумага тип. Усл. печ. л. 36,0.  
Тираж 5000 экз. Заказ № 1502.

Отпечатано в ОАО «Тульская типография»  
300600, г. Тула, пр. Ленина, 109



III РЕЙХ. МИФЫ И ПРАВДА

Андрей Васильченко

## СЕКСУАЛЬНЫЙ МИФ III Рейха

Нацисты пытались регламентировать все стороны жизни подданных Третьего Рейха, в том числе и самые интимные, «отдаленные» области человеческих взаимоотношений. Под жесткий контроль попало все: добрые половые связи, супружеская жизнь, рост рождаемости и «качество» новорожденных, проституция и гомосексуализм. Целью такой политики было разведение «элитного» человеческого материала – будущей «расы господ», призванной править миром.

Это коллективное помешательство, этот «сексуальный миф» Третьего Рейха оказался настолько живуч, что даже на либеральном Западе до сих пор существует болезненная мода на «порнонацизм» – и в кино, и в одежде, и в литературе. Новая книга Андрея Васильченко – первое серьезное исследование этого феномена, первая успешная попытка описать и проанализировать как реальную «сексуальную политику» нацистов, так и «половую магию» и «сексуальный миф» Третьего Рейха.



интернет-магазин  
**OZON.RU**



20508133

ISBN 978-5-905338-83-4



9 785933 939839

«ЯУЗА-ПРЕСС»