

ПОЛІТИЧНО-САТИРИЧНІ РЕВЮ ЕРІКИ МАНН У “ПФЕФФЕРМЮЛЕ” 1930-Х РР.: ЛІТЕРАТУРНЕ КАБАРЕ ПРОТИ НАЦИЗМУ

Микола ЛІПІСІВИЦЬКИЙ

Житомирський державний університет
імені Івана Франка

Антифашистське кабаре «Пфеффермюлле» у січні 1933 р. заснували Еріка і Клаус Манн, а також Макс Геннінгз. Після двох успішних програм у Мюнхені кабаретисти емігрували у березні 1933 р. з нацистської Німеччини до Швейцарії. Згодом це кабаре назвуть найуспішнішим театральним проектом німецьких емігрантів. У своїх ревію з коротких гумористичних сценок і пісеньних номерів, поєднаних певною темою або фіктивним місцем дії, кабаретисти гостро критичували гітлерівську політику, користуючись свободою блазнів.

Ключові слова: антифашистське літературне кабаре, жанр, еміграція, Еріка Манн

Антифашистское кабаре «Пфеффермюлле» в январе 1933 г. основали Эрика и Клаус Манн, а также Макс Геннингз. После двух успешных программ в Мюнхене кабаретисты эмигрировали в марте 1933 г. из нацистской Германии в Швейцарию. Вскоре это кабаре назовут наиболее успешным театральным проектом немецких эмигрантов. В ревию из юмористических сценок и песенных номеров, соединенных темой или фиктивным местом действия, кабаретисты остро критиковали гитлеровскую политику, пользуясь свободой шутов.

Ключевые слова: антифашистское литературное кабаре, жанр, эмиграция, Эрика Манн

In January 1933 Erika and Klaus Mann and Max Hannings established an anti-fascist cabaret «Pfeffermühle» (“The Peppermill”). In March, 1933 after two successful programs in Munich the cabaret artists emigrated from Nazi Germany to Switzerland. Later on this cabaret will be considered as the most successful theatrical project introduced by German immigrants. Cabaret artists using the freedom of jesters were snarky concerning Hitler’s policy. It was outlined in their reviews of short comic scenes and songs that combined specific topic and fictitious setting.

Key words: anti-fascist literary cabaret, genre, emigration, Erika Mann

*Чем Рим хорош, так это тем, что в нем столько поэтов было.
Цезарей, конечно, тоже. Но история – не они,
а то, что поэтами сказано [1, с. 54].*

1 січня 1933 року напередодні призначення Адольфа Гітлера рейхсканцлером у Мюнхені відбулася презентація прем'єрного ревію у новому мюнхенському кабаре “Пфеффермюлле”. Засновниками кабаре виступили Еріка та Клаус Манн як автори текстів, а також Макс Геннінгз як композитор. Кабаре “Пфеффермюлле” з самого початку задумувалося як антифашистське. Після двох успішних програм у Мюнхені кабаретисти були змушені емігрувати до Швейцарії у березні 1933 р. Три програми в Швейцарії принесли “Пфеффермюлле” найбільший успіх, що дозволило Клаусу Манну згодом назвати це кабаре найуспішнішим театральним проектом німецьких емігрантів взагалі. Після турне у 1935-1936 рр. по Чехословаччині, Голандії та Франції кабаре “Пфеффермюлле” припиняє свої виступи через невдачі в США у 1937 р.

Кінець Веймарської республіки припав на час “нових Цезарів” у Європі ХХ ст. Проте, не лише Адольфа Гітлера породила неоднозначна й сумбурна Веймарська республіка, але й велику кількість поетів дав світові цей час, який ставив перед ними надзвичайно тяжкі завдання. Андрій Тарковський якось сказав, що поет починає писати тоді, коли життя невлаштоване і потребує покращення. У своїй творчості він шукає відповіді на різні життєвоважливі питання. Інакше, якщо його життя було б влаштоване, він, напевне, просто жив би й радів би життю. І чим більший тиск на поета тим значнішим має бути його спротив. Освальд Шпенглер, говорячи про сутінки Європи, пророкує загибель західноєвропейській, “фаустівській” цивілізації. Фаустіанські прагнення до безмежного пізнання, пошуки істини людиною Нового часу сягають передбаченого Гете апогею чи то пак кінця в 30-ті рр. ХХ ст., коли з'являються всемогутні державні системи, які по-мефістофелівські надають окремій людині справді надлюдські можливості. Міжвоєнний час можна назвати часом Гетевських Вагнерів, представників недавно сформованого, численного прошарку службовців у великих містах, від яких вимагалися певні знання та освіченість, але аж ніяк не власні рішення. Проте, якщо у Гете учень Фауста Вагнер сам намагається хоч якось мірою своїх можливостей зрозуміти, пізнати те, що відомо вчителю, то у ХХ ст. Вагне-

ри вже цього не хочуть, задовольняючись своїм обмеженням, але забезпеченим добробутом і сліпо довіряючи “вчителям”, як наприклад, слуга Магер у романі Т. Манна “Лотта в Веймарі” або медсестра у виконанні Т. Гізе в написаному Е. Манн однойменному номері з другої програми в еміграції кабаре “Пфеффермюлле” (1 січня 1934 р.).

Медсестра з’являється перед глядачами втіленням турботи про ближнього свого: “у чистенькій і ніби домашній уніформі – у білому чепчику, білому фартушку тощо” [5, с. 105], як зазначає в авторських ремарках Еріка Манн. Щоб ще більш підсилити такий образ, медсестра у перших же репліках представляє себе публіці: *“Що ж, зустрічайте ніжну сестричку”* [5, с. 105]. Як кожна турботлива медсестра, Тереза Гізе, дивлячись в глядацьку залу, заспокоює невидимого, уявного пацієнта, але на будь-яке зауваження самого пацієнта вона реагує завжди однаково, посилаючись на авторитет лікаря, чиї рішення й висловлювання не можуть піддаватися жодному сумніву. Раз по раз гучніше лунає рефрен: *“Пан професор краще знає, що робить і що допомагає!”* [5, с. 105].

Сліпа й безмежна віра в “пана професора” лікаря, небажання самостійно приймати рішення й залишатися лише слухняним виконавцем вказівок, сенс яких навіть не слід намагатися зрозуміти, а слід сприймати такими, як вони є, чітко вказували на ситуацію, яка нав’язувалася німцям після приходу до влади Гітлера, що мав “вилікувати” Німеччину після жахливої Великої економічної кризи. І будь-які його дії, незалежно від того, чи покращували вони стан речей в Німеччині чи ні, повинні були сприйматися як єдино правильні й безальтернативні. Для звичайних громадян пропонувалася також єдино можлива позиція в суспільному та державному житті – слухняного, сумлінного виконавця, за якого думатиме “його фюрер”. З боку нацистів поширювалася думка, що за роки Веймарської республіки німці нагналися вже в демократію, спробували ніби-то самостійно управляти через вибори державою і в результаті були обдурені купкою хитрих та підступних недоброзичливців.

Образ хворої країни з’являється неодноразово у романах часів Великої економічної кризи. Так, наприклад, Еріх Кестнер пише у 1930 році у романі “Фабіан”, маючи на увазі ситуацію в тогочасній Німеччині: *“У кров потрапила отрута! – вигукнув Мальмю. – А ми гадаємо, що досить прикласти пластир до запаленого місця на пверхні землі.”*

Хіба так можна очистити кров? Ні, не можна. Однієї чудової днини пацієнтові, суцільно заліпленому пластирем, настає гаплік!" [2, с. 46]. Нацисти безсоромно використовували тяжкі часи економічної стагнації в кінці 20-х - на початку 30-х рр. для своїх демагогічних пропагандистських ігор. Фюрер проголошувався рятівником "хворої" Німеччини. Всі рішення фюрера, як приписи лікаря, повинні виконуватися, навіть якщо вони неприємні, ба навіть й болісні, адже задля видужування треба інколи потерпіти. В кінці номеру Тереза Гізе проголошує наступне:

*А ну тихо, моя країно,
Не нищи і не мичи!
Смирним стане пацієнт,
До світанку, хоч у гроб клади.*

*У нас ніч, хай за дверима
Людство славить сонця світ.
У нас скрізь тиха година
По-диктаторськи стоїть.*

*Що? – Ви хочете щось сказати? Ой, і що ж? «Так» чи «так»? Є ще лиш один третій варіант «так», - якщо Ви про це...? Що? Ваші справи кепські? Ви тут чимось невдоволені?
(Дуже потужно)*

*Пан професор краще знає,
Що робить і що допомагає!
Ви задоволені, усе чудово!
Брехня, що Вас тортурам піддавали!
І лікаря, якого ви самі обрали, -
Нелегко вже позбутись знову! [5, с. 106]*

Еріка Манн таким чином влучно характеризує становище в Німеччині уже в перший рік правління Гітлера. Поетеса по-особливному відчуває й відображає невлаштованість світу навколо себе і прагне безпосередньо сприяти його зміні. Тут проявляється своєрідне свавілля творчої особистості у зображенні оточуючої дійсності. "Кожен, хто живе у цьому світі,

має власні уявлення про добро і зло, про людину і її місію в цьому житті. Кожна творча особистість бачить не весь світ у його всеохопності, а тільки ту його частину, яка оточує його, художника, безпосередньо і яку, підкреслимо, він хоче побачити, а тому і намагається вдиялитися в неї. Саме тому основою художньої творчості є відтворення у творі мистецтва тільки суб'єктивних уявлень творчої особистості про світ і про час, в який ця особистість живе" [4, с. 23]. Авторка не піддається оманливим надіям на примарне оновлення нації з боку Гітлера. Еріка Манн, яка мала значний успіх у різних німецьких театрах як акторка, отримувала пропозиції зніматися в кіно, здобувала перші успіхи як письменниця та авторка книг для дітей, відчуває настільки особисту відразу до Гітлера, що вирішує пожертвувати кар'єрою і виступити відкрито проти нацистів.

Для пропагування своїх ідей, що мали на меті, перш за все, чинити спротив нав'язуваній зверху ідеології, Еріка Манн залишає театр і наважується на відкриття власного кабаре, яке з самого початку задумувалося як анти-нацистський проект і мало на меті, передусім, протистояти нацистській пропаганді. Це в жодному разі, проте, не означає, що театр не пропонував можливостей для втілення творчих ідей, пов'язаних з протистоянням нацизму. Яскравий приклад цьому Бертольт Брехт. Але театр знаходився у незрівняно більшій залежності від держави і під її контролем як «серйозна» культурна установа, що потребує також значних фінансових затрат.

Для продовження роботи в театрі необхідно було емігрувати одразу ж після приходу до влади нацистів, тим самим втративши свою публіку і будучи змушеним налагоджувати діалог між німецькою та іншими культурами, що ускладнювало шлях до визнання й потрапляння до літературного процесу. Успіх за кордоном отримали далеко не одразу і далеко не усі з митців, які ще до еміграції мали певне міжнародне визнання, а про молодих початківців годі й говорити. Тож Еріка Манн вирішує залишатися в Німеччині якомога довше. Взагалі ситуація в Німеччині уже в останній рік існування Веймарської республіки набувала рис відверто загрозливих та несприятливих для усіх незалежних і вільнодумних митців. Уже під час подорожі з своїм братом Клаусом по Північній Європі, яка розпочалася 17 липня 1932, розглядалася можливість еміграції з Німеччини.

Вибори 31 липня 1932 року принесли націонал-соціалістам понад 37 % голосів і 230 місць у Рейхстазі при участі у виборах 83 % виборців. Кла-

ус Манн пише у своєму щоденнику ще до виборів: “Цілком серйозно про необхідність еміграції. Жажлива перемога дурості. Все дуже погано” [5, с. 11]. Сама ж Еріка Манн писала незадовго після виборів у листі до подруги, художниці й карикатуристки Єви Германн: “Добре, що ти знайшла привітну Бретань, і взагалі щасливий кожен, хто може працювати наодинці і не залежить від глядачів, як от зачаровані театром. Я ще не знаю, що буде взимку. Авжеж в Німеччині страшно, нам страшно повертатися в цю божевільну країну, в якій нам щодня погрожують бомбами і гумовими кийками у всіх без винятку Гітлерівських газетках, які втім незабаром одні єдині матимуть право на вираження громадської думки” [5, с. 11].

У цьому листі Еріка говорить про важливий момент наявності публіки для її творчості. Тож уже восени 1932 р. Еріка Манн повертається в Німеччину і приймає сміливе рішення відмовитися від кар’єри театральної акторки, де вона мала певний успіх і визнання ще з 1926 р., і спробувати свої сили на малій сцені. Таке рішення можна назвати вдалим. Слід відмітити, що типовим для кабаре першої третини ХХ ст. є ситуація, коли актори і режисери, як правило, юного віку отримують успіх як кабаретисти. Можна назвати хоча б Макса Райнгарта, який після вдалого початку акторської кар’єри в Німецькому театрі, відкриває у 1901 р. разом із друзями акторами власне мистецьке кабаре “Schall und Rauch“, де, по суті, відбувається його режисерський дебют. Мистецтво кабаре є яскравим прикладом драматургії як синкретичного виду мистецтва [3], причому тут важливу роль відіграє саме акторська складова.

Зрозуміло, що у театрах є свої примадонни і провідні актори, на яких “ходять” глядачі, але їх значення не зрівняти з роллю акторів у кабаре. Кабаретисти часто виступають у ролі режисерів і авторів текстів, а ще частіше як оригінальні сценічні інтерпретатори ліричних і прозових творів інших авторів. У багатьох випадках той чи інший номер програми кабаре набуває остаточного вигляду лише під час репетицій завдяки акторській інтерпретації і зазнає додаткових імпровізаційних змін під час конкретної постановки. Тож за аналогією з популярним позначенням для театру першої половини ХХ ст. – “режисерський театр” – кабаре можна назвати своєрідним “акторським театром” Цілком логічно, що у другій половині ХХ ст. у кабаре з’являється велика кількість сольних програм окремих кабаретистів (наприклад, Дітер Гільдебрант), які, як

правило, виступають одночасно у ролі драматурга, режисера та актора, причому саме перебуваючи уже безпосередньо на сцені як актор-виконавець кабаретист діє як актор-творець, не лише видозмінюючи в залежності від конкретних обставин хід програми, але й при потребі змінюючи саме змістове наповнення програми.

Важко переоцінити значення, яке мала для кабаре “Пфеффермюлле” поряд із Ерікою Манн популярна мюнхенська акторка Тереза Гізе (Therese Giehse). Під час перших програм кабаре у січні-лютому 1933 р. вона буквально розривалася між театром Münchener Kammerspiele і кабаре “Пфеффермюлле”, а потім зважилася на еміграцію разом з іншими кабаретистами, хоча їй на той момент нічого не загрозувало у Мюнхені. Тереза Гізе здобула славу серед мюнхенців як уособлення корінної мюнхенської жительки у багатьох театральних та кабареткових постановках. На початок 30-х рр. вона належала також до улюблених акторок Гітлера. Відмова Терези Гізе працювати у Мюнхенському театрі після приходу до влади нацистів йшла жорстко в розріз з претензіями нацистів на монополію у питаннях, пов’язаних з культурою німецького народу. Визнана акторка, яка асоціювалася в очах публіки в першу чергу з такою собі “тітонькою з народу”, зберегла вірність своєму амплуа і на сцені “Пфеффермюлле”, ставши чітким прикладом наголошення на ідентичності з народними, значною мірою регіонально забарвленими традиціями, які кардинально відрізнялися від нав’язуваної зверху “суто німецької” культури.

Заключна драматична сцена першої Мюнхенської програми (січень 1933 р.) “Сцена на базарі”, написана Ерікою Манн, є зразком успішної гри Терези Гізе саме у ролі типової мюнхенської тітоньки, яка більш за все на світі любить свого песика: *“Все, що я маю, це мій Громко, цього песика я люблю понад усе”* [5, с. 39]. Уже перші слова *“Я звуся пані Фогль, пані Фогль звуся я”* [5, с. 39] лунають ніби просто з мюнхенської вулиці. І далі у сценці Тереза Гізе говорить звичною розмовною мовою корінних мюнхенців. При чому вона висловлює також притаманне мюнхенцям певною мірою недоброзичливе ставлення до «чужинців».

Еріка та Клаус Манн прагнуть підкреслити відмінність Баварії, як і інших регіонів Німеччини, від “пруської войовничості”. Після невеликої сварки з молодого дівчиною, мова якої відрізняється від мюнхенської говірки, пані Фогль говорить в її адресу: *“Прусачки, це чиста Божя кара.*

Нахамлять Вам оці прусачки” [5, с. 39]. А на питання молодого чоловіка щодо цієї дівчини, поставлене правильною, літературною німецькою мовою, яке видає у ньому нетутешнього: *“Перепрошую, шановні, але чи не бачили Ви юну дівчину, яка когось виглядала?”*, лунає наступна відповідь: *“Ця прусачка! Аchte, вона тут так навиглядувалась, що все ходором ходило”* [5, с. 39], яку можна трактувати по-різному. Очевидною є неприязнь пані Фогль до приїжджих, яких вона ідентифікує з прусачками. Крім того її слова можуть мати переносне значення і стосуватися державної політики Пруссії, яка починаючи з другої половини XIX ст. докладала зусиль з об’єднання усієї Німеччини під своїм проводом, у тому числі “купила” за гроші приєднання Баварії, і внаслідок своєї агресивної міжнародної політики втягнула усю країну у Першу світову війну.

Після приходу до влади нацистів знову усе частіше лунали патетичні звернення до “славних” традицій пруської державності. Еріка та Клаус Манн певний час перед і після приходу до влади націонал-соціалістів покладали надії на те, що Баварія скористається своїм особливим статусом і вийде зі складу Німеччини. Клаус Манн писав у своєму щоденнику у червні 1932 р.: “Знову сильне передчуття катастрофи: чи відділиться Баварія від Рейху?” і також “Баварці дуже вперті. Сподіваюся, Рейх розпадеться” [5, с. 11].

Складаючи програми свого кабаре, Еріка Манн шукає будь-яких можливостей для того, щоб протидіяти міфотворенню нацистів, використовуючи як об’єкт для глузування “арійські” міфи та псевдонаукові теорії. Так, у першу Мюнхенську програму Еріка Манн включила шансон “Untermann” (“Підлюдина”), чия назва вже насміхається з вульгарного захоплення нацистів ідеєю про виховання “надлюдини” (Übermensch), яку вони у спотвореному вигляді запозичили з філософського вчення Ф. Ніцше. Глузливо та з великою долею самоіронії Еріка зазначає на самому початку номеру: *“Ich bin, ich bin, man sieht es mir’s an, / Der Untermann. / Was auch gescheh’, / Dort in der Höh’, / Was sich da tut, / Ich stemme es. / Oft ist es schwer, - / Viel Feind, viel Ehr’, / Ich stemme es”* [5, с. 30]. Відверто кепкуючи з недолугих спроб нацистів створити культ сильного і благородного героя, Еріка Манн вказує на справжнього творця різних здобутків минулого та сучасності: *“Denn der Untermann, / Weil er stemmen kann, / stemmt die ganze Welt / In das Balu!”* [5, с. 30]. Звичайна людина з її людськими слабкостями, пересічний громадянин, який нічим

особливим та надзвичайним не вирізняється, а просто сумлінно виконує свої обов'язки – ось, на думку Еріки Манн, образ пересічного німця. І в кінці номеру жорстким вироком усім нацистським міфотворцям вкотре звучить рефреном риторичне запитання: *“Aber was wärt Ihr denn / Ohne mich im Grund?: / Aufgeschmissen!!!”* [5, с. 30].

Еріка Манн, починаючи з першої і по останню програму свого кабаре “Пфеффермюлле” виступала проти тенденційної культовості та помпезності псевдомістичних дійств нацистського мистецтва на кшталт Thingspiel, а також проти прирівняння німецької культури до псевдонародної “Blut- und Bodenliteratur“, а не до глибоко народних традицій сміхової культури, трагікомічної та саморефлексивної за своєю природою. У кращих зразках мистецтва кабаре ХХ ст., до яких безумовно належить і кабаре “Пфеффермюлле”, можна чітко помітити продовження багатой на традиції німецької народної гумористичної культури.

Особливе місце посідає тут так званий “танок смерті”. Найдавніший танок смерті (Dance a la Muerte) у Європі (1396-1399 pp.) походить з каталонського монастиря Santa Maria de Monserrat. Танок смерті з цього каталонського монастиря був поряд з іншими релігійними піснями написаний монахами і покладений на музику (ноти є також у манускрипті) для того, щоб пілігрими, які ночували прямо у церкві, могли танцювати і співати їх замість своїх народних пісень та танців. “Ad mortem festinamus” – це пісня, яка проповідувала пілігримам через комбінацію танку та співу християнське святе вчення. Вона говорить, що всі люди мають померти. Кожен повинен поводитися, пам'ятаючи про Судний день, тобто не прагнучи до грошей, слави і честі, а спрямовувати свої думки і вчинки повністю на Бога. Тобто ця пісня мала поряд із розважальним елементом, який приваблював пілігримів, також могутнє дидактичне начало згідно із задумом авторів – християнських проповідників.

Монахи з Монсерат вчинили хитро, поклавши релігійний текст на народні мелодії, бо таким чином його зміст у межах спільного ритуального дійства запам'ятовувався набагато простіше, ніж під час проповіді. Важливим був саме розважальний компонент танку смерті. Звичайні міщани і селяни, які здійснювали паломництво, отримували змогу розважитися й потанцювати під улюблені мелодії. Те, що це мало успіх, засвідчує той факт, що францисканці в середині XV ст. розмалювали

головну залу свого монастирю в Мореллі зображенням хороводу навколо гробу, під яким стояли ноти і текст “Ad mortem festinamus”. Але під кінець XV ст. танок смерті зазнає все частіше критики з боку тих, хто виступав за дотримання суворих моральних норм християнства. Так, наприклад, Себастьян Брант у одному з віршів “Корабля дурнів”, де мова йде про танці, особливо гнівно засуджує священників і монахів, які танцюють прямо у храмі, “оголоючи ляжки”. Себастьян Брант, на відміну від танків смерті, де вказується на рівність всіх людей перед смертю, наголошує на рівності всіх людей перед глупістю. Цілком у традиціях танку смерті він закликає своїх сучасників, представників різних верств суспільства змінитися, стати кращими, вказуючи на помилки і моральні вади кожного окремо. Як і у танку смерті, у “Кораблі дурнів” значну роль відіграють ілюстрації, певну частину яких виконав, як вважають, юний Альбрехт Дюрер.

У XX ст. автори ревію використовують той же спосіб побудови твору, що й монахи, автори танків смерті. Власне кажучи, середньовічний танок смерті виразно унаочнює особливості моделі співіснування малих драматичних форм, себто окремих номерів, і великої драматичної форми ревію в німецькомовних кабаре XX ст. Тут особливо чітко помітна також фундаментальна відмінність між малими і великими формами, яка виражається в ідентифікаціях зі “своїм” і з “чужим”. Окремий танок і діалог окремої пари є для них “своїм”: він притаманний їм імманентно, тобто вони не можуть нічого про нього сказати з точки зору відстороненого глядача, доки вони не перетворюються після виконання свого «номеру» на спостерігачів, для яких танок інших пар є “чужим” трансцендентним. Так само у ревію кабаре “Пфєффермюлле” в окремих номерах на сцені виступають різні герої, які розповідають про своє становище чи якийсь комічний випадок, що з ними трапився, як про щось для них звичне, а уже завдяки конферансу, іншим номерам ревію, а також при активному апелюванні до власного досвіду і знань публіки повністю зрозумілим стає справжній сенс окремої сценки в контексті програми.

Крім того, сам по собі окремий танок і діалог для танцюючих пільгиримів є звичайним, зрозумілим, профанним, у той час як увесь танок смерті має сакральний характер. Важливою особливістю танку смерті й окремих сценок-номерів кабаре ревію є їхній профанний,

буддений, приземлений характер. І в окремих діалогах танку смерті, і в окремих номерах кабаре-ревю розглядаються речі, приналежні до звичного побуту виконавців і глядачів, у той час як постійне наголошення на основній темі всього танку смерті чи певного кабаре-танцювального ревю, яке виринає час від часу в тій чи іншій формі у кожному номері, сприяє тому, що вся програма виступу чи також весь танок смерті набувають більш важливого, небуденного, навіть, певною мірою сакрального сенсу. Так, окремі, здавалося б, звичайні й безневинні гумористичні сценки та шансон складаються у глибоко антифашистські ревю, а, здавалось би, добре знайомий прочанам танок набував глибоко релігійного значення.

Кабаре давало можливості для пропагування антинацистських ідей у популярній і загальнодоступній формі. Воно прекрасно поєднувало у собі розважальний елемент, чому підтвердженням можуть слугувати численні Берлінські кабаре кінця 20-х рр., на кшталт “Kabarett der Komiker”, а також сильну агітаційно-пропагандистську складову, як, наприклад, у численних комуністичних кабаре, на кшталт “Die Wespen” у Німеччині чи “Das politische Kabarett” в Австрії. У кабаре “Пфеффермюлле” мішенню для висміювання і критики став, проте, не лише звичайний мешканець міста, а у першу чергу нацистська ідеологія і сам фюрер. Тому об’єднавчим моментом слугує або лише конференс, де Еріка Манн як авторка практично всіх творів, що входили до складу ревю презентує основну думку усієї програми, створює своєрідний словесний простір дії, як наприклад, у першій Мюнхенській програмі, або обираються аспекти, що можуть виходити за межі буденного життя міщан і залучати у поле розгляду також найвищих керівників держави з швидко впроваджуваним статусом святості і недоторканності, як от казкові мотиви у другій та третій програмі в еміграції.

Важливо також відзначити, що Еріка Манн, обравши для своєї творчості такий специфічний вид малої сцени, як кабаре, свідомо йшла на ризик, здобуваючи популярність серед простої глядацької публіки, лишитися осторонь тогочасного літературного процесу [4, с. 52]. Зрозуміло, що далеко не всі твори німецької літератури могли потрапити до літературного процесу 30-х рр. минулого століття, коли вкотре ідеологи тепер уже Третього Рейху “визначали долі письменницьких імен та творів, “включаючи” їх в літературний процес, або “виключаючи” їх з нього» [4, с. 52]. Після приходу до влади Гітлера велика кількість

письменників була змушена залишити батьківщину, або отримала заборону писати і тим самим була виключена з літературного процесу на довгі роки.

Відчайдушні спроби втриматися на літературній сцені Німеччини в 1933 році відбуваються на малій сцені кабаре, яке за 1920-ті роки поряд з окремими прикладами радикалізації, спрямованої на специфічну публіку з відповідними політичними поглядами, здобуло величезну популярність серед широкої публіки як безневинний засіб розважитися і просто гарно провести час. Проте, слід зазначити, що для малих драматичних форм, з яких складалися ці кабаре-програми ревію, притаманна певна крайність і, навіть, не-участь у літературному процесі. Основу текстів кабаре-ревію складали актуальні тогочасні події, які через короткий проміжок часу, як правило, втрачали значною мірою свою актуальність і зверталися до нових тем. Вистави кабаре ніколи не перебували в епіцентрі уваги театральних критиків. Їх було прийнято розглядати зверхньо як примітивний, суто розважальний вид мистецтва на межі театру, цирку та ярмаркових балаганів. Це надавало можливість трохи довше проіснувати в фашистській Німеччині, але також було добровільним кроком до забуття з боку критиків та істориків літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бродский И. Мрамор: пьесы / Иосиф Бродский. – Спб.: «Азбука-классика», 2008. – 224 с.
2. Кестнер Э. Фабиан: История одного моралиста: Роман / Эрих Кестнер; пер. с нем. Е. Вильмонт; предисл. Д. Затонского. – М.: Худож. Лит., 1990. – 239 с.
3. Чирков О.С. Драматургія – мистецтво драми? / О.С. Чирков // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. - №30. – Філологічні науки. – С. 104-109.
4. Чирков А.С. О всевластии Творящей личности. (Эскизы лекций к спецкурсу) / А. С. Чирков. – Житомир: Видавництво «Рута», 2009. – 180 с.
5. Keiser-Hayne H. Erika Mann und ihr politisches Kabarett «Die Pfeffermühle» 1933-1937. Texte, Bilder, Hintergründe / Helga Keiser-Hayne. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. – 240 S.