

Та́йны
истории

16+

*Trene
u Meyendorff*
after H. Falkenberg
JOHANN (BAYARIN)
EINE KLEINE SOMMERMELODIE
PHILHARMONIKER (TOSHI)
UM 9 KOMMIT HARALD (TOSHI)
OPFERGANG (USA)

Г.В. Дятлева

Искусство Третьего рейха

ФЕНИКС

Mütter kämpfen
für ihre
Kinder

Серия
● *Тайны истории* ●

Г.В. ДЯТЛЕВА

ИСКУССТВО ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

Ростов-на-Дону
«Феникс»
2013

УДК 7.0(430)
ББК 85(4Ген)
КТК 836
Д99

Дятлева Г.В.

Д99 Искусство Третьего рейха / Г.В. Дятлева. — Ростов н/Д :
Феникс, 2013. — 255 с., [16] л. ил. — (Тайны истории).

ISBN 978-5-222-21198-4

Третий рейх уже давно стал историей, но искусство, которое он оставил после себя, все еще привлекает к себе внимание не только историков и искусствоведов, но и тех, кто интересуется архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой, кинематографом. Нельзя отрицать тот факт, что целью нацистов, в первую очередь, была пропаганда, а искусство — только средством. Однако это не причина для того, чтобы отправить в небытие целый пласт немецкой культуры. Искусство нацистской Германии возникло не на пустом месте, его во многом предопределили более ранние периоды, в особенности эпоха Веймарской республики, давшая миру невероятное количество громких имен. Конечно, многие талантливые люди покинули Германию с приходом к власти Гитлера, однако были и те, кто остался на родине и творил для своих соотечественников: художники, скульпторы, архитекторы, музыканты и актеры.

ISBN 978-5-222-21198-4

УДК 7.0(430)
ББК 85(4Ген)

© Г.В. Дятлева, 2012

© Оформление, ООО «Феникс», 2013

Оглавление

Введение.....	6
Архитектура Третьего рейха.....	9
Важнейшее из искусств	9
Несостоявшийся архитектор Адольф Гитлер	13
Помпезность и величие нацистского неоклассицизма	16
Альберт Шпесер — любимый архитектор фюрера	25
Проект Нового Берлина: несбывшаяся мечта Гитлера	30
Архитектура жилых домов и «Новый город» Готфрида Федера	38
«Замки смерти» и их создатель Вильгельм Крайс	41
Индустриальный модерн	49
Многообразие стилей: от сельских школ гитлерюгенда до «рыцарских замков»	53
Скульптура Третьего рейха	61
«Младшая сестра» архитектуры	61
Обнаженное тело в скульптуре Третьего рейха	65
Придворный скульптор и мастер психологического портрета Арно Брекер.....	70
Йозеф Торак — второй среди великих	82
Живопись Третьего рейха	87
Гитлер — художник и коллекционер.....	87
Меценаты из НСДАП и «солдаты культурного фронта»	92
Отверженные	98
«Тихое искусство» Карла Шмидта-Ротлуфа.....	108
«Ненаписанные картины» Эмиля Нольде	111
Официальное искусство и благонадежные художники	113



Народ и партия едины	118
Дианы, Леды и Венера	122
Живопись из окопов	125
Портрет, пейзаж и натюрморт	126
Адольф Циглер, главный живописец Третьего рейха	128
Крестьянский художник Зепп Хильц	131
Классическая музыка Третьего рейха	134
Вагнер — душа германской нации	134
«Цыганская любовь» без цыган, или Гонимые и лояльные	138
Рихард Штраус: Имперская палата, симфонические поэмы и космос	142
Вильгельм Фуртвенглер, всемирно известный и несправедливо обвиненный	146
Герберт фон Караян — легенда музыкального мира	151
Популярная музыка Третьего рейха	156
Наследница берлинских кабаре и американских мюзиклов	156
Джаз-бэнд доктора Геббельса и непокорные «дети свинга»	161
Бодрые военные марши и «Хорст Вессель»	167
Солдатские шлягеры, неуязвимая «Лили Марлен» и ее первая исполнительница Лале Андерсен	173
Кинематограф Третьего рейха	180
Короткий рассвет перед долгой ночью: кино Германии от Веймарской Республики до Третьего рейха	180
Глоток свободы между двумя катастрофами	186
Место предсказаниям — в архиве	190
Звезды зажигают во все времена	192
«Глас вопиющего» снова не слышат	195
Тотальный контроль и ариизация кинематографа	196



«Немецкий Голливуд» — любимое детище доктора Геббельса	200
Бунтарка Лилиан Харвей.....	203
Марика Рекк — яркая звезда кинематографа Третьего рейха	204
Зара Леандер, загадочная и пленительная	207
Ильзе Вернер — еще одна поющая иностранка немецкого кино	209
Лида Баарова. Трагедия чешской красавицы	210
Ольга Чехова. Неразгаданная тайна	213
Кинопропаганда явная и скрытая	214
«Квекс из гитлерюгенда» и другие	218
«Еврей Зюсс»: чудовищная сила киноискусства.....	220
Немного о создателях главного пропагандистского киношедевра	225
Лени Рифеншталь: трагедия таланта	228
Прожектор светит не всем	231
Суперфильм «Мюнхгаузен» и его актеры	232
Мода Третьего рейха.....	235
Германия и Франция: битва за титул законодательницы моды	235
Германская мода: миф или реальность?	238
Конец центра моды на площади Хаусфогтайплац	241
Мода для народа и парижский шик для элиты	244
Мода и война.....	249
Список использованной литературы	253

Введение

Эпоха Третьего рейха давно стала историей, отдаляющейся от нас все дальше и дальше. Несмотря на то что еще свежи трагические воспоминания и живы те, кто перенес ужасы фашизма, по прошествии некоторого времени этот кровавый период постепенно смягчится в памяти людей. Однако мистические тайны Третьего рейха всегда будут волновать воображение, а живопись, архитектура, музыка и кинематограф национал-социалистической Германии наверняка на долгие десятилетия останутся предметом споров профессионалов и ценителей искусства.

Что же представляет собой искусство Третьего рейха? Китч, идеологический заказ, политическая пропаганда или продолжение традиций художественного реализма, классицизма, романтизма? Можно долго спорить об этом, но нельзя отрицать того, что оно до сих пор привлекает наше внимание и оказывает воздействие на современное общество. Достаточно вспомнить, сколько жарких дискуссий вызвала олимпийская эстетика, созданная Лени Рифеншталь в далеком 1936 году в Берлине.

Мы привыкли восхищаться работами древнегреческих и римских скульпторов, обнаженные мраморные тела, соз-



данные Фидием или Праксителем, вызывают восторг и эстетическое наслаждение. Однако после 1945 года практически любая нагая скульптура в Германии воспринималась исключительно как нацистская символика, поэтому такие изваяния исчезли с улиц и парков. Стоит ли страшиться атлетического мужского тела лишь потому, что нацисты использовали эстетические идеалы античности в своих целях?

Некоторые исследователи полагают, что скульптура Третьего рейха является отражением варварства, культа силы — и ничего более, однако есть и другие мнения. Сьюзен Зонтаг, американская писательница и критик в области литературы, театра и кино, пишет: «Обычно думают, что национал-социализм стоит только за животность и террор. Но это неверно. Национал-социализм и вообще фашизм стоит также за идеал или, скорее, идеалы, которые сегодня существуют под другими знаменами: идеал жизни как искусства, культ красоты, фетишизм смелости, преодоление отчуждения в экстатическом чувстве принадлежности, отвержение интеллекта и теплое мужское сообщество (семья), под родительской властью вождей. Эти идеалы живы и дороги многим людям». Фильм об Олимпиаде 1936 года «Олимпия», а также «Триумф воли» были сняты Лени Рифеншталь по заказу нацистов, однако яркая эмоциональность и строгая простота этих картин до сих пор привлекают к ним зрителей. Разумеется, далеко не все согласятся с точкой зрения Зонтаг, но в одном она права: национал-социалисты, порой, действительно использовали в своих целях общечеловеческие ценности, понятные каждому из нас. Это, конечно же, ни в коей мере не уменьшает ответственности художников, работавших на нацистов, а значит, принимавших их идеологию.

Удивляет другое: искусство Третьего рейха сформировалось всего за двенадцать лет, шесть из которых были



военными. Кроме того, многие талантливые деятели культуры покинули страну, а оставшиеся ушли во внутреннюю оппозицию, игнорируя идеологов нацизма, призывавших мастеров к созданию новой, «истинной» немецкой культуры. За короткий временной промежуток удалось практически полностью добиться тех целей, которые национал-социалистическая партия поставила перед искусством. Несмотря на сегодняшнее осуждение нацистской эстетики, несомненно одно: она пленила сознание миллионов немцев и возбудила к себе небывалый интерес со стороны жителей других государств. Хотя союзники, оккупировавшие Германию после ее капитуляции, старались уничтожить все, что было создано Третьим рейхом в области искусства, им не удалось загасить интерес к эстетическому наследию национал-социалистов, и оно по-прежнему завораживает людей.

Автор этой книги не ставит перед собой задачи осудить или оправдать кого-либо, его цель — попытаться понять, какое место в человеческой цивилизации занимает искусство Третьего рейха, сумевшего за 12 лет своего существования добиться несомненных успехов в области науки, техники, архитектуры и музыки.

Архитектура Третьего рейха

Важнейшее из искусств

Ни одному из существующих искусств политические деятели Третьего рейха не придавали такого значения, как архитектуре. Об этом позаботился сам Гитлер, не раз высказывавший мысль о том, что идеи национал-социализма, воплощенные в произведениях зодчества, будут актуальными в течение многих столетий. Архитектура считалась частью «немецкой революции», смыслом которой был приход к власти фюрера. Именно она, наряду с возведением памятников, являлась для нацистов самым политическим и наиболее достойным внимания искусством. По мнению фюрера и его соратников, архитектура лучше всего могла служить воспитательным целям и оказывать необходимое психологическое воздействие на массы.

После прихода Гитлера к власти в 1933 году была принята программа по перепланировке городов под лозунгом «урегулирование пространства» и «выздоровление немецких городов». Однако главной задачей нацистов было отнюдь не улучшение качества жизни городского населения, как с восторгом сообщали газеты, а подготовка к войне.

В 1937 году Гитлер издал указ «О перестройке немецких городов», который стал руководством к активным



действиям. Разбирались целые кварталы со старинными постройками, началась разработка проектов застройки центров городов. Свою градостроительную программу Гитлер обосновывал тем, что хочет вернуть немецкой нации чувство самоуважения, утраченное после поражения в Первой мировой войне. Здания, возведенные в городах, должны были производить неизгладимое впечатление и на простых жителей Германии, и на международное сообщество. С помощью архитектуры нацисты собирались показать немецкому народу и всему миру непобедимость своих идей.

По мысли Гитлера, возводимые здания должны были выполнять не только функциональные задачи, но и служить своего рода «посланием» будущим поколениям, а значит, стоять вечно. Особенно ярко идеи вечного господства и абсолютной власти отразились в государственных и партийных зданиях нацистской Германии. Гитлер был уверен, что через тысячи лет, когда Третий рейх, подобно Римской империи, перестанет существовать, созданные им громадные сооружения превратятся в руины, но останутся такими же величественными, как и развалины Древнего Рима, а при взгляде на них люди будут восхищаться былым могуществом Великого рейха. Эту идею фюрер постарался донести до своих зодчих. Естественно, ни Гитлер, ни архитекторы, работавшие под его руководством, даже не догадывались, что многие из этих исполинских сооружений, построенных, казалось бы, на века, не простоят и десятилетия.

Нацисты придавали архитектуре огромное значение, об этом говорит и тот факт, что даже во время Второй мировой войны строительство в крупных городах продолжалось и финансирование не останавливалось до начала 1944 года.

Образцом для подражания при строительстве партийных и государственных зданий стала древнегреческая

и древнеримская архитектура, а также полные торжественной гордости прусские соборы. Тяготевший к мистицизму и оккультным знаниям, Гитлер полагал, что исходящее от них излучение придаст новому государству мощь и силу и поможет Германии стать владычицей мира, подобно Древнему Риму. Фюрер подкреплял свои выступления расовыми теориями, которые гласили, что предками современных немцев, унаследовавших боевой дух пруссаков, были древние греки и римляне.

Рассуждая о нацистской архитектуре, многие исследователи употребляют эпитеты: «монументальная», «циклопическая», «гигантская». На самом деле, во времена Третьего рейха возводились не только громадные партийные форумы и пафосные государственные здания. Не стоит думать, что нацисты не строили жилых домов, кинотеатров, больниц и фабрик, при этом все эти сооружения нисколько не напоминали партийно-государственные дворцы. Деятели нацизма часто говорили об изобретении особого архитектурного стиля, а мемуары Альберта Шпеера, «придворного» архитектора Гитлера, свидетельствуют о том, что нацистской архитектуре свойствен эклектизм и стилиевой плюрализм. В ней существовало только общее направление, в котором соединились самые разные элементы. Из воспоминаний Шпеера известно, что фюрер прекрасно понимал: гостиница на автобане или сельская школа гитлерюгенда не может быть похожей на городское здание, а фабрика не должна напоминать дворец партийных съездов. К проекту обычного фабричного строения из стекла и бетона Гитлер мог отнестись с не меньшим воодушевлением, чем, например, к зданию новой Имперской канцелярии.

Национал-социалистам нужна была поддержка всего населения страны, и с помощью архитектуры они обращались ко всем его слоям. Немецкого обывателя могли привлечь симпатичные сельские домики; молодежь — мрач-

ные орденские замки и полные средневековой романтики фахверковые (каркасные) дома из натуральных материалов; промышленника — административные строения и фабричные корпуса в духе умеренного модернизма.

Нацисты не изобрели ничего принципиально нового в области зодчества, они лишь использовали архитектурные традиции прошлого. В пользу отсутствия особого стиля фашизма говорит и то, что образцы подобной архитектуры не исчезли с падением рейха. После окончания войны немецкие города, разрушенные бомбами американской и британской авиации, отстраивали архитекторы Третьего рейха. Многие проекты, которые они использовали, были подготовлены еще при Гитлере.

Главенствующим стилем Третьего рейха был неоклассицизм с его монументальными формами, прекрасно подходившими для пропагандистских целей. Он выразился в строительстве помпезных дворцов и парадных зданий, предназначенных для государственных и партийных нужд. По воспоминаниям Шпеера, фюрер больше тяготел к необарокко, однако этот стиль фактически не представлен в нацистской архитектуре, так как его черты не соответствовали идеологическим требованиям. Для строительства рекомендовалось употреблять только отечественные материалы (гранит, дерево, тесаный камень) с сохранением народных традиций (фелькише), к которым сам Гитлер относился с легким презрением. Парадная архитектура Третьего рейха использовала разработки «нордического классицизма» конца XVIII — начала XIX века, примером тому служат многочисленные сооружения, в том числе «коричневый» орденский замок Фогельзанг, здание Имперской канцелярии и Олимпийский стадион в Берлине.

Придя к власти, нацисты постарались изгнать все авангардные течения из искусства, но их отголоски не могли не найти своего отражения в зодчестве Третьего рейха. Больше

всего повезло архитектурному модернизму, представленному конструкциями из стекла и бетона в заводских корпусах и административных зданиях. Приметы стиля функционализм, сформированного немецкой школой «Баухаус» еще в конце 1920-х годов, прослеживаются в облике казарм, стадионов, спортивных сооружений. А стиль «новая вещественность» использовался нацистскими архитекторами в проектах промышленных комплексов и выставочных залов.

Несостоявшийся архитектор Адольф Гитлер

В 1907 году 18-летний Гитлер, имевший способности к рисованию, приехал в Вену, чтобы поступить в Академию художеств. Ему удалось успешно пройти первый экзаменационный тур, но на втором он провалился. Через год будущий вождь немецкой нации предпринял вторую попытку поступления, но и она закончилась неудачей. Его рисунки были признаны экзаменаторами слабыми, за исключением тех, на которых были изображены здания. Свою роль сыграло и то, что Гитлер не умел рисовать лица людей. Ректор Венской академии, с которым несостоявшийся студент добился встречи, посоветовал ему забыть о профессии художника и стать архитектором. У Гитлера действительно лучше всего получались пейзажи с домами, а во время осмотра венских достопримечательностей его внимание было направлено только на архитектурные сооружения, выполненные в стиле неоклассицизма или необарокко. Во время прогулок он часами стоял перед зданиями Ринга, Венской оперы, Парламента, а затем с помощью карандаша и красок старался передать все величие

улиц и площадей австрийской столицы. И в этом у Гитлера действительно были способности: спустя несколько лет открытки с изображением архитектурных памятников, с помощью которых будущий фюрер зарабатывал себе на жизнь, охотно раскупались туристами.

Как бы ни хотел Гитлер поступить на архитектурное отделение Венской академии, сделать этого он не мог из-за отсутствия диплома об окончании строительно-технического училища. У него не было даже аттестата средней школы: несмотря на свои способности к гуманитарным знаниям, учился он плохо и ни в одном учебном заведении надолго не задерживался.

И все же Гитлеру удалось воплотить свои мечты в реальность, но случилось это гораздо позже, тогда, когда волею судьбы он стал властителем Германии.

Гитлер тяготел к грандиозным монументальным проектам. По свидетельствам современников, фюрер не только заказывал их архитекторам и давал советы, но и принимал самое непосредственное участие в процессе разработки. Если ему что-то не нравилось, он вмешивался в работу зодчих и поправлял их, согласуясь с собственными соображениями. Редкий эскиз или чертеж оставался без пометок вождя. В столице и крупных городах — Берлине, Мюнхене, Гамбурге и Нюрнберге, Гитлер назначал архитекторов лично.

Вместе с Паулем Троостом он занимался проектированием партийного форума на Королевской площади в Мюнхене.

Возведенные нацистами сооружения, в которых отразилось пристрастие фюрера к необарокко и неоклассицизму, были провозглашены образцом нового имперского стиля немецкой архитектуры. Его основные черты обнаруживались в более поздних партийных и государственных зданиях Третьего рейха.

Гитлер считал себя знатоком архитектуры и не раз говорил, что если бы он не стал политиком, то непременно добился бы мировой известности в области зодчества. Главный строитель новой Германии смело сравнивал себя с великим Микеланджело. На вопрос своего фотографа, почему же он все-таки не стал архитектором, Гитлер самоуверенно заявил, что он добился большего — создал Третий рейх и стал зодчим нации.

Вероятно, для того чтобы залечить душевную травму, нанесенную неудачей с Академией художеств, Гитлер охотно приветствовал использование в характеристике новых зданий такое выражение, как «строение фюрера», и в своих официальных речах и частных беседах не упускал возможности лишний раз упомянуть о значимости этих сооружений. По его негласному указанию, в газетах, журналах и книгах часто появлялись фотографии, на которых он и окружающие его зодчие и инженеры склонялись над развернутыми планами строительства или макетами архитектурных комплексов. Гитлера фотографировали на закладке важнейших строительных объектов, на открытии выставок, посвященных живописи или архитектуре. На каждом из этих мероприятий фюрер выступал с программной речью. Одну из таких речей он произнес во время закладки знаменитого Дома немецкого искусства, выстроенного в Мюнхене на месте сгоревшего в 1931 году Стекланного дворца, в котором устраивались художественные выставки.

Ряд архитектурных задумок Гитлера был осуществлен Троостом при перестройке Нюрнберга и Мюнхена. Фюрер очень трепетно относился к отношению нации к нему как к архитектору. В 1937 году, в день рождения Гитлера, Альберт Шпеер, занявший место внезапно умершего Трооста, принес ему чертежи и макет Купольного дворца. Проект понравился Гитлеру, однако он выразил недовольство



сделанными рукой Шпеера пометками, в которых сообщалось, что в основе разработок лежат идеи Гитлера. Архитектор не согласился убрать пометки, и его отказ доставил Гитлеру явное удовольствие.

Тем не менее оценки, сделанные Гитлером относительно некоторых шедевров зодчества, показывают, что он был дилетантом в той области искусства, в которой так стремился обрести известность и славу. Например, Венскую оперу он назвал изумительнейшим зданием мира, а парижский театр «Гранд-Опера», созданный Шарлем Гарнье, охарактеризовал как сооружение, имеющее самую красивую в мире парадную лестницу.

Помпезность и величие нацистского неоклассицизма

С 1937 года приоритет в градостроительстве получили так называемые «города фюрера» — Берлин, Мюнхен, Нюрнберг и Гамбург. Планы их застройки, созданные ведущими архитекторами Третьего рейха, были взяты за образец в столицах округов — гау. Главным местом застройки становилась площадь (форум), чаще всего центральная. На ней возводился целый комплекс сооружений: павильон для проведения собраний, башни, здания партийного назначения, поле для митингов и демонстраций. Размеры гау-форума зависели от численности населения города. Например, на форуме в Дрездене могли разместиться 300 тысяч человек, а в Берлине — уже 500. В городе также строились и другие общественные и административные здания: театр, гостиница, полицейское управление и т. д.

Подобную структуру городской застройки нацисты позаимствовали у древних греков, однако у последних цент-

ральная площадь (агора) имела в первую очередь практическое предназначение. В отличие от древнегреческих зодчих, архитекторы Третьего рейха делали упор не на функциональные, а на монументальные особенности форума.

Примером для подражания стала Королевская площадь в Мюнхене, которая была построена в XIX веке в виде античного форума. К Пропилеям (воротам, копирующим вход в афинский Акрополь), Глиптотеке с собранием римских и греческих скульптур и дому Государственного собрания античного искусства архитекторы Третьего рейха добавили выполненные в стиле неоклассицизма Административное здание НСДАП и Фюрербау (Дом фюрера). Между ними были установлены Храмы почета с саркофагами 16 нацистов, погибших во время так называемого «пивного путча» в 1923 году. Перестроенная нацистами Королевская площадь как нельзя лучше подходила для проведения массовых демонстраций и парадов. После войны церемониальные храмы были уничтожены, а бывшие здания НСДАП и резиденции фюрера по-прежнему украшают собой Королевскую площадь Мюнхена.

Гау-форумы строились по общей схеме, разработанной в 1938 году в процессе проектирования архитектором Германом Гизлером центральной площади в Веймаре. И площадь, и слегка вытянутые стены зданий имели прямые, строго симметричные линии. Обязательным элементом были башни, украшенные имперскими орлами. По периметру размещались флагштоки и колонны с нацистской символикой. Эта схема служила руководством к действию при строительстве гау-форумов в крупных городах и столицах гау.

Выстроенные нацистами монументальные центры должны были конкурировать с архитектурой прежних эпох, в особенности с величавыми средневековыми соборами.

Одной из самых значительных довоенных построек, помимо новых зданий Королевской площади, стал Дом немецкого искусства, возведенный в Мюнхене по проекту Трооста. Сам архитектор, скончавшийся в 1934 году, не дождался его торжественного открытия, которое состоялось летом 1937 года. Гитлер провозгласил Дом немецкого искусства первым монументальным сооружением правительства национал-социалистов.

В 1939–1940-х годах почти все области жизни Германии охватила восторженная атмосфера, вызванная победоносным шествием нацистской армии по городам Европы. Эта эйфория не обошла стороной и сферу градостроительства. Многие города, помимо Берлина, Мюнхена, Нюрнберга и Гамбурга, были провозглашены «городами перестройки». По указу фюрера, реконструкции подлежали Ганновер, Веймар, Бремен, Аугсбург и еще более двух десятков крупных населенных пунктов.

Гитлер сам руководил процессом, он изучал и утверждал представленные ему проекты гау-форумов и постоянно потирапливал архитекторов. Главной целью затеянной перестройки была отнюдь не забота об улучшении жизни горожан, а возведение парадных партийных и государственных сооружений. Эти грандиозные строения обязательно должны были иметь прямые углы, строгие монотонные фасады, каменные колонны. В некоторых особо торжественных случаях допускались арки и купола.

Официальные здания почти всегда имели плоские крыши, называвшиеся «исконно немецкими», и статичные контуры (динамичность линий воспринималось как гонимое нацистами декадентство). Декоративные элементы считались вредным излишеством. Орнаментальное оформление, в котором применялись главным образом идеологические аллегории и политическая символика, могли быть использованы лишь в наиболее значимых архитектурных

проектах. Орнаментом чаще всего украшали только пилястры и столбы. Таким же строгим правилам подчинялось и внутреннее оформление.

В своих разработках зодчие Третьего рейха использовали архитектурные памятники прошлых лет. Это были городские сооружения Парижа и Вены, возведенные в XIX столетии, а также недавние постройки Веймарской Республики, например, Ангальтский вокзал в Берлине (1841), Германский дом в Штутгарте (1927). Все, что бралось за образец, тщательно перерабатывалось архитекторами: нацизм, стремившийся установить собственный стиль во всем, старался отмежеваться от своих предшественников. В строительных проектах национальные традиции должны были обязательно сочетаться с торжественной патетикой нового времени.

Сделать сооружение более пафосным помогала и такая особенность нацистского строительства, как изолированность. Здания часто возводились на значительном расстоянии друг от друга, и это усиливало впечатление, которое оказывала на зрителя помпезная нацистская архитектура. Громадные массивные стены, облицованные каменными плитами; достаточно редкие, но глубокие оконные проемы; тяжелые прямые углы и почти полное отсутствие декоративных элементов — все это создавало ощущение силы и мощи. Кто-то из живших в ту эпоху отмечал, что вид этих зданий вызывает в его душе воспоминание о ровных колоннах сильных мужчин, облаченных в военную форму. Хотя монументальные постройки Третьего рейха возводились в основном из бетона и стали, и лишь облицовывались натуральным камнем, они были похожи на крепости и замки, которым предстояло стоять вечно.

Мощь и долговечность парадных нацистских сооружений подчеркивал гранит, из которого вытачивали облицовочные плиты. Этот прочный камень не только воплощал

вечность архитектуры Третьего рейха, но и был символом неразрывной связи с древней немецкой землей. Идеологические установки на национальные традиции подразумевали использование только местных природных материалов, однако гранит для облицовки зданий уже давно доставляли из-за пределов Германии. Его везли из Австрии, Чехии, Италии: количество собственного камня не могло удовлетворить потребности интенсивного строительства. Но об этом простым немцам, конечно же, не сообщали.

Торжественные и статичные, неоклассические строения нацистов были призваны подавлять все стоящее рядом и внушать гражданам мысль о величии и вечности Третьего рейха. А вот функциональности парадных партийных и государственных зданий нацистские архитекторы уделяли совсем немного внимания. Помпезным и роскошным, но очень неудобным в использовании вышел, например, Дом фюрера на Королевской площади в Мюнхене. Из-за стремления подчинить все строгой симметрии, вестибюли в нем были спроектированы поперек главных коридоров, а большой зал заседаний получился открытым по углам. Идущие по парадной лестнице натыкались на глухую стену и подолгу искали нужные помещения.

Дом немецкого искусства, Здание НСДАП, Дом фюрера на Королевской площади Мюнхена и ряд других сооружений являют собой яркий образец архитектурного неоклассицизма Третьего рейха. Однако любовь к симметрии и пренебрежение декором привели к тому, что эти здания отличаются отнюдь не в лучшую сторону от образцов, на которые ориентировались архитекторы Гитлера. Созданиям нацистских зодчих не хватает завершенности, тщательной проработки форм, утонченности шедевров неоклассицизма прошлых эпох.

Для Гитлера было важно, чтобы монументальные сооружения, возводимые в Германии, были крупнее, чем все



то, что строилось в других странах. Во всем, в том числе и в строительстве, национал-социалисты стремились «догнать и перегнать» наиболее развитые страны и в особенности Америку. Гамбургский мост через Эльбу своими размерами должен был превзойти громадный мост Джорджа Вашингтона, перекинутый через Гудзон, а спортивный стадион в Нюрнберге — стать самым титаническим в мире. Титул самого большого административного здания отводился фюрером Гитлером новой Имперской канцелярии в Берлине, а звание наикрупнейшего морского курорта — местечку Прора на острове Рюген. Свое стремление застроить Германию исполинскими сооружениями фюрер не уставал оправдывать желанием дать своему народу веру в себя, поднять его с колен после сокрушительного поражения в Первой мировой войне.

Местом одной из таких гигантских строек стало поле Цеппелина в Нюрнберге. До 1930-х годов на лугу, где в начале века приземлился дирижабль Фердинанда Цеппелина, был разбит парк с аллеями, бассейном и стадионами. В 1934 году Альберт Шпеер начал строить здесь комплекс с площадью для проведения парадов и трибунами для партийных съездов. Внушительное пространство поля Цеппелина могла вместить в себя 12 футбольных полей и более 200 тысяч человек. Огромная каменная трибуна стадиона, спроектированная Шпеером, имела 390-метровую длину и возвышалась на 24 метра в высоту. Своими размерами она вдвое превосходила грандиозные термы Каракаллы в Риме. Общая же территория, которую собирались использовать для возведения исполинского партийного форума, занимала 11 км. По замыслам архитекторов, здесь должен был разместиться Национальный спортивный стадион, «Марсово поле», «Луитпольд-арена», предназначенная для парадов и пышных похоронных процессий, и другие постройки, большинство из которых так и остались на

стадии проекта. Так, на месте котлована, вырытого для Национального стадиона, сейчас находится озеро. Из всего запланированного, помимо трибун поля Цеппелина, нацисты успели возвести Дворец съездов. По форме это пафосное строение напоминает римский Колизей, его стены поднимаются на высоту 57 метров, внутри предполагалось устроить 40 тысяч мест для сидения. Долгие годы после падения Третьего рейха немецкие власти ломали голову над тем, как использовать Дворец съездов, и только в 2001 году после небольшой перестройки в нем обосновался Документальный центр истории нацизма.

Важное место в архитектуре эпохи Третьего рейха занимает Олимпийский стадион в Берлине. Новый стадион должен был появиться к Олимпийским играм 1936 года в самом центре спортивного «Олимпиапарка» — комплекса, возведенного к летним Олимпийским играм 1916 года, не состоявшимся из-за Первой мировой войны. Гитлер возлагал большие надежды на грядущую Олимпиаду, ему хотелось продемонстрировать мировому сообществу мощь новой Германии и вместе с тем показать ее миролюбие. Разработать проект олимпийской застройки поручили известному архитектору, профессору Вернеру Марху.

За образец Марх решил взять венский стадион, сделанный из стекла и бетона. Представленный архитектором проект рассердил Гитлера, он показался ему совершенно не впечатляющим, не отвечающий запросам национал-социалистов. Фюрер заявил, что открывать Олимпийские игры в этой стеклянной коробке, почему-то названной стадионом, не будет, и потому летняя Олимпиада 1936 года отменяется.

Положение спас Шпеер, подправивший проект Марха. Всего за одну ночь он сделал эскиз, на котором не было стеклянных стен, зато появилась облицовка из камня, карнизы и прочие детали, подчеркивающие монументальность

стадиона. Гитлеру эскиз понравился, а Марх безропотно согласился с поправками.

Помимо стадиона, вмещавшего 90 тысяч зрителей, в состав Олимпийского комплекса вошел плавательный бассейн, трибуны на 40 тысяч человек; поле для игры в хоккей на траве; манеж для верховой езды и несколько других объектов. Рядом со спортивным комплексом было обустроено «Майское поле» (Майфельд) — форум для митингов и демонстраций национал-социалистов. Марх очень гордился выстроенным им комплексом, отмечая, что он напоминает спортивные сооружения греческой Олимпиады. В ходе бомбежек авиации союзных войск Олимпийский стадион в Берлине был частично разрушен, полностью восстановили его в 1960-х годах.

Еще один образец нацистского неоклассицизма — новая Имперская канцелярия, построенная по проекту Альберта Шпеера в 1939 году. Это величественное сооружение, похожее на парадные здания Третьего рейха в Нюрнберге и Мюнхене, было построено и полностью отделано всего за год. Строительство велось круглосуточно силами 4500 специалистов и рабочих, его обслуживали сотни предприятий Германии. Все работы были завершены на несколько дней раньше срока, что очень обрадовало Гитлера.

Новая Имперская канцелярия располагалась в самом «сердце» Берлина, неподалеку от Бранденбургских ворот. Это исполинское сооружение заняло почти целый квартал.

Внутренне убранство также поражало своей роскошью. Входящие ступали по мраморным полам и шли вдоль стен с мозаичными изображениями. Через громадный зал с куполообразным перекрытием можно было выйти на невероятно длинную мраморную галерею и увидеть глубокие оконные проемы, отделанные розовым мрамором. Двери в стене галереи вели в помещения, украшенные картинами, гобеленами, красивыми светильниками. Одна из две-



рей, охраняемая двумя вооруженными эсэсовцами, открывалась в кабинет фюрера.

Гигантский зал приемов, примыкавший к кабинету Гитлера, был отделан с роскошью, свойственной итальянским дворцам эпохи Ренессанса. Во время официального приема новой Имперской канцелярии Гитлер похвалил Шпеера и объявил, что Третий рейх наконец обрел представительские возможности, соответствующие его великому предназначению.

Исследователи называют новое здание Имперской канцелярии «театральной декорацией» и памятником Гитлера самому себе. В этом великолепном пустынном дворце никогда не кипела жизнь и не проводились встречи и правительственные заседания. В одной из своих книг Шпеер рассказывает, как по разрешению Гитлера водил нацистских министров в Имперскую канцелярию «на экскурсию». В зале заседаний они останавливались у кресел и с интересом рассматривали кожаные с золотом папки со своими фамилиями.

Новая Имперская канцелярия была разрушена во время штурма Берлина, и мрамор, использовавшийся для ее строительства, позднее был взят для мемориала Победы в Трептов-парке.

Для осуществления грандиозных архитектурных замыслов фюрера требовались многомиллионные финансовые вливания, значительное количество материалов и рабочих рук. В самой Германии всего этого не хватало, особенно с началом войны, поэтому надежды возлагались на иностранную рабочую силу и природные ресурсы завоеванных стран.

Исполнить колоссальные планы Гитлера не помогли ни военные победы, ни рабский труд, ни лихорадочная работа многочисленных архитекторов и строителей. Попытка Генриха Гиммлера наладить производство гранитных плит

и кирпича с помощью заключенных концлагерей не увенчалась успехом. Часть памятников нацистского архитектурного неоклассицизма была уничтожена войной, но многие из этих величественных сооружений до сих пор украшают улицы немецких городов.

Альберт Шпеер — любимый архитектор фюрера

Альберт Шпеер родился в 1905 году в Мангейме в семье известного архитектора. Учился он в Высшем техническом училище сначала в Карлсруэ, затем в Мюнхене и Берлине. В 1927 году, получив диплом архитектора, он остался в училище ассистентом профессора Генриха Тессенова.

В 1930 году двадцатипятилетнему Шпееру впервые довелось услышать речь Гитлера, которая произвела на него огромное впечатление. Через год, увлеченный, как и многие его ровесники, идеями национал-социализма, Шпеер вступил в ряды НСДАП, а затем и в штурмовые отряды — СА.

В 1932 году Шпеер, открывший собственное архитектурное бюро в Мангейме, получил первые небольшие заказы на постройку нескольких партийных объектов. В 1933 году Геббельс предложил ему перестроить задние Министерства пропаганды и спортивный стадион в Нюрнберге, на поле Цеппелина, где каждый год проходили партийные съезды. При создании проекта Шпеер взял за образец античный Пергамский алтарь — величественное храмовое сооружение II века до н. э., которое хранится в музее Пергамон в Берлине.

На Шпеера также была возложена обязанность по техническому обеспечению демонстрации национал-социалистов 1 мая 1933 года в Темпельхофе и съезда НСДАП

в Нюрнберге, на поле Цеппелина. Шпеер превратил массовые мероприятия нацистов в захватывающие спектакли, для которых использовал множество выразительных деталей: фигуру орла с громадными крыльями, быстро собирающиеся флажштоки, красные полотнища и световые эффекты с применением прожекторов. Впечатляющее зрелище ночного шествия нацистов на открытии съезда партии запечатлела в своем документальном фильме «Победа веры» Лени Рифеншталь. Марширующие колонны национал-социалистов освещались 130 прожекторами ПВО, поставленными в круг. Прямые столбы света, уходящие высоко в ночное небо, создавали у присутствующих ощущение нахождения внутри гигантского «храма Света».

Вскоре Шпеер получил новый заказ — провести реконструкцию мюнхенской штаб-квартиры НСДАП. Но самым грандиозным успехом Шпеера можно считать проект немецкого павильона, подготовленного к Всемирной выставке в Париже в 1937 г.

Организаторы выставки отвели Германии место напротив советского павильона со знаменитой десятиметровой скульптурой Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Образцом для скульптора стали древнегреческие парные статуи «Тираноубийцы» Крития и Несиота. Во время осмотра площади Трокадеро на берегу Сены, где уже началась подготовка к устройству выставки, Шпееру удалось проникнуть в помещение, где лежал эскизный проект советского павильона. Рассмотрев его, архитектор сразу же сделал набросок собственного проекта, который, по его мнению, мог бы конкурировать с советским. Этот рисунок и стал основой для выставочной конструкции, над которой работал целый коллектив строителей, художников, скульпторов и осветителей. Так появилась 65-метровая четырехгранная башня, составленная из прямоугольных колонн в форме римской цифры III. На вершине этого грандиозного соору-

жения восседал бронзовый имперский орел со свастикой, обвитой дубовыми ветками, в лапах. Чтобы усилить праздничную монументальность гигантской башни, ее украсили золотой мозаикой с красной свастикой. С наступлением темноты внизу включалась подсветка, и световые лучи устремлялись вверх, к орлу, выхватывая его из ночного мрака. Величественное творение Шпеера, так же как и советский павильон, было отмечено высокой наградой Всемирной выставки — золотой медалью.

На талантливом молодого архитектора обратил внимание Гитлер, подметивший его организационные способности. Благодаря фюреру, Шпеер стал техническим ассистентом Пауля Трооста, в те времена придворного архитектора Гитлера. После смерти Трооста в 1934 году Шпеер занял его место. Гитлер поручил ему создание проекта новой Имперской канцелярии и партийного форума в Нюрнберге. Траудль Юнге, секретарша Гитлера, вспоминала, что Шпеер был единственным человеком, к кому фюрер испытывал теплые чувства и с кем охотно разговаривал. О влиянии, которое Шпеер имел в своей профессиональной области, говорит даже тот факт, что он один имел доступ к дорогостоящему граниту, поставляемому из-за границы. Шпеер часто сопровождал фюрера в его поездках по стране. Помимо всего, Гитлер ценил Шпеера за его умение соблюдать сроки строительства. Проекты под руководством Шпеера иногда завершались даже раньше запланированного срока.

В 1937 году Гитлер назначил своего любимца главным инспектором имперской столицы по строительству. Шпеер должен был возглавить работы по перестройке Берлина. Архитектор разработал план реконструкции столицы Третьего рейха, которая, по расчетам фюрера, должна была стать столицей завоеванного им мира. Некоторые зодчие считали архитектурные идеи вождя немецкой нации

«безумной сентиментальностью», Шпеер же открыто восхищался ими. Гитлер отвечал ему взаимностью, он мог часами рассматривать макеты и эскизы, выполненные Шпеером.

В 1938 году Шпеер получил должность прусского государственного советника и одну из высших наград Рейха — Золотой знак НСДАП. В августе 1941 года архитектор стал депутатом рейхстага от Западного Берлина, а после гибели в авиакатастрофе министра вооружений Фрица Тодта получил его министерский портфель и возглавил военно-строительную организацию Тодта. С этого времени он перестал заниматься архитектурой. Круг его обязанностей значительно расширился, но он успешно справлялся с ними и умело руководил военной промышленностью Третьего рейха. Он добился роста производства после того как произвел структурные изменения, образцом которых было его собственное конструкторское бюро. Шпеер преуспел во многих сферах государственной деятельности. Он занимал должность Генерального инспектора водных ресурсов и энергетики, руководил Национал-социалистическим корпусом водителей, возглавлял главное партийное технологическое управление.

Вскоре под руководство Шпеера перешла практически вся промышленность Германии. В марте 1943 года ведомство, возглавляемое Альбертом Шпеером, вместе с расширением компетенции получило и новое название: Имперское министерство вооружения и военной промышленности. Благодаря своим талантам и поддержке Гитлера, Шпеер сосредоточил в своих руках всю военную экономику Третьего рейха, отобрав влияние у Имперского министерства экономики и ряда других ведомств. Ему удалось добиться запрета на вмешательство в кадровую политику своего министерства Мартина Бормана, ловкого царедворца и интригана.

Летом 1943 года под контроль Шпеера полностью перешла программа кораблестроения. Влияние архитектора росло, он даже попытался усилить его за счет НСДАП, но высшие партийные чины воспротивились и получили у Гитлера поддержку. В 1944 году, после неудавшегося Июньского заговора партийное начальство и СС стали активно вмешиваться в деятельность Шпеера, хотя доказать его связь с заговорщиками им не удалось. Отношения Гитлера со своим любимцем становились все прохладнее, и в ближайшем окружении фюрера заговорили о скорой замене Шпеера его заместителем, Отто Зауром. В последние месяцы войны Шпеер и вовсе отказался выполнять приказ Гитлера об уничтожении немецкой промышленности.

После самоубийства фюрера Шпеер продолжал выполнять прежние министерские обязанности в правительстве Карла Денница. В этот период он также контролировал работу Министерства экономики.

Осенью 1946 года международный военный трибунал в Нюрнберге признал Альберта Шпеера виновным в военных преступлениях и преступлениях против человечности. Архитектор утверждал, что выполнял чисто техническую работу и знал далеко не все, что происходило на самом деле, но судьи обвинили его в использовании труда узников концлагерей. Его приговорили к 20 годам заключения, и он отбыл свой срок «от звонка до звонка» в тюрьме Шпандау, которую контролировали четыре союзнических государства. Все прошения родственников Шпеера и политиков о его досрочном освобождении блокировались СССР.

Освободился Шпеер осенью 1966 года, и спустя три года опубликовал написанные в заключение мемуары, получившие название «Воспоминания». В этой книге архитектор попытался переосмыслить свое прошлое и дать ему оценку. В 1970 году вышла его книга «Третий рейх изнутри», получившая мировую известность. Он начал писать

ее еще в тюрьме. В 1975 году был издан новый труд Шпеера «Шпандау: Тайный дневник», а в 1981 году увидело свет третье сочинение бывшего архитектора Гитлера — «Государство рабов. Мои дискуссии с СС».

Умер Шпеер в 1981 году во время посещения Лондона.

Проект Нового Берлина: несбывшаяся мечта Гитлера

Гитлер не любил немецкую столицу. Фюрер считал, что она представляет собой беспорядочное скопление домов и недостойна той великой цели, которую поставили перед собой национал-социалисты. Для него это был город «красных», либералов, декадентов и космополитов. К тому же Берлин далеко не так красив, как Вена или Париж, которыми Гитлер всегда восхищался.

Придя к власти, Гитлер сразу же начал мечтать о перестройке Берлина, превращении его в столицу Третьего рейха и всего мира, который скоро будет завоеван великой Германией.

Фюрер собирался не только полностью перекроить город, но и переименовать его, приготовив для этого емкое слово «Германия». Ему очень хотелось, чтобы Берлин превзошел Вену и Париж.

Величественные исполинские здания, необъятные площади, невероятно широкие улицы — такой представлял свою столицу Гитлер. Его мечты не встретили понимания у властей Берлина, которые всячески сопротивлялись перестройке.

Полностью осуществить грандиозные планы по превращению Берлина в столицу мира Гитлер надеялся к 1950 году. Разработка проекта реконструкции столицы была

поручена Альберту Шпееру, которому фюрер поведал о своих замыслах.

Гитлер намеревался освободить как можно больше пространства в центре города. Он хотел перенести оттуда Потсдамский и Ангальтский вокзалы и снести некоторые дома на аллее Победы, построенные в конце XIX века Вильгельмом II. Образцом для подражания были просторные улицы Парижа, проложенные еще в XIX веке благодаря градостроительной деятельности барона Хауссмана (Жоржа Эжена Османа). Впрочем, фюрер мечтал превзойти Османа: его бесконечно длинные проспекты должны были иметь 120-метровую ширину, в то время как ширина Елисейских полей составляла всего 90 м.

В планы Гитлера входило не только создание немыслимо широких улиц, но и возведение гигантских сооружений, достойных Третьего рейха. Фюрер собирался выстроить в Берлине Триумфальную арку, превышавшую Бранденбургские ворота более чем на 90 метров, а парижскую Триумфальную арку — почти на 67 метров. Другой важной новостройкой должен был стать Зал конгрессов, или Купольный дворец, по форме похожий на Собор Святого Петра в Риме, но отличающийся от него своими исполинскими размерами. Если бы этот план осуществился, в Купольный дворец могло бы войти несколько таких строений, как Собор Святого Павла. Все эти циклопические сооружения, как говорил сам Гитлер, должны были вызывать в тех, кто видел их, чувство глубокого потрясения и подавленности.

Под руководством Шпеера был создан огромный деревянный макет нового Берлина, который лучшие краснодеревщики страны собирали в Академии искусств, воспроизводя в мельчайших подробностях все детали новой столицы великой империи в масштабе 1:50. Наблюдал за сборкой макета сам фюрер, ежедневно приходявший в Академию.

Увидеть, какой будет столица, могло лишь ближайшее окружение Гитлера. Макет демонстрировал две огромные оси, направленные с севера на юг и с запада на восток. Кроме упомянутой Триумфальной арки, Купольного дворца и двух больших вокзалов на севере и на юге, предполагалось возвести штаб-квартиру одиннадцати министерств, гигантскую ратушу, полицейское управление, здания Военной академии и Генерального штаба. В обновленном городе должны были разместиться музеи, концертный зал, театры, новая Опера, кинотеатр на 2 тысячи мест, отель, рестораны, универсамы, банки и даже плавательный бассейн в стиле роскошных римских терм с колоннами и уютными внутренними двориками. Были также запланированы здания торговых и страховых компаний, деловых центров, промышленных концернов.

После войны гигантский макет исчез, скорее всего, его разобрали на части и сожгли. Остались только его фотографии, позволяющие судить, во что превратился бы Берлин, если бы безумные мечты Гитлера осуществились. Даже сам автор этого проекта Альберт Шпеер, после войны признавал его многочисленные недостатки и называл нереальным. Главный архитектор рейха рассказал, что мысль о возведении исполинской Триумфальной арки в качестве памятника погибшим в Первой мировой войне родилась у фюрера задолго до его прихода к власти. Он передал Шпееру чертежи, созданные много лет назад, и архитектор сделал вывод, что Гитлер уже тогда планировал начать захватническую войну.

Согласно плану фюрера, столица Германии должна была измениться полностью. Планировалась полная реорганизация автобана, метро и городской электрички, даже русло реки Шпрее подлежало переносу. Следует отметить, что далеко не все пункты плана перестройки Берлина были придуманы лично Гитлером, некоторые идеи (например,



создание окружных автодорог и осей север-юг и запад-восток) появились в градостроительной политике еще во времена Веймарской республики, и Гитлер, придя к власти, просто воспользовался ими.

Предварительный проект застройки Берлина, созданный Альбертом Шпеером, постоянно переделывался. Свои предложения вносили соратники Гитлера, например, неподалеку от Бранденбургских ворот по желанию кого-то из партийных бонз планировалась построить Дом пива и Музей мировой войны. Герман Геринг, обладавший непомерным тщеславием, настаивал на возведении рядом с Имперским министерством авиации личного дворца, который он назвал ведомством рейхсмаршала Геринга. Здесь же, на большой оси, прямо напротив Рейхстага, Шпеер предполагал выстроить роскошный дворец фюрера с балконом в духе нордического классицизма, с которого Гитлер мог бы произносить речи.

Старый Рейхстаг, выстроенный в ренессансном стиле еще в XIX веке и сильно пострадавший от пожара в 1933 году, Шпеер собирался заменить новым. Вместе с архитектором Бринкманом он разработал проект и представил его Гитлеру, но тот, к удивлению Шпеера, отказался от сноса исторического Рейхстага. Фюрер задумал приспособить его под библиотеку с читальными залами и помещениями для депутатов.

Судя по тому, как планировалась перестройка немецкой столицы, Гитлер мечтал превратить Берлин в гигантский город-музей, город-памятник, призванный прославлять нацистскую империю.

Начавшаяся война остановила большинство строек Рейха, но перестройки Берлина это не коснулось, настолько Гитлер был увлечен своей идеей. К конкретному проектированию приступили в 1942 году. В 1943 году, согласно представленному архитектором Даммайером проекту,

начался снос домов, располагавшихся в районе Бранденбургских ворот. Справа и слева от ворот нацисты намеревались возвести здания для Организации Тодта в виде флигелей.

В месте, где ось север-юг пересекалась с Потсдамерштрассе, в период войны продолжились работы по строительству так называемой «Круглой площади», обустройство которой началось еще в 1938 году. В этом районе стали сносить старинные дома, хозяевами которых были, в основном, евреи. Столичные власти всячески препятствовали сносу, и Шпееру пришлось просить помощи у Гитлера.

Вокруг Круглой площади планировалось возведение магазинов, офисных и административных зданий коммерческих организаций. На самой площади собирались установить фонтан с квадригой Аполлона и шестью музаяпокровительницами. Создание скульптурные группы было поручено Арно Брекеру.

Застройка пространства вокруг Круглой площади началась в 1938 году, когда был заложен первый камень Дома немецкого туризма. Все здания для обрамления площади планировались в едином стиле, одинаковой высоты, с аркадами первых этажей. Но, ни Дом немецкого туризма, ни другие шесть строений так никогда и не были введены в эксплуатацию. После бомбежек союзнической авиации, превративших Берлин в руины, останки недостроенной Национальной галереи, Дома немецкого туризма, Государственной библиотеки и филармонии еще долго напоминали жителям немецкой столицы о войне и о несбывшихся мечтах Гитлера. Остатки этих построек были снесены лишь в начале 1960-х годов.

Напротив знаменитого Острова музеев, на противоположном берегу реки Шпрее, архитектор Вильгельм Крайс должен был выстроить новый музейный комплекс. Здесь планировалось расположить шесть новых музеев: Этногра-

фический (Музей расы), Мировой войны, Национальный музей, Музей XIX века, а также Музей египетского, исламского и переднеазиатского искусства, для которого предлагалось построить здание в духе восточного дворца. Остальные музеи также должны были располагаться в строениях, сильно отличающихся друг от друга по стилю.

Недалеко от Олимпийской деревни, возведенной Мархом к летней Олимпиаде 1936 года, в конце 1937 года был заложен первый камень университетского городка. В конкурсе на лучший проект городка приняли участие 700 зодчих из разных стран. По результатам этого конкурса было отобрано два десятка лучших проектов, но новый университетский городок в Берлине так и не появился.

В планах застройки Берлина прослеживается склонность архитекторов Третьего рейха к монументальности и симметрии. Чтобы уравновесить ось север-юг, возле Южного вокзала предполагалось возвести Городской форум, а около Северного — новую ратушу. Кроме того, эти сооружения должны были восполнить нехватку общественных построек, которым грешил общий проект, разработанный Шпеером.

Центром берлинской оси становился уже упомянутый гигантский Купольный дворец (Зал конгрессов), отражавший стремление Гитлера к мировому господству. Его купол должен был в 50 раз превосходить знаменитый стеклянный купол Рейхстага, уничтоженный пожаром в 1933 году.

Создание Зала конгрессов было делом очень сложным, трудоемким и требовавшим значительных финансовых затрат. Первые эскизы сооружения были представлены Шпеером фюреру в 1937 году, через два года появился трехметровый макет дворца и его внутренних интерьеров. По воспоминаниям архитектора, Гитлер мог подолгу стоять возле макета, предаваясь мечтам.

Купольный дворец еще на стадии проектирования получил статус культового сооружения. В этом здании, так же как в храме, было запланировано всего одно огромное помещение, способное вместить до 180 тысяч человек. Здесь Гитлер собирался проводить наиболее торжественные церемонии.

И внешний облик, и внутренне обустройство Дома конгрессов должны были вызывать ощущение подавленности у всех, кто видел этот дворец и заходил внутрь. Единственный его зал имел диаметр 250 метров, свод с круглым 46-метровым отверстием для проникновения света, завершался на высоте 220 метров.

Проектируя Зал конгрессов, Шпеер ориентировался на два грандиозных сооружения прошлого: Собор Святого Петра в Риме и римский Пантеон, в куполах которых также имелось громадное световое отверстие. А вот внутреннее обустройство было задумано в соответствии с нацистскими архитектурными канонами, исключавшими роскошный декор, характерный для древнеримских святилищ и средневековых христианских соборов. Главной чертой внутреннего интерьера Купольного дворца была строгая монументальность форм.

Внутри огромной внутренней ротонды должны были располагаться трибуны высотой 30 метров, окруженные прямоугольными мраморными колоннами. Напротив входа Шпеер планировал сделать глубокую нишу, которую предполагалось украсить золотой мозаикой в духе изображений немецкого павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. На фоне ниши архитектор собирался установить мраморный постамент с имперским орлом, держащим в лапах свастику, увитую ветками дуба. Под этим символом безграничной власти Шпеер хотел соорудить место, с которого Гитлер произносил бы свои речи. Как ни старался главный архитектор рейха с помощью всевозмож-

ных архитектурных приемов сделать акцент на фигуре фюрера, он все равно опасался, что Гитлер потеряется на фоне огромных торжественных элементов внутреннего интерьера Зала конгрессов.

Еще одним имперским орлом Шпеер собирался украсить стеклянный фонарь, который должен был венчать купол дворца. У основания гигантского свода планировалось возвести окружность из 20-метровых колонн, которые должны были внести разнообразие в монотонный облик купола.

По обеим сторонам портика Купольного дворца Шпеер намеревался установить две 15-метровые статуи: Атланта с небом на плечах и державшую земной шар Теллус (римскую богиню, олицетворявшую Мать-землю). Наброски для этих статуй сделал сам фюрер. Эти аллегии в очередной раз продемонстрировали претензии Гитлера на мировое господство.

Центральный фасад Зала конгрессов был развернут в сторону существовавшей в проекте площади Адольфа Гитлера. С трех других сторон здание должны были окружать водоемы.

Отражение дворца в воде усиливало визуальный эффект от этого исполинского сооружения. Для достижения данной цели в месте возведения Купольного дворца планировалось значительно расширить русло Шпрее, одновременно устроив каналы, для того, чтобы суда, идущие по реке, могли обогнуть площадь Гитлера.

Все эти планы не были пустой фантазией. В месте, где планировалось соорудить площадь в честь фюрера и возвести самое большое в мире здание, снесли практически все старые дома за исключением Рейхстага. Были подготовлены результаты геодезических и геологических исследований почвы в месте предполагаемого строительства, затрачены миллионы на закупку гранита для облицовки дворца. Для

того, чтобы к небу вознесся исполинский храм, прославляющий нацизм и его вождя, нужна была полная победа Третьего рейха во Второй мировой войне, а фюрер был уверен в ней. Он даже велел Министерству пропаганды составить план мероприятий, которые должны были пройти в Зале конгрессов и на площади Адольфа Гитлера. Когда представители Имперского министерства авиации высказывали свои опасения, полагая, что гигантское здание в самом центре Берлина станет отличным прицелом для авиации союзников, Гитлер уверял всех, что ни один вражеский самолет не долетит до столицы. В этом его убедил рейхсмаршал Геринг.

Заложить первый камень фюрер и его архитектор собирались в 1940 году, однако это мероприятие не состоялось. Архитектурное свидетельство величия Третьего рейха и мирового господства национал-социализма в немецкой столице так и не появилось.

Архитектура жилых домов и «Новый город» Готфрида Федера

Гитлер, увлекавшийся строительством помпезных партийных зданий, не считал жилищное строительство в Германии значимой задачей, но, при этом, не мог не понимать того, что жилищную программу можно с большим успехом использовать в пропагандистских целях. Именно поэтому важное место в его речах занимали обещания дать каждой немецкой семье отдельную квартиру или дом.

Жилищное строительство в Германии активизировалось в 1936 году, когда появилась программа строительства «народных квартир». Власти выделили на нее 35 миллионов рейхсмарок.

Идеологи нацизма ратовали за расовую чистоту и полагали, что крупный город разрушает человека, отравляет кровь, уничтожает мораль, рвет связи немцев с землей и традициями предков. Разрабатывая программы жилищного строительства, они выступали за поддержку небольших городов с населением менее 100 тысяч жителей. В маленьких городах не только проще поддерживать традиции, но и легче контролировать людей, отслеживать инакомыслящих. Кроме того, намереваясь вступить в войну, нацисты понимали, что крупные города всегда являются главной целью для противника, поэтому промышленные предприятия должны быть рассредоточены по небольшим населенным пунктам.

Разумеется, жилье должно было отличаться от монументальных построек партийного и государственного предназначения. Жилые дома были простыми и непритязательными. Они имели гладкие стены, в редких случаях украшенные декоративным панно, узкие единичные или парные окна и покатые крыши в средневековом стиле.

Одним из главных выразителей идей создания нацистских поселений являлся экономист и политический деятель Готфрид Федер. В течение нескольких лет он проводил исследования, результаты которых опубликовал в книге «Новый город — попытка обоснования планирования новой застройки города, исходя из социальной структуры населения».

В основе концепции Федера лежала идея создания гибрида города и деревни. Федер разделял негативное отношение теоретиков национал-социализма к крупным городам с его рисками, но и деревню он не считал подходящим образцом для устройства новых поселений. В ней отсутствовали элементы цивилизации (водопровод, электричество и т. д.), а также промышленная и торговая области деятельности. Поэтому объектом разработок Федера стали городки с населением не более 20 тысяч жителей.

По форме «новый город» представлял собой окружность, разделенную на четыре сектора. На осях располагалась инфраструктура населенного пункта. Его ядром были партийные и общественные строения: здание НСДАП, школа, рынок, форум для проведения общественных и партийных мероприятий, дом гитлерюгенда. Самым важным считалось партийное здание, для которого предназначалось место в точке пересечения осей. Промышленным корпусам и гидротехническим сооружениям отводился восточный сектор.

Предполагалось, что примерно треть обитателей такого населенного пункта будет жить в многоквартирных зданиях, предоставленных по социальному найму, все остальные — владеть собственными домами. В городе существовали кварталы с многоэтажными домами, районы с жильем на одну-две семьи и нечто вроде поместий.

Здания, построенные в центре «нового города», не должны были иметь более пяти этажей, а на окраинах — более трех. Эти нормы позволяли уменьшить плотность застройки от центра к окраинам.

Федер предполагал деление по социальному признаку: в центре города селились в основном обеспеченные граждане, малоимущим горожанам предлагались так называемые «народные квартиры» в домах из двух-трех этажей на окраине населенного пункта. Людям, живущим в одноэтажных домах в сельскохозяйственном районе на периферии, полагался маленький земельный участок. Дома на окраинах были стандартными и имели по четыре комнаты.

Улицы застраивались домиками с вальмовыми крышами в сельском стиле хайматшутц. В разных областях Германии использовались одни и те же типовые проекты, которые слегка изменялись с учетом местных особенностей. Возводимые жилые дома и общественные здания имели вид строений, простоявших на земле уже не одно десятилетие, что отражало связь новой архитектуры с древними не-

мецкими традициями. С этой же целью при строительстве применялись местные материалы. И жилые дома, и административные здания новых городков часто украшались национал-социалистическими символами — имперскими орлами со свастикой в лапах.

Рядом с домом располагались хозяйственные постройки и небольшой садик для отдыха семьи в мирное время или устройства огорода в период бедствий. Получить такое жилище могли далеко не все граждане Германии. Счастливых отбирала местная организация Немецкого трудового фронта, затем кандидатуру должно было одобрить жилищное управление НСДАП. Каждый кандидат очень тщательно проверялся партией на благонадежность. Семья должна была иметь не менее двух детей. Кроме того, нужно было представить справки, подтверждающие хорошее состояние здоровья и арийское происхождение обоих супругов. Помимо этого, глава семьи обязан был принимать участие в строительстве нового поселка и наработать положенное количество часов.

Книга «Новый город», ставшая программной в сфере жилищного строительства в Третьем рейхе, не лишена идеологических постулатов национал-социализма, однако значение разработок Федера было настолько велико, что его труд использовали в послевоенной Германии в качестве учебника по теории градостроительства вплоть до середины 1950-х годов.

«Замки смерти» и их создатель Вильгельм Крайс

Значимое место в архитектурной концепции национал-социалистов Германии отводилось сооружениям, установ-

ленным в честь погибших воинов. С помощью этих величественных и грозных монументов, которые назывались «тотенбурген» («замки смерти», «замки мертвых»), нацисты не только отдавали дань памяти павшим, но и демонстрировали миру мощь и величие Третьего рейха.

Солдатские мемориалы строились и раньше, в годы Кайзеровской империи и Веймарской республики, но с приходом Гитлера к власти и особенно с началом войны дело по возведению воинских памятников было «поставлено на поток». Активное проектирование этих пугающих сооружений и установках их в Германии, а затем и за ее пределами, на оккупированных территориях, продолжалось с 1941 года до момента отступления нацистской армии с завоеванных позиций.

«Замки смерти», возведенные на захваченных землях, стали своего рода пограничными столбами, не случайно сами нацисты, говоря о них, использовали такие слова, как «напоминание» и «предостережение».

Руководителем программы строительства памятных сооружения был архитектор Вильгельм Крайс, специально для которого создали должность главного советника по вопросам строительства и оформления воинских мемориальных кладбищ. В этом направлении архитектуры Крайс имел большой опыт. Еще студентом он завоевал первую премию в конкурсе на лучший проект памятника Битве народов в Лейпциге. Тем не менее, возвести монумент в память о великой битве русских, австрийцев, немцев и шведов с армией Наполеона Бонапарта было поручено более опытному архитектору Бруно Шмицу.

В 1899 году Вильгельм Карйс принял участие в конкурсе проектов на лучшую Башню Бисмарка — монумента в память о канцлере Отто фон Бисмарке. Крайс получил три главных приза, и с 1911 по 1932 год по его проектам в Германии было построено 58 Башен Бисмарка. В период

Веймарской республики Вильгельм Крайс стал победителем в конкурсе на проект памятника погибшим в Берка.

После прихода к власти Гитлера Крайса отстранили от важных проектов из-за жены, которая была родственницей писательницы Рикарды Хух, не скрывавшей своего негативного отношения к нацизму. Новым властям не нравились и то, что архитектор в прошлом получал многочисленные заказы от коммерческих предприятий, владельцами которых были евреи. Однако без работы он все равно не остался: Третьем рейху требовался человек, способный с помощью архитектуры зажечь пламя героизма и жертвенности в сердцах граждан новой Германии.

Карьера Вильгельма Крайса быстро пошла в гору, он стал работать под руководством Альберта Шпеера. В 1938 году его назначили имперским сенатором по культуре. В 1938–1941 годах Крайс занимал должность ректора Архитектурного отделения Государственной высшей школы Дрездена. Нацисты очень ценили его, и в 1944 году Гитлер включил Крайса вместе с другими видными деятелями искусства в список граждан, освобожденных от всех видов военной службы.

Архитектурная деятельность Крайса в эпоху Третьего рейха не ограничивалась одними мемориальными сооружениями. Так, в 1935–1938 годах он занимался проектированием и возведением гражданских объектов в Дрездене (перестройка Дрезденской оперы и др.). При этом у него всегда были заказы, связанные с прославлением военных побед великого Рейха и героизацией солдат, погибших в боях.

Создавая памятники воинам, Крайс мечтал о крупном мемориальном проекте — Солдатском зале в перестраиваемом Гитлером Берлине, который планировалось возвести к северу от Круглой площади. То был уже не просто памятник, а монументальное сооружение, названное архитек-

тором Фридрихом Таммсом дворцом. В этом «замке смерти», спроектированном в стиле неоклассицизм, был громадный свод и величественные колонны, под полом предполагалось устроить крипту. Шпеер в своих мемуарах писал, что Гитлер намеревался хоронить там выдающихся фельдмаршалов прошлого, настоящего и будущего. На людей это строение должен был оказывать ошеломляющее впечатление. Самый грандиозный из всех уже существующих или только задуманных «замков мертвых», Солдатский зал должен был представлять собой место для «посвящения в герои», предлагая всем входящим заранее подготовиться к почетной смерти за фюрера и великий Рейх.

Война еще не началась, а Крайс уже задумал целую серию проектов тотенбургов с криптами и четкой системой надгробий для всех военных чинов, начиная от фельдмаршала и заканчивая простым солдатом. Эти мемориалы, выполненные по архитектурно-ритуальным образцам античности, Средневековья и эпохи Вильгельма II, должны были воспитывать в солдатах Рейха чувство жертвенности, готовности к подвигу во имя великой империи.

В 1936 году в городке Битола в Македонии архитектором Робертом Тишлером, работавшим под руководством Крайса, был возведен погребальный комплекс в память о трех тысячах немецких солдат, сложивших свои головы на этой земле в годы Первой мировой войны. Это было круглое сооружение, выстроенное из бутового камня и облицованное изнутри гранитными плитами с выбитыми на них фамилиями погибших воинов. В центре помещения располагался саркофаг, на потолке было выложено мозаикой изображение орла.

Годом ранее по проекту Тишлера на палестинской земле, в Назарете, была воздвигнута башня в виде колокольни с крестом и изваянием Георгия Победоносца. Под полом главного зала этого мемориала находились крипты, свя-

занные общим проходом. На каменных стенах были выбиты имена погибших в Первую мировую войну немецких солдат.

Большинство солдатских мемориалов представляло собой башни, колонны, конусы или другие стереометрические фигуры из грубо обработанного камня, что придавало им архаичный облик. Светильники, установленные на тотенбургах, должны были подчеркнуть их мрачное величие. Большинство памятников не имело никакого декоративного оформления, лишь на некоторых можно было видеть незатейливые геометрические рисунки. Намного реже встречались монументы, украшенные скульптурными фигурами или барельефами. Например, во внутреннее дворе тотенбургена в честь шестнадцати нацистов, погибших во время «пивного путча», располагался саркофаг с распростертой фигурой одного из «мучеников», выполненной скульптором Йозефом Энзелингом. По бокам наружной лестницы высились статуи факельщиков, высеченных из грубо обработанного камня. На территории мемориала предполагалось устроить партийное кладбище нацистов.

Несколько необычно выглядел мемориал «Ганс Маллон», выстроенный на острове Рюген, по своим архитектурным особенностям он сильно отличался от других «замков смерти». Это было сооружение, внешне похожее на традиционный крестьянский дом с покатой вальмовой крышей. Вокруг него стояли каменные сооружения, напоминавшие дольмены. Внутри погребального комплекса располагался алтарь, сделанный из каменных плит.

Важное место в ряду мемориальных комплексов занимал памятник в Танненберге, сооруженный в память о победах немецкой армии в Первой мировой войне, в частности битве при Танненберге с русскими войсками в 1914 году, благодаря которой наступление русских было остановлено. Для того чтобы возвеличить последнюю

и почти случайную победу в неудачной для себя войне, германские политики привязали это сражение к одному из величайших событий средневековой Европы — знаменитой Танненбергской (Грюневальдской) битве 1410 года. С 1901 года о ней напоминал камень, поставленный в память Ульриха фон Юнгингена, великого магистра Тевтонского ордена, погибшего в 1410 году в Танненбергском сражении.

В 1919 году активисты Союза ветеранов провинции Восточная Пруссия предложили соорудить на этом месте мемориал в честь погибших при Танненберге в Первой мировой войне. В последний день лета 1924 года состоялась закладка первого камня будущего мемориала. На торжественной церемонии присутствовало 60 тысяч человек, в основном ветеранов Танненбергской битвы. Были и ее руководители: генерал-фельдмаршал Пауль фон Гинденбург и генерал Эрих Людендорф, один из главных идеологов немецкого милитаризма. Проект памятника был разработан берлинскими архитекторами Вальтером и Йоганнесом Крюгерами. Величие возведенного ими мемориального комплекса должна была подчеркивать его схожесть с двумя знаменитейшими сооружениями мира — Стоунхенджем, загадочным мегалитическим сооружением, появившимся в доисторические времена на английской равнине, и средневековым итальянским замком Кастель-дель-Монте. В центре поставленных в круг стен располагались 20-метровые башни из красного кирпича. Каждая из восьми башен, сориентированных по сторонам света, имела свое громкое символическое название: Входная, Мировой войны, Восточной Пруссии, Знаменная, Гинденбурга, Солдатская, Посвящения, Военачальников. Стены с башнями окружали место упокоения 20 неизвестных солдат, над которым высился крест.

Строительство мемориала закончилось в 1927 году, торжественное его открытие приурочили к 80-летию Пау-

ля Гинденбурга, который к тому времени стал президентом Германии.

В январе 1933 года Гинденбург передал власть нацистам, поручив Адольфу Гитлеру сформировать правительство. В 1934 году Гинденбург скончался, и фюрер устроил ему пышные похороны в Танненберге. Против воли покойного, невзирая на протесты его родни, Гитлер приказал поместить саркофаг с телом бывшего президента Германии в склеп второй башни памятного комплекса, который пришлось перестроить. Новый проект сделали все те же Вальтер и Йоганнес Крюгеры. Могилу в центре комплекса убрали, а останки покоившихся в ней воинов захоронили в боковые помещения крипты с саркофагом фельдмаршала. Крест, стоявший над могилой, водрузили на башню Гинденбурга. Поменяли и кровли всех башен, что придало памятнику облик крепости.

Над криптой Гинденбурга был устроен зал его памяти, в центре которого высилась 4-метровая статуя маршала, выполненная из порфира скульптором Фридрихом Багдонсом.

Перестроенный мемориал получил новое название — Имперский памятник погибшим воинам Танненберг.

Зимой 1945 года, во время широкомасштабного отступления немецких войск, Гитлер приказал вывезти из мемориального комплекса останки Гинденбурга и его жены и укрыть их в тайном месте. Сам памятник фюрер велел взорвать. Саркофаги супругов Гинденбург были спрятаны в соляной шахте в Тюрингии. Американцы, занявшие Тюрингию, вывезли останки четы Гинденбург в город Марбург, где они и сейчас находятся, покоясь в церкви святой Елизаветы. Остатки «замка смерти» Танненберг на территории Восточной Пруссии, отошедшей после 1945 года к Польше, напоминали о былом могуществе Третьего рейха до начала 1950-х годов. Польские инженерные войска

окончательно снесли эти руины в 1953 году. От величественного нацистского мемориала остался только старый памятный камень, посвященный магистру Юнгингену.

Крайс мечтал застроить солдатскими монументами все оккупированные территории, выложив из них исполинское кольцо. Тотенбургены возводились на чужих землях не только с целью прославления павших немецких героев, но и для упрочения власти Третьего рейха. С каждой новой победой немецкой армии Крайс разрабатывал проект очередного мемориала — вежи, символизирующей присоединение новой территории к Тысячелетнему рейху. Это соответствовало идеям Гитлера, часто говорившего, что гарантией победы великой Германии будут ее архитектурные сооружения. Одним из них должна была стать Триумфальная арка, задуманная в духе парижской арки, но превосходящая последнюю по размерам. Сооружение было задумано как дань памяти двум миллионам немецких солдат, убитых в годы Первой мировой войны. С помощью Триумфальной арки Гитлер хотел провозгласить победителями тех, кто на самом деле проиграл войну.

Крайс собирался покрыть солдатскими мемориалами огромную территорию на местах сражений и побед немецкой армии, от Греции на юге до Норвегии на севере, от берегов Атлантического океана на западе до Уральских гор на востоке. Архитектор Томмс писал, что кольцо «замков мертвых», замкнувшись, будет оберегать Третий рейх от негативных эмоций и враждебной воли покоренных народов.

Самый большой мемориал Крайс планировал установить на берегу Днепра. Официальный биограф архитектора сравнивал его с памятником Битве народов в Лейпциге. Этот величественный «замок смерти», представлявший собой устремленную в небо круглую пирамиду высотой 130 метров, должен был продемонстрировать превосход-

ство арийской расы, победившей славянские народы. Однако этот архитектурный проект Третьего рейха, впрочем, как и многие другие, так и не был осуществлен.

Индустриальный модерн

Ведущим архитектурным направлением в программе перестройки Берлина и других крупных городов был неоклассицизм, приспособленный национал-социалистами для пропагандистских целей. В этом стиле возводились не только партийные и государственные сооружения, но и административные здания, принадлежавшие частным компаниям. В большей степени это относилась к таким городам, как Берлин и Гамбург. Парадные офисы промышленных предприятий, страховых и экономических организаций, работавшие под контролем государства, перенимали торжественно-монументальный стиль партийных построек и служили рекламой деятельности нацистов по преобразовании Германии в процветающую передовую страну.

Другим официально признанным архитектурным стилем стал хайматшутц, используемый при строительстве жилых домов и административных зданий в поселках и небольших городках. Главной его задачей было показать неразрывную связь немецкого народа с многовековыми традициями.

От этих функций были избавлены предприятия оборонно-промышленного комплекса, укрытые от глаз сторонних наблюдателей. Поэтому при строительстве новых заводских корпусов и административных зданий предприятий учитывалась не монументальность и помпезность, а практичность и функциональность. Более всего этим требованиям соответствовал модернизм, и нацисты, изгнав-

шие из страны любое «дегенеративное искусство», смотрели на авангард в архитектуре «сквозь пальцы».

Интерес немецких архитекторов к модернизму заметнее всего проявился при возведении индустриальных сооружений Северного Рейн-Вестфалии. В этой земле было множество промышленных предприятий, и суперсовременные заводские корпуса здесь появились еще до прихода к власти нацистов.

Национал-социалисты любили говорить о своей верности древним традициям, однако их целью было построение сильного государства, способного конкурировать с индустриально развитыми странами. Более того, нацисты хотели завоевать мир, а для этого нужна была мощная промышленность, новейшие технологии, самое современное оборудование, хорошо приспособленные для производства корпуса и удобные рабочие места. Таким образом, отрицая все авангардные направления в искусстве, от модерна в архитектуре они, тем не менее, отказываться не собирались по чисто практическим соображениям. Руководители Третьего рейха поставили авангард себе на службу и использовали архитектурные разработки выпускников и профессоров закрытой в 1933 году школы строительства и художественного конструирования «Баухаус».

В стиле модерн были построены авиационные заводы Третьего рейха, транспортные сооружения Имперской железной дороги, сервисные центры вдоль автобанов. Проектировали эти постройки Пауль Бонац, Вернер Марх, Герберт Римпл, Рудольф Лоддерс, Эгон Эйерман, Эмиль Фаренкамп, Фриц Шупп и др. Их приверженность принципам модерна объясняет тот факт, что после окончания Второй мировой войны эти архитекторы были привлечены к работам по восстановлению разрушенных немецких городов.

Сооружения военно-оборонительного комплекса, выполненные в стиле модерн, отличаются четкостью линий

и строгостью форм, простотой используемых материалов. Многие идеи, придуманные архитекторами-модернистами, нашли свое отражение и в таких объектах, как выставочные павильоны, электростанции, конструкции химической промышленности, аэродромы и автобаны.

Используя модерн в архитектуре, национал-социалисты демонстрировали себя в качестве сторонников технического прогресса, представляли мировому сообществу свою страну как образец динамичного развития. А для немецких граждан современные промышленные корпуса стали символом заботы о них государства, уничтожившего безработицу.

Авангард в нацистской архитектуре выражен в самых разнообразных формах, от строгих конструктивистских корпусов Мессершмитта до модерна, сочетающегося с элементами любимой нацистами архаики, превращающей строения в подобие вавилонских башен.

Слияние модерна с грубой архаикой демонстрируют выстроенные по проектам Мартина Кремера и Фрица Шуппа промышленные здания, представляющие собой прямоугольные коробки с гладкими, лишенными декора стенами, облицованными клинкером.

Таковы многочисленные корпуса «Фольксвагена» в Вольфсбурге, выстроенные по проектам известного архитектора Эмиля Рудольфа Мевеса. С наступлением темноты в их окнах загорался яркий свет, превращавший строгие корпуса в бескрайний океан огней. И в этот момент здания завода становились не менее пафосными, чем помпезные партийные дворцы, выстроенные в духе «новой классики».

Единственными декоративными украшениями промышленных сооружений Третьего рейха были изображения имперского орла или свастики, но на некоторых заводских корпусах можно было увидеть и символы труда, которые

национал-социалисты позаимствовали у СССР, — изображения серпа и молота.

Стиль модерн использовали в своих проектах многие архитекторы Третьего рейха, в том числе Пауль Бонац, Вернер Марх, Герберт Римпль, Петер Беренс, Рудольф Лоддерс, Вернер Иссель, Эмиль Фаренкамп, Генрих Берш, Фриц Шупп, Эрнст Нойферт, Эмиль Рудольф Мевес, Эгон Эйерман, Макс Кетто, Вальтер Кралау. Каждый, кто хотел работать над модернистскими проектами, мог это делать и при нацистах. Главным условием было проявление лояльности к режиму, несогласие необходимо было тщательно скрывать.

Если в промышленной архитектуре использование авангардных элементов считалось само собой разумеющимся, в государственную жилищную программу они не были допущены. Это относилось и к частному строительству. В период Третьего рейха в Германии домов в стиле модерн почти не строили, за редким исключением, к которым можно отнести жилые здания во Франкфурте-на-Майне (архитектор Мартин Эльзессер) и в Берлине (Эгон Эйерман и Ганс Шарун), а также особняк, возведенный в 1937 году в пригороде Потсдама. Таких строений было настолько мало, что гонители «дегенеративного искусства» даже не заметили их появления.

Архитекторы, работавшие в стиле модерн, получали заказы не только от частных лиц, но и от общественных организаций. Например, в 1939 году в Тюрингии по проекту Эгона Эйермана была построена фабрика, производившая оборудование для пожаротушения. Примером авангардных веяний в архитектуре являются корпуса заводов и сборочных цехов автомобильной компании «Ганза-Ллойд» в Бремене (архитектор Рудольф Лоддерс), здания небольшой самолетостроительной компании «Зибель» в Галле, сооружения для заводов «БМВ» в Мюнхене (архитектор Герберт Хене).

Изображения модернистской архитектуры времен нацизма можно отыскать в книгах и периодике того времени, и не только в достаточно скромном журнале «Современные строительные формы», но и в официальном издании «Искусство в Третьем рейхе», редакторами которого были Альберт Шпеер и Герди Троост, вдова Пауля Людвига Трооста. Объекты, выполненные в стиле модерн, попали также в каталог под названием «Германия строит», выпущенном в 1938 году к первой Немецкой выставке архитектуры в Мюнхене.

Подобно монументальной, модернистская архитектура четко вписалась в так называемый «программный эклектизм» Третьего рейха и заняла в нем отведенную ей нишу.

Многообразие стилей: от сельских школ гитлерюгенда до «рыцарских замков»

Национал-социалисты придавали огромное значение воспитанию молодежи в духе преданности идеям НСДАП. С этой целью были созданы две охватывающие всю страну молодежные организации: гитлерюгенд и Союз немецких девушек.

Для вовлечения юношей и девушек в эти объединения возводились многочисленные молодежные турбазы и дома гитлерюгенда и Союза немецких девушек.

Именно к этому виду архитектуры партийное руководство предъявляло наиболее строгие требования, которые были основаны на идеологии нацизма. Так, руководитель и координатор молодежного движения Бальдур фон Ширах отмечал, что все без исключения сооружения, предназначенные для гитлерюгенда и Союза немецких девушек, являются символом преданности молодых людей фюреру,

при этом они должны быть красивыми и вписываться в ландшафт.

Пытаясь совместить в строениях красоту, функциональность и соответствие той местности, на которой они возводились, архитекторы застроили Германию множеством зданий, совершенно непохожих друг на друга, что обрушило на Бальдура фон Шираха резкую критику со стороны некоторых политиков и руководителей молодежного движения. Однако многие деятели культуры поддержали его. Гвидо Харберс, редактор солидного журнала «Архитектура», издававшегося в Мюнхене, заявил, что строительство домов для молодежи должно проводиться в соответствии с местными традициями, и дом гитлерюгенда, возведенный в деревне в виде художественной галереи или городского административного здания, будет выглядеть нелепо, а значит, единство стиля в этом случае просто невозможно.

Бальдур фон Ширах не хотел, чтобы дома для воспитания молодежи получились такими же уныло унифицированными и зачастую абсолютно не вписывающимся в ландшафт, как все то, что было построено Немецким трудовым фронтом — объединенным профсоюзом работников и работодателей. Шарику удалось отстоять свою позицию, и в Третьем рейхе появились самые разнообразные дома для воспитания молодых людей: сельские домики в стиле хайматшутц, городские здания, похожие на соседствующие с ними строения в духе партийного неоклассицизма, величественные орденские замки, отлично вписывающиеся в пустынную скалистую местность.

В 1936 году вышел указ Имперского молодежного руководства, согласно которому проектированием и строительством зданий для гитлерюгенда и Союза немецких девушек должны заниматься местные общины. По мнению Бальдура фон Шираха, каждый городок с численностью

населения более 20 тысяч человек должен был иметь не менее трех баз гитлерюгенда, которые выполняли бы функции и воспитательного заведения, и гостиницы для путешествующих молодых людей.

Стилистические особенности у зданий для молодежи могли быть различными, однако их внутреннее пространство унифицировалось и подчинялось строгим правилам, основанным на нацистской идеологии. В доме гитлерюгенда обязательно имелась общая комната, помещение для руководителя, зал для торжеств и собраний, а также церемониальное место — уголок для агитации и пропаганды.

Для строительства баз и ГЮ-домов в «сельском» стиле использовалось дерево. Оно помогало сохранить в помещении тепло, делало дом уютным и, кроме того, считалось традиционным германским материалом. Дерево применяли и в целях экономии: сталь и бетон нужны были для военной промышленности.

Разработкой проектов домов для молодежи занимались берлинские архитекторы Фриц-Герхард Винтер и Ганс Дустман. Последний был приятелем Альберта Шпеера и родственником Бальдура фон Шираха.

Имперское молодежное руководство выпустило документ, в котором были отражены требования к оформлению новых общинных зданий гитлерюгенда. Особое внимание уделялось покрытию таких домов. Согласно этим указаниям, крыша ГЮ-дома должна была иметь простую и четкую форму, при этом кровля не могла быть искусственной и новой, иначе здание не вписалось бы в ландшафт. Кроме того, не рекомендовалось делать низкие крыши, из-за которых дом сильно выделялся бы среди других деревенских строений. Однако Имперское руководство, считавшее, что плоские крыши не являются символом «нового времени», тем не менее, не запрещало их, при условии, что в здании будет проводиться большое количество торжественных мероприя-

ятий. Все виды таких торжеств перечислялись в программе, выпущенной Имперским молодежным руководством.

Свой вклад в дело унификации домов гитлерюгенда внес и Ганс Дустман, выпустивший книгу «Строительный букварь». В ней он написал, что здания для молодежи должны прославлять местный ландшафт и быть связанными с почвой. По Дустману, ГЮ-дома должны быть простыми, приземистыми, иметь длинную покатую крышу. Возле каждого такого дома следовало устроить учебную площадку для построений и маршей.

Строительство зданий гитлерюгенда и их внутренне обустройство было для идеологов нацизма делом настолько важным, что без проектов ГЮ-домов не обходилась ни одна архитектурная выставка. В 1938 году в Берлине состоялся показ образцов внутреннего интерьера зданий для молодежи по проектам Дустмана. За ним последовали выставки в Дрездене и Мюнхене. В мюнхенском Доме немецкого искусства под образцы внутреннего интерьера домов гитлерюгенда был отведено отдельный павильон.

Возведение воспитательных сооружений для молодежи широко пропагандировалось среди населения, однако вместо запланированных 50 тысяч домов гитлерюгенда к 1938 году удалось возвести лишь 650. А с началом войны строительство этих важных для нацистских идеологов объектов совсем замедлилось. Многие из уже построенных зданий стояли без внутренней отделки, другие так и остались на стадии проекта.

Руководители нацистских молодежных организаций уделяли большое внимание обустройству внутренних помещений ГЮ-домов. Архитекторам рекомендовали при оформлении использовать монументальность и избегать в дизайне элементов романтизированного исторического стиля и материалов, характерных для модерна. С такими требованиями был не согласен Бальдур фон Ширах, счи-

тавший, что в деле воспитания молодежи новой Германии необходимо смело использовать современный стиль.

Несмотря на резко отрицательное отношение вождей немецкого молодежного движения к зданиям в романтическом стиле, такие сооружения в Третьем рейхе все же появились. Это были так называемые «орденсбурги» («рыцарские замки»), специально выстроенные для того, чтобы использовать их как элитные партшколы. В них предполагалось готовить будущих руководителей НСДАП. Нужно отметить, что новые замки-крепости, выстроенные в казарменном стиле для воспитания молодых людей в нордическом духе, не имели ничего общего со старинными немецкими замками. Генрих Гиммлер, веривший в черную магию, собирался трансформировать военизированные формирования СС в организацию по типу рыцарского ордена («Черный орден») и предоставить для нее эти замки.

Поначалу планировалось использовать орденсбурги в качестве летних лагерей для молодых партийных активистов, которые проходили бы в них недельное обучение. Однако позднее решено было проводить в «рыцарских замках» образовательные программы, рассчитанные на три года. В эти программы входили такие дисциплины, как риторика, военная техника, политическая теория, физкультура и т. д.

Попасть в орденсбург мечтали многие юноши из гитлерюгенда. Претендентов на обучение отбирали под строгим контролем нацистских начальников, биография абитуриента и его родственников тщательно проверялась. Претенденты на поступление должны были доказать арийского происхождения своего рода начиная с 1800 года.

В каждом из орденских замков обучение проходило около 1 тысячи человек (в основном это были молодые мужчины в возрасте от 20 до 23 лет), занятия вели 500 преподавателей и инструкторов. Кроме того, в замке постоян-

но находились представители администрации, охраны, конюхи, обслуживающий персонал. Юнкеров обучали верховой езде, боксу, планеризму, альпинизму и лыжам. Проводились военные занятия с использованием боевого оружия. Выпускники орденсбургов в основном пополняли армейские ряды, служили в люфтваффе, военно-морском флоте или получали должности в НСДАП.

С началом войны орденсбурги, как и другие закрытые учебные заведения, нацисты преобразовали для потребностей разведки и карательных структур. Предельный возраст поступающих в эти школы был повышено до сорока пяти лет.

Всего было построено три орденсбурга: Зонтхофен на юге Германии, в Баварии; Фогельзанг на западе, недалеко от бельгийской границы; Крессинзее (с 1941 года — Фалькенсбург) на севере, в Померании. Планировалось также построить четвертый учебный замок Мариенбург в Восточной Пруссии (ныне территория Польши), на родине Тевтонского ордена.

Архитектурный стиль орденсбургов восходил к средневековым крепостным сооружениям, состоявшим из целого ряда построек. Обязательным элементом этого комплекса была высокая башня. При проектировании орденских замков соблюдались главные принципы нацистской архитектуры: монументальность и симметричность.

Замок Фогельзанг, состоявший из целого комплекса крепостных сооружений, был возведен в Рейнской области на горе недалеко от искусственного озера Рурзее по проекту архитектора Клеменса Клотца. Первый камень на месте строительства торжественно заложил в 1934 году глава Немецкого трудового фронта Роберт Лей.

Огромный орденский замок Фогельзанг был практически полностью построен в рекордно короткие сроки — всего за два года. Его строительством одновременно занима-

лись около полутора тысяч человек. На территории крепости располагалась 50-метровая башня, в которой был Зал славы со статуей «Германца», вылепленной скульптором Вилли Меллером.

В центральной части замка Фогельзанг находился так называемый «орлиный двор» с трибунами по периметру. Здесь были квартиры коменданта и служащих крепости, почта, санитарная часть, караульное помещение.

В Фогельзанге также имелся плац для построений и парадов, окруженный крытой галереей, от которой шла лестница к спортивному комплексу с футбольным полем, беговыми дорожками и трибунами на тысячу мест. Здесь же находился спортзал и плавательный бассейн с 25-метровыми дорожками.

Общая площадь помещений орденсбурга Фогельзанг составляла 50 тысяч квадратных метров.

Свои функции учебного центра для юношей Фогельзанг выполнял до 1939 года. В 1945 году в нем располагались военные части США, позднее — база НАТО. Сейчас на территории орденсбурга разместился музей гитлерюгенда.

По проекту Клеменса Клоца в 1937 году в Восточной Померании было завершено строительство замка Крессинзее, в архитектуре которого заметно влияние стиля хайматшутц.

Одновременно с орденсбургом Крессинзее начали возводить и учебную крепость Зонтхофен. Сначала ее собирались использовать в качестве учебного лагеря Немецкого трудового фронта, но потом отдали НСДАП для подготовки будущих руководителей партии. Над возведением этого замка трудились около трех сотен строителей. Участие в руководстве строительством принимал Роберт Лей.

Завершение первой очереди строительства Зонтхофена было торжественно отмечено осенью 1935 года. Уже с этого момента предполагалось, что орденсбург станет местом



подготовки молодых функционеров национал-социалистической партии. Концепцию трехлетнего обучения будущей партийной элиты Лей изложил в своей брошюре «Дорога к орденсбургу».

Весной 1936 года Роберт Лей, посетив стройку крепости Зонтхофен, приказал расширить его территорию, чтобы в замке могли жить и обучаться не менее тысячи человек. Окончательный проект орденсбурга предполагал, что в нем смогут расположиться две с половиной тысячи человек.

В замке Зонтхофен были лекционные помещения, стадион, библиотека, 25-метровый крытый и 100-метровый открытый бассейны, ресторан и больница.

Так же, как и монументальные партийные постройки в Нюрнберге и Мюнхене, суровые орденские замки должны были вызывать у жителей Германии восторг, смешанный со «священным» ужасом.

Скульптура Третьего рейха

«Младшая сестра» архитектуры

Если архитектура была любимым искусством национал-социалистов, то скульптура шла вслед за ней, ей отдавалось явное предпочтение перед живописью. Именно скульптуре было предназначено место выразительного символа, аллегории, включенной в архитектурное пространство новых зданий Третьего рейха. Подобная роль, например, была отведена бронзовым фигурам, охранявшим вход в германский павильон на Всемирной выставке в Париже («Семья» и «Товарищество» Йозефа Торака) и сидевшему на самом верху позолоченному орлу. Таковы громадные статуи «Партия» и «Вермахт» Арно Брекера, украшающие двор новой Имперской канцелярии, «Факелonosец» Вилли Меллера в замке Фогельзанг, многочисленные атлеты Олимпийского стадиона в Берлине.

Скульптуре Третьего рейха было отведено значимое место и в сфере строительства солдатских памятников. В 1930-е годы в Германии появилось большое количество мемориальных комплексов в честь погибших в Первой мировой войне. Их украшали громадные фигуры стоящих или коленопреклоненных мускулистых воинов, застывших в скорбном молчании. Сюда можно отнести, напри-

мер, «Германца» Вилли Меллера в Зале славы крепости Фогельзанг и его же умирающего воина в мемориале города Люденшайд в Северном Рейн-Вестфалии.

Скульптура оказалась второй по значимости благодаря тому, что была наделена богатым набором выразительных средств, поэтому идеалы национал-социализма легче всего было выразить именно в ней, а не в живописи. Только скульптура и архитектура с ее монументальностью и декоративностью могла вызвать у немцев те чувства, которые нужны были руководителям новой Германии.

Национал-социалисты ценили скульптуру как массовое искусство, которое люди могли увидеть не только на выставках. Застывшие фигуры идеально сложенных молодых людей украшали парки, площади, их можно было встретить на улицах и в маленьких скверах. Бронзовые и гипсовые статуи являли собой образец арийской красоты, они внушали окружающим: вот таким должен быть настоящий гражданин Третьего рейха — сильным, спортивным, с идеальным телом.

Скульптуре свойственна большая обобщенность, чем живописным полотнам, не случайно фюрера иногда представляли на рисунках и плакатах как скульптора, который лепит нового «прекрасного» человека.

Особенно широко монументальная пропаганда была использована национал-социалистами во время Олимпийских игр 1936 года в Берлине. Конкурсы искусств, предложенные основателем современно олимпийского движения Пьером де Кубертенем, практиковались на Олимпиадах в период с 1912 по 1948 год. На конкурс выставлялись имеющие отношение к спорту творения литераторов, музыкантов, архитекторов, живописцев, графиков и скульпторов. Лучшие работы получали награды.

Спортивные площадки берлинской Олимпиады украшало множество грандиозных немецких скульптур — изо-

бражений спортсменов. Их авторы подчеркивали каждый мускул тела, каждую черточку арийского лица. Именно на олимпийском конкурсе искусств и «взошла звезда» Арно Брекера, вскоре ставшего придворным скульптором Гитлера. На берлинской Олимпиаде 1936 года Международный олимпийский комитет присудил Брекеру серебряную медаль за его скульптуру под названием «Десятиборец». Затем эта работа была выставлена в экспозиции «Искусство Олимпиады».

И до прихода к власти нацистов в Германии трудились скульпторы, стремившиеся передать героический пафос с помощью монументальных средств. Источником вдохновения для них было античное наследие, а также шедевры эпохи Возрождения.

Уже во времена Веймарской республики получили известность такие талантливые мастера, как Фриц Климш, Георг Кольбе и Рихард Шайбе, испытывавшие на себе влияние великих французских скульпторов, в особенности Майоля и Родена. В 1920-х годах Гитлер восхищался их творениями, однако позднее он несколько утратил к ним интерес. Так, о работах стареющего Кольбе фюрер говорил, что они перестали быть совершенными.

Некоторые произведения этих скульпторов в Третьем рейхе были уничтожены: в 1933 году нацисты снесли два памятника — первому президенту Веймарской республики Фридриху Эберту работы Рихарда Шайбе и Генриху Гейне Георга Кольбе. Этой участи избежали лишь произведения Климша, которого Геббельс называл гением за его умение работать с мрамором. В 1944 году фюрер включил Климша в список из 12 наиболее талантливых деятелей искусства, не подлежащих привлечению к любым видам военной службы. Впрочем, во времена Третьего рейха Кольбе и Шайбе также пользовались авторитетом у властей и не оставались без заказов.

Увлеченный эллинистическим искусством, Гитлер отказал модерну, в том числе и скульптурному, в праве на существование, припечатав его клеймом «дегенеративное искусство». Печальной оказалась судьба многих представителей немецкого авангарда. Так, в 1937 году проникнутые антивоенным пафосом произведения Эрнста Барлаха были изъяты из музеев, храмов и общественных учреждений, а самого скульптора изгнали из Прусской академии искусств. Та же участь постигла и Рудольфа Беллинга, который в 1937 году был вынужден покинуть Германию.

Далеко не все соратники фюрера разделяли его точку зрения на авангардное искусство. Например, Йозеф Геббельс держал на своем рабочем столе в кабинете скульптуру Барлаха «Человек в бурю». И даже когда начались активная травля представителей «дегенеративного искусства», он не уничтожил ее и не отдал в специальное хранилище, а бережно перенес в свой особняк на острове Шваненвердер. Тем не менее именно Геббельс высказал мысль о том, что искусство должно следовать указаниям политиков.

Нацистам требовались монументальные героические скульптуры, способные родить в душе человека воодушевление, страстное желание принести себя в жертву во имя родины и фюрера. Барлах, Беллинг и другие представители гонимого «дегенеративного искусства» Третьему рейху были не нужны, так как их работы не отвечали запросам национал-социализма.

На Больших немецких выставках, которые один раз в год проводились в Доме немецкого искусства в Мюнхене, представляли главным образом крупные статуи, многие из которых затем оказывались в партийных кабинетах и канцеляриях вермахта. В роли меценатов, покупавших работы мастеров искусства, выступали Гитлер и люди из его окружения: Герман Геринг, Генрих Гиммлер, Иоахим фон

Риббентроп, Бальдур фон Ширах, Роберт Лей и др. Свою коллекцию имел и Альберт Шпеер, однако гораздо больше пользы немецким скульпторам принесло его умелое распределение заказов. Благодаря Шпееру мало кому известный в то время австрийский скульптор Роберт Ульман смог выставлять свои работы и получать заказы. Созданная им композиция из трех женских фигур была использована при возведении фонтана возле новой Имперской канцелярии и очень понравилась фюреру. В настоящее время работы Ульмана можно найти в музейных экспозициях и в частных коллекциях.

Обнаженное тело в скульптуре Третьего рейха

Главной и самой важной темой скульптуры Третьего рейха считалось обнаженное человеческое тело.

Обязательным элементом расовой теории нацизма был культ физического здоровья и красоты. Только человек, которого природа наделила правильными пропорциями тела и лица, мог называться истинными арийцем. Гитлер, считавший немцев наследниками древних греков, настойчиво укоренял неоклассицизм не только в архитектуре, но и в других областях искусства. Именно неоклассицизм и по стиливым особенностям и по духу был ближе всего к античной эстетике, прославлявшей природную красоту человеческого тела.

Настоящий ариец должен быть красивым и сильным, как бронзовый «Дискобол» древнегреческого скульптора Мирона. Его мраморную копию подарил Гитлеру на день рождения Муссолини (после войны шедевр вернулся обратно в Италию). Античный спортсмен, запечатленный грече-

ским ваятелем, стал образцом для скульпторов Третьего рейха, стремившихся воплотить в бронзе, камне или гипсе физическую красоту настоящего арийца. Немецкие ваятели стремились передать именно внешнюю красоту — внутренняя их нисколько не интересовала. Нужно сказать, что самого Мирона современники критиковали за отсутствие духовности, но при этом отмечали его виртуозное умение в точности передавать пропорции человеческого тела.

Арно Брекер, придворный скульптор Гитлера, не скрывал, что перерабатывал античные образы в духе расового эталона. Так, первообразом 5-метровой фигуры «Готовность» для громадного рельефа Триумфальной арки был «Давид» Микеланджело, а примером для «Оратора» послужила римская скульптура с тем же названием.

Руководители Третьего рейха не случайно уделяли большое внимание спорту и физической культуре. После прихода к власти национал-социалистов в немецких школах было сокращено учебное время, отведенное на изучение иностранных языков, и увеличено количество часов физического воспитания и военной подготовки. Физическая культура и здоровье немцев были возведены гитлеровцами в разряд национальных идей. Считалось, что упражнения, тренирующие тело, формируют и укрепляют нордический характер. Наибольшей популярностью в Третьем рейхе пользовались силовые виды спорта, которые развивали «тевтонскую ярость». По мнению Гитлера, атлет не волен распоряжаться собственным телом так, как ему захочется, быть здоровым, ловким и сильным — гражданская обязанность каждого жителя Третьего рейха. Высокие требования к здоровью предъявлялись тем, кто хотел служить фюреру и отчизне. Так, кандидаты на получение образования в орденских замках должны были иметь хорошее здоровье и отличное зрение. Но особенно строгими были требования, предъявляемые к тем, кто хотел стать членом СС. Вплоть до



1936 года туда не имел шансов попасть человек, у которого во рту не хватало хотя бы одного зуба.

Летом 1936 года, перед началом Олимпиады улицы и площади Берлина заповили бронзовые, каменные и гипсовые скульптуры обнаженных атлетов. Они служили делу пропаганды физического совершенства. Исходя из принципов эстетики нацизма, нагота должна была выражать не только физическую силу, но также и крепость духа. Если для эллинистического искусства, которое Гитлер считал образцом, важным были спокойствие и гармония, нацистская скульптура предлагала зрителю напряженность, экспрессию, динамику. Правда, все это относилось исключительно к мужскому обнаженному телу, женские изображения в стиле «ню» служили другим целям.

Так же, как и мужские скульптуры, каменные, гипсовые и бронзовые изображения обнаженной женщины имели пропагандистские цели.

Женское тело в немецком искусстве было тем же, что и в искусстве античном — воплощением гармонии и спокойствия. Существовали также обнаженные женские скульптуры как аллегории Победы.

Женские изваяния анатомически были чуть более реалистичными, чем мужские, но не настолько, чтобы их авторов могли обвинить в пропаганде чрезмерной сексуальности. Хотя сексуальность в женских «ню» действительно имела, но она была спокойной, чуть отстраненной. Сексуальные свойства обнаженного тела должны свидетельствовать в первую очередь о репродуктивности, женские «ню» служили своего рода рекламой разработанной нацистами программы повышения рождаемости. Третьему рейху требовались войны, сильные и здоровые, способные завоевать весь мир и заполнить его расой господ. А для этого нужны были женщины, способные рожать настоящих арийцев. Известно, что Гитлер давал негласные указания

расквартировывать элитные части СС в тех районах, где наблюдается переизбыток молодых женщин, входящих в Союз немецких девушек.

Удел представительниц слабого пола в Третьем рейхе — это дом, семья и здоровое потомство. И женское обнаженное тело в скульптуре было призвано подчеркнуть верховенство мужчины. Женские «ню» нацистской Германии всегда представляли собой стоящие фигуры, простые, беззащитные, полностью открытые взглядам. В их облике не было ничего загадочного. Это были и аллегории победы, и символы женственности.

Иначе выглядели в нацистском искусстве обнаженные мужские тела. Скульпторы Третьего рейха предлагали зрителю идеального мужчину без каких-либо индивидуальных признаков: высокого и стройного, широкоплечего и узкобедрого, с гладким сильным телом античного атлета. Напряжение мышц, поза, выражение лица, сурово сжатые губы, устремленный вдаль взгляд — все должно было передавать физическую и внутреннюю силу, энергию и волю к победе. Мощь обнаженной человеческой фигуры подчеркивали такие атрибуты, как меч или факел в поднятой руке.

Мужской скульптуре, так же, как и женской, надлежало служить нацистской пропаганде. Но, в отличие от женских «ню», мужские фигуры не казались сексуальными, да и не должны были выглядеть такими в стране, где гомосексуализм считался уголовным преступлением. Более того, мужские изваяния не воспринимались как изображения людей из «плоти и крови». Мужская обнаженная скульптура являла собой олицетворение мощи и силы Третьего рейха. Это были не изображения живых людей, а символы военной доблести, смелости и отваги, мужского товарищества и преданности идеям национал-социализма.

Символическое значение обезличенной мужской скульптуры подчеркивали и названия, которые авторы давали

своим творениям: «Партия», «Вермахт», «Товарищество», «Армия», «Прометей», «Жертва», «Мщение», «Предопределение», «Германец», «Защитник», «Готовность», «Факелonosец». Даже в скульптурных парах мужчина, стоявший рядом с женщиной, не казался влюбленным юношей, нежно взирающим на свою подругу, а оставался все тем же суровым и мощным Германцем или Защитником, излучающим воинственную энергию, о которой Сусанна Зонтаг пишет: «Эта энергия не может разрядиться в любви... Эти мускулистые мужчины — стражники. Они агрессивны и готовы в любой момент нанести удар. Они охраняют Фюрера, Рейх, Народ. Это проекции арийской маскулинности, которая тождественна власти».

Преувеличенная мужественность, противопоставленная женственности, была одним из аргументов в пользу арийского происхождения. И не случайно на многочисленных пропагандистских плакатах Третьего рейха неарийские мужчины (в особенности евреи), которых приравнивали к пьяницам и бандитам, изображались с уродливыми лицами и женоподобными фигурами. Профессор И. С. Кон пишет: «Главными антиподами воинствующей маскулинности считались женственность и гомосексуальность — эти свойства автоматически приписывались всем врагам и противникам фашистского режима. В принципе в этом не было ничего неожиданного. Арийскую мужественность противопоставляли еврейской женственности уже в Средние века. Гитлеровцы просто довели противопоставление арийской маскулинности и еврейской фемининности до логического конца. В нацистской прессе, антропологии и изобразительном искусстве все «неарийские» мужчины, особенно евреи, изображаются уродливыми. Да и как может быть иначе, если все они — обреченные на гибель дегенераты и человеконенавистники».

Колоссальным героическим скульптурам отводилась та же задача, что и исполинским партийным форумам



и дворцам. Монументальные творения архитекторов и скульпторов Третьего рейха должны были обессмертить идеи нацизма. Однажды фюрер высказал Арно Брекеру мысль о том, что когда великий Рейх и немецкий народ исчезнут с лица земли, за них будут говорить камни: здания и скульптуры. В чем-то Гитлер оказался прав: Третий рейх давно ушел в небытие, но оставил образцы своего искусства. Хотя вряд ли те, кто теперь видит их, испытывают чувства, на которые рассчитывал фюрер.

Победители гитлеровской Германии в течение более чем сорока лет могли любоваться работами самых известных скульпторов Третьего рейха. Вплоть до середины 1989 года в городе Эберсвальде (земля Бранденбург) на стадионе 20-й армии Группы советских войск в Германии стояли огромные статуи «Вестник» и «Призыв» Арно Брекера, женские фигуры «Олимпия» и «Галатея» Фрица Климша, а также изваяния коней работы Йозефа Торака из сада новой Имперской канцелярии.

Стремясь оставить на земле память о своем величии, нацистская Германия активно возводила помпезные партийные дворцы и громадные солдатские монументы. Рейху требовалось много строителей, архитекторов и скульпторов, среди которых самыми талантливыми, уважаемыми и высокооплачиваемыми были Арно Брекер и Йозеф Торак. Их творчество оказалось востребованным и после падения Третьего рейха.

Придворный скульптор и мастер психологического портрета Арно Брекер

Арно Брекер родился в 1900 году в городе Эльберсфельд в Рейнской провинции Пруссии. Его будущую профессию

предопределила работа отца, который был каменотесом. Талант ваятеля обнаружился у Брекера еще тогда, когда он обучался в городском ремесленном училище. В 1920 году он поступил в Академию художеств в Дюссельдорфе, где получил знания по архитектуре и скульптуре.

В 1924 году Брекер впервые побывал в Париже. Этот город, всегда считавшийся центром мировой культуры и искусства, очаровал юношу, и спустя год он перебрался во французскую столицу, где обучался искусству у ваятелей с мировым именем. Именно в этот период он испытал сильное влияние Аристиды Майоля, который работал в стиле Огюста Родена, скончавшегося в 1917 году. К этому времени относятся и самые интересные французские знакомства Брекера. Во Франции он встречался со знаменитым писателем и художником Жаном Кокто, режиссером Жаном Ренуаром, скульпторами Эмилем Бурделем и Александром Кальдером, живописцами Андре Дереном и Морисом де Вламинком, коллекционером и искусствоведам Даниэлем-Анри Канвайлером, владевшим в Париже галереей искусства.

В 1932 году Брекер получил награду от Прусского министерства культуры — возможность обучения в Риме, в Немецком институте искусств, разместившемся в роскошной загородной вилле, прежде принадлежавшей итальянской аристократической семье Массимо. Около года Брекер провел в Италии, во Флоренции он изучал творения Микеланджело и других великих ваятелей итальянского Возрождения. Приехавший в Рим Йозеф Геббельс уговорил его вернуться в Германию.

В конце 1933 года Брекер обосновался в Берлине. Самыми известными его творениями этого периода стали барельефы для берлинского офиса страховой компании «Нордштерн» (были уничтожены после войны).

Увлечение Брекера монументальными формами не укрылось от внимания национал-социалистов, и скульптор

стал получать многочисленные заказы. Но настоящая слава к нему пришла во время летней Олимпиады 1936 года в Берлине, когда он принял участие в конкурсе на оформление Олимпийского стадиона и Имперского поля. Статуя «Десятиборец» принесла ему второй приз Международного олимпийского комитета — серебряную медаль.

Брекер сделал к Олимпиаде еще две статуи. Одна из них получила название «Победительница». Вместе с «Десятиборцем» она была установлена во дворе Дома немецкого спорта, между колоннами, соединявшими правое и левое его крыло. В отличие от многих других архитектурных сооружений, это здание не пострадало от бомбежек, и вместе с ним уцелели и творения Брекера. Третью свою скульптуру, названную «Дионис», Брекер сделал для Олимпийской деревни в Деберице.

Талантливым скульптором заинтересовался фюрер. Знакомство с Гитлером и главным архитектором Рейха Альбертом Шпеером принесло Брекеру новые выгодные заказы. В 1937 году обласканный властями 37-летний скульптор получил звание профессора и должность преподавателя Высшей школы изобразительных искусств в Берлине. В том же году он создал скульптуры для парижской Всемирной выставки, на которую был приглашен в качестве члена международного жюри. К этому времени относится и его женитьба на модели Аристиды Майоля, гречанке Деметре Мессале. Жену Брекера подозревали в еврейском происхождении, что могло бы сделать положение ваятеля не слишком прочным, однако статус любимого скульптора фюрера помог ему устоять и не остаться без работы.

Монументальные творения Арно Брекера полностью удовлетворяли вкусы фюрера и его соратников. Громадные изваяния с символическими названиями «Партия» и «Вермахт» украсили вход в помпезную Имперскую канцеля-

рию, возведенную Шпеером, а фигура Прометея встала во дворе Имперского министерства народного просвещения и пропаганды. При создании каждой своей скульптуры Брекер руководствовался идеей связи немецкого идеала с античным образцом, что полностью соответствовало культурной концепции Гитлера, в своих речах часто отмечавшего связь современных германцев с их предками — древними греками. Огромные скульптуры, порой достигающие 5–6 метров, давали зрителю возможность увидеть, как должен выглядеть «сверхчеловек» — идеальное творение природы, о котором так много говорили национал-социалисты.

Как один из величайших мастеров искусства Третьего рейха Брекер удостоился Золотого партийного знака (для получения этой высокой награды ему пришлось вступить в НСДАП). В июне 1940 года вместе с Альбертом Шпеером скульптор сопровождал фюрера в его поездке в оккупированный Париж. В этом же году Брекер стал членом Прусской академии искусств и получил от Гитлера роскошный подарок — красивый особняк, окруженный парком, и большую студию, в которой трудилось более четырех десятков его помощников, в том числе 12 молодых скульпторов.

В 1941 году Брекер получил должность вице-президента Имперской палаты изобразительных искусств.

Прекрасно владевший ремеслом скульптора, Брекер обладал и невероятным трудолюбием, которое сделало его одним из самых плодовитых ваятелей своего времени. Он создал десятки статуй и сотни квадратных метров барельефов. Именно его Шпеер собирался привлечь к работе над 10-метровым фризом исполинской Триумфальной арки в Берлине. Брекер входил в число самых высокооплачиваемых деятелей искусства, его ежегодный доход доходил до 1 миллиона рейхсмарок. В конце 1930-х годов слава Арно Брекера вышла за пределы Германии, фотографии его работ были представлены во многих журналах мира.

Арно Брекер был не только создателем гигантских статуй, отражающих представление национал-социалистов об идеальном германце, но и замечательным мастером портретной скульптуры. Лица его скульптурных фигур зачастую лишены индивидуальности, в то время как в портретах проявляется интерес художника к внутреннему миру модели.

Жанр скульптурного портрета был очень востребован в Германии 1920–1930-х годов, когда не только опытные ваятели, но и молодые скульпторы создавали портреты политиков прошлого и настоящего, современных артистов, деятелей искусства, ученых и рабочих. В это время появилась практика создания голов, а не бюстов, что позволяло мастеру сосредоточиться на тончайших оттенках эмоционального состояния модели.

Именно в портретах проявился близкий импрессионизму роденовский стиль Брекера, который лепил головы промышленников, немецких и французских деятелей культуры. Поражают мастерством проработки и тонким психологизмом созданные им в конце 1920-х — начале 1930-х годов портреты швейцарского скульптора и живописца Альберто Джакометти, американского ваятеля Исаму Ногучи, друга и наставника Брекера Моисея Когана, Ольги Дальгрэн и др. Эти работы совсем не похожи на те портреты, которые Брекер будет создавать в 1940-х годах по заказу руководителей Третьего рейха.

В 1932 году Брекер создал скульптурный портрет Макса Либермана, немецкого художника-импрессиониста еврейского происхождения. В 1935 году, когда затравленный нацистами художник умер, по просьбе его вдовы, впоследствии покончившей с собой, чтобы не попасть в концлагерь, Брекер снял посмертную маску Либермана.

Портрет Макса Либермана Брекер считал одной из самых важных своих работ среди всех, что он делал не по

официальным заказам. В 1972 году скульптор написал в своем очерке «О портрете» следующее: «Изображение его полной напряженной, выразительной головы великого художника, легко узнаваемой в своих уникальных чертах, было серьезнейшей задачей для автора». Вспоминая свою работу над портретом и посмертной маской, Брекер отмечает: «То, к чему Либерман никогда не стремился в своей жизни, и что никогда не исходило от его облика, теперь светилось в чертах его посмертной маски: глубокий мир и вечный покой. Только величественная смерть правила здесь; было уничтожено все, что объединяло нас во взаимном внутреннем проникновении во время работы над скульптурным портретом».

К числу лучших своих произведений Брекер относит и портрет французского ваятеля Аристиды Майоля (1943). Скульптор гордился этой работой, считая, что ему удалось передать в ней всю глубину характера и величину таланта своего знаменитого учителя и друга.

К несомненным удачам мастера можно отнести и скульптурный портрет немецкого драматурга Герхарда Гауптмана (1942). Тонким психологизмом отмечен и скульптурный портрет Мориса де Вламинка (1943). Пытаясь передать особенности характера французского художника, Брекер подчеркивает недостатки его лица, тщательно выписывает все морщинки и складки кожи.

Совсем иначе выглядят бюсты правителей Третьего рейха и их родственников. Тут Брекер, напротив, старается скрыть негативные черты их лиц и усилить все, что в них есть привлекательного. В этих работах заметно стремление скульптора польстить высокопоставленным заказчикам. Особенно ярко желание приукрасить модель выразилось в портрете Йозефа Геббельса (1937). Взору зрителя представлено одухотворенное лицо мыслителя, принадлежащее ученому или писателю, но никак не нацистскому

палачу. Геббельс Брекера не имеет ничего общего с тем обезьяноподобным существом, которое мы себе представляем, вспоминая советские карикатуры или шарж, нарисованный рукой Тихонова-Штирлица в «Семнадцати мгновениях весны».

То, что исследователи называют «хамелеонским свойством» Брекера, проявляется и в других официальных портретах. В них, так же как и в гигантских обнаженных скульптурах, выразился поворот мастера к имперскому стилю. Таковы, например, скульптурные портреты Герды Борман (1940), Альфреда Шпеера (1941). Здесь Брекер отступает от своего же определения места портретного искусства в работе скульптора, о чем он писал в уже упомянутом очерке «О портрете»: «Вряд ли какая-либо другая художественная задача требует такой пронизательности и такого внутреннего постижения, как создание портрета». Он отмечает, что «каждая новая работа — это тяжелая борьба, направленная на исследование и изображение суверенной личности. Необходимым условием для этого является полная искренность в отношении поставленной задачи». Трудно себе представить, что Брекер руководствовался этими словами при создании большинства официальных портретов.

На сохранившейся фотографии, изображающей работу Брекера над бюстом Шпеера видно, какие приемы использует скульптор для того, чтобы усилить «героические» черты лица архитектора. Приукрашенные мастером образы пришлись по душе высоким партийным начальникам, которые мечтали, чтобы великий скульптор запечатлел для истории их самих или близких им людей. Из мастерской Брекера вышло немало «героических» портретов нацистских бонз и скульптурных ликов их жен, восхищающих современников арийской красотой. Некоторые исследователи называют эти работы Брекера иконами, перед кото-

рыми граждане Третьего рейха должны были молиться. И. С. Кон пишет: «Проведенное искусствоведами сравнение выполненных им скульптурных портретов с фотографиями оригиналов показывает, что Брекер работал как пластический хирург: он исправлял недостатки натуры и изображал то, что хотел видеть заказчик».

Увлечение Брекера героизацией образов отразилось и в такой известной его работе, как скульптурный портрет Рихарда Вагнера. Слегка растрепанные волосы, густые бакенбарды, высокий лоб, орлиный профиль — эти черты передают романтический характер великого композитора и одновременно отправляют зрителя к гигантским монументальным изваяниям Третьего рейха. Портрет Вагнера работы Брекера стал визитной карточкой вагнеровского фестиваля в баварском городе Байройте, ежегодно проводимого в здании театра, спроектированного самим композитором. Уменьшенные копии этого творения Брекера можно купить в любом городе современной Германии.

К каноническим образам официальной иконографии имперской Германии можно отнести и портрет венгерского композитора Ференца Листа. Несмотря на несомненное сходство, образ получился излишне идеализированным, отшлифованным. Впрочем, некоторые исследователи объясняют неудачу Брекера тем, что он работал над этим изображением без натуры, используя только живописные и фотографические портреты знаменитого музыканта.

Удивительно, но к числу наиболее реалистичных официальных работ Брекера, относится и бронзовый портрет Гитлера (1940), который самому фюреру не понравился. Несмотря на негативную оценку, в Германии времен национал-социализма было произведено огромное количество копий этого произведения, они украшали общественные помещения и партийные кабинеты. В отличие от большинства бюстов Гитлера других скульпторов, работа

Брекера, получившая название «Вождь», передает почти фотографическое сходство с моделью, но при этом ваятель не отступает от канонов монументальной скульптуры Третьего рейха. Волевое лицо, сведенные к переносице брови, устремленный в будущее одухотворенный взгляд — таким предстает Гитлер работы Брекера. Возможно, именно этот героический образ вождя, выделяющийся из тысяч других скульптурных портретов, и оказал громадное влияние на многих граждан Германии, которые были готовы принять смерть во имя своего фюрера. И не случайно копии именно этого портрета в 1945 году вошедшие в Берлин солдаты Красной армии использовали как мишени.

Доживший до глубокой старости скульптор стыдился созданного им портрета Гитлера. Мишель Кон, американский историк искусства, рассказывала, как встретившись в Брекером в 1984 году в Дюссельдорфе, показала ему ксерокопию с изображением бюста фюрера. Скульптор попросил у нее этот лист на время, но не вернул владелице. Кон дает эпизоду следующую оценку: «Как будто, спрятав эту ксерокопию, можно изменить тот факт, что портрет Гитлера существовал».

Разумеется, любой скульптор или художник, желавший заниматься любимым делом в Третьем рейхе, вряд ли мог отказаться от создания портретов вождя. Это относится не только к Брекеру, но и к другим известным и уважаемым ныне мастерам, таким например, как Рихард Шайбе или Фриц Климш.

Выполняя идеологический заказ партии, заигрывающей с пролетариатом, Брекер, как и другие художники Третьего рейха, создавал образы представителей трудового класса. К этому ряду его социальных работ относятся портреты силезского рабочего и шахтера.

Полный переход от психологического портрета к приукрашенному парадному отрицательно сказался на после-

военном творчестве Брекера, который так никогда и не смог избавиться от стиля, названного кем-то из искусствоведов «ледяным». Таковы скульптурные образы немецкого мецената Петера Людвига и его супруги (1981). Хотя, конечно, были исключения, к которым можно отнести портреты французского режиссера Жана Кокто (1963) и американского поэта Эзры Паунда (1967), передающие глубокий интерес художника к внутреннему миру модели.

Через много лет после войны Арно Брекер рассказал, что в 1940 году министр иностранных дел СССР Вячеслав Молотов, приезжавший в Германию, передал ему письмо от Сталина с восхищенными отзывами о его работах, которые украшали германский павильон на Всемирной выставке в Париже. Молотов подтвердил, что советский вождь является большим поклонником творчества Брекера и хотел бы, чтобы немецкий ваятель оформлял монументальные здания в Советском Союзе. Однако Гитлер, как вспоминает скульптор, не захотел отпускать его и заявил, что Брекер должен прославлять лишь Третий рейх, именно для этого его и освободили от воинской повинности.

Уже после войны, в 1948 году Сталин повторил свое приглашение, но Брекер снова отказался.

С началом 1941 года государственных заказов у Брекера стало мало. В 1942 году в Париже была организована его персональная выставка. В 1944 году Лени Рифеншталь сняла о нем фильм «Арно Брекер: тяжелое время, сильное искусство». Время славы придворного архитектора закончилось.

После капитуляции Германии Брекер уехал в Баварию и поселился в городе Вемдинг. В 1948 году американцы подвергли его процедуре денацификации. Несмотря на близость скульптора к Гитлеру и представителям партийной верхушки, его сочли лишь «попутчиком» фашистского режима.

Американцы предоставили Брекеру большой дом, друзья помогли ему обзавестись мастерской. Всю оставшуюся жизнь скульптор пытался доказать окружающим, что занимался «чистым» искусством, а не возвеличиванием режима Гитлера. Хотя большие официальные заказы для Брекера остались в нацистском прошлом, он не сидел без работы: частные заказы приносили ему и его жене средства к существованию.

Большинство скульптур Брекера уцелело во время войны, хотя некоторые его работы были утеряны. Исчезли девять гигантских статуй, созданных в 1935–1945-е годы. Пропали работы, хранившиеся в берлинской мастерской скульптора, которая оказалась в американской зоне оккупации. Оставшиеся в советской зоне барельефы и бронзовые статуи также утрачены. В их число попал и знаменитый бронзовый «Дионис», украшавший Олимпийскую деревню, где размещался штаб Группы советских войск в Германии. А новое правительство освобожденной Франции конфисковало все творения Брекера, которые были представлены на Всемирной выставке в Париже. Эти предметы выставили на аукцион, и Брекер смог выкупить часть их с помощью подставного лица.

В 1949 году Брекер поселился в Дюссельдорфе. С этого времени бывший придворный скульптор Третьего рейха стал получать многочисленные заказы от представителей деловых кругов Западной Германии. Его умение создавать достаточно реалистичные, но при этом идеализированные, приятные заказчику образы, опять стало востребованным. Немецкий критик искусства из ГДР назвал Брекера «придворным художником компаний, создавших западногерманское экономическое чудо».

Моделями Брекера были государственные и политические деятели, писатели, художники (портреты режиссера Жана Кокто, 1963; актера Жана Маре, 1963; немецкого

экономиста Людвиг Эрхарда, 1973; канцлера ФРГ Конрада Аденауэра, 1979; египетского президента Анвара Садата, 1980; писателя Эрнста Юнгера, 1982 и др.). Одной из лучших его работ послевоенного времени стал портрет художника Сальвадора Дали (1975), с которым скульптора связывали дружеские отношения. Этот портрет можно увидеть в каталогах и на полиэтиленовых пакетах музея Брекера в Нервенихе под Кельном.

Брекер оказался самым плодовитым скульптором-портретистом XX века, за свою жизнь он сделал с натуры более трехсот бюстов по заказам.

К послевоенному периоду относятся работы Брекера на античные и христианские мотивы («Меркурий», 1950; «Афина Паллада», 1952; «Окормление бедных», 1953; «Ангел с факелом», «Обращение к Христу»).

В начале 1950-х годов Брекер по приглашению архитекторов, восстанавливающих Германию, оформлял новые здания. Он делал барельефы для домов в Дюссельдорфе, выполнял заказы «Коммерцбанка» в Дуйсбурге, Герлинг-концерна в Кельне (рельеф «Три святых короля»).

В 1960 году Брекер открыл мастерскую в Париже. Здесь он рисовал, занимался графикой, создавал многочисленные бюсты и обнаженные скульптуры (в том числе выполненную с большим мастерством серию женских «ню»).

В мае 1981 года в Берлине состоялась персональная выставка Брекера, называвшаяся «Образ человека». Скульптор представил более 500 своих работ. Это событие вызвало в обществе протестную волну, пресса заговорила о «компании по реабилитации нацистского художника». Возле здания, где проходил вернисаж, стояли 800 полицейских, которые сдерживали напор протестующих. В том же году из-за возмущения общественности организаторам выставки «Париж 1937 — Париж 1957» пришлось удалить из экспозиции скульптуры Арно Брекера. Карл Рурбург, в про-

шлом директор Музея Людвига в Кельне, писал: «Скульптор дьявола праздновал триумфы, в то время как лучшие немецкие художники притеснялись, преследовались, уничтожались».

Примерно в это же время без всякой шумихи под Кельном, в замке Нервених, открылся Музей Арно Брекера.

В 1983 году бывший придворный скульптор Гитлера приехал в Бонн, где в Фонде Конрада Аденауэра на выставке, называвшейся «Аденауэр и искусство», был выставлен портрет канцлера работы Брекера. Здесь же находились и работы Сальвадора Дали, Оскара Кокошки и других художников. В этот же период Брекер работал над циклом скульптур к Олимпийским играм в Лос-Анджелесе. Организаторы его выставок сталкивались с новыми протестами, в которых участвовали в основном учащиеся художественных училищ. Старого скульптора защищал меценат, промышленник Петер Людвиг, известный тем, что покупал картины многих советских художников (часть своей коллекции он передал в дар Русскому музею в Петербурге).

В 1987 году у Брекера побывал художник Илья Глазунов и написал его портрет. Последней работой самого Брекера стал его «Автопортрет», который сейчас входит в экспозицию музея Арно Брекера в Нервенихе. Умер Брекер 13 февраля 1991 года, проводить скульптора на дюссельдорфское кладбище пришло множество почитателей его таланта.

Йозеф Торак — второй среди великих

Вторым среди наиболее востребованных скульпторов Третьего рейха был Йозеф Торак.

Родился Йозеф Торак в 1899 году в семье гончара в австрийском городе Зальцбурге. Сначала он учился в Вен-



ской академии художеств — той самой, куда мечтал, но так и не смог поступить Адольф Гитлер. Для завершения образования Торак приехал в Берлин. Первая известность пришла к нему в 1922 году, когда его изваяние «Погибший воин» украсило мемориал в честь солдат, павших в период Первой мировой войны.

В 1920-е годы Йозеф Торак делал бюсты известных немецких политиков и представителей искусства, за свои самые удачные скульптурные портеры в 1928 году он получил премию Прусской академии художеств.

В 1935 году Торак принял участие в конкурсе на оформление Олимпийского стадиона в Берлине. Для этого ему пришлось преодолеть противостояние немецкого жюри, которое не хотело допускать к конкурсу иностранца: включение Австрии в состав Германии (аншлюс) произошло только через три года. Скульптору помогло заступничество самого Гитлера, который также родился в Австрии.

Монументальные работы Торака, изображавшие могучих мускулистых героев, привлекли внимания фюрера, и он отнес их к настоящему арийскому искусству. В результате австрийский художник стал одним из победителей конкурса. С этого момента его творчеству всегда сопутствовал успех. Получив звание «государственного скульптора», Торак стал выполнять многочисленные заказы правительства.

Как и Арно Брекер, Торак использовал для своих монументальных произведений античные образцы. Прототипами для его скульптур были и образы, ранее созданные его соотечественниками, например, композиция «Диоскуры» Эберхарда Энке, вышедшая из мастерской в 1910 году и украсившая фасад немецкого посольства (архитектор П. Беренс) на Исаакиевской площади в Санкт-Петербурге. Символизировавшие мощь и силу Германии гигантские обнаженные фигуры древнегреческих героев-близнецов и их

мощных коней простояли в Петербурге совсем недолго: в 1914 году, после объявления войны с Германией, разъяренная толпа, громившая немецкие магазины и учреждения, сбросила Диоскуров с крыши посольства. Эта величественная скульптурная композиция считается утраченной, согласно легенде, изваяния лежат на дне Невы или Мойки.

Не только Эберхард Энке, но и другие немецкие скульпторы, работавшие в 1910–1920-х годах, занимались созданием обнаженной монументальной скульптуры, выражавшей агрессивную мощь Германии. Йозеф Торак продолжил эту традицию и превзошел своих предшественников. Современники вспоминают, что перед самой войной мастерскую Торака заполнили исполинские 20-метровые фигуры людей, сделанные из гипса. Этих brutальных великанов, выполненных с анатомической точностью, собирались отлить в бронзе, чтобы украсить ими партийные сооружения Нюрнберга. Торак, предпочитавший изображать мускулистых гигантов, получил у современников ироническое прозвище «профессор грудной клетки» (немецкое *thorax* переводится как «грудная клетка»).

В 1937 году Йозеф Торак, ставший одним из ведущих скульпторов Третьего рейха, занял должность профессора Мюнхенской академии изобразительных искусств. Вскоре он получил государственный заказ на создание пятидесяти четырех гигантских статуй для оформления строящихся по всей стране автобанов. Гитлер лично приказал выделить Тораку специальную мастерскую, высота потолка в которой достигала 16 метров.

Творения Торака были настолько велики, что вызывали оторопь у тех, кто подходил к ним. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на сохранившиеся фотографии, на которых скульптор запечатлен во время работы. Однажды кто-то из посетителей его мастерской спросил

у помощника, где Торак, на что получил поразительный ответ: «Там, наверху, в левом ухе лошади».

В 1937 году скульптурные группы Торака «Товарищество» и «Семья» украсили немецкий павильон на Всемирной выставке в Париже. Эти композиции были противопоставлены «Рабочему и колхознице» и так же, как и советская композиция, несли в себе определенный смысл. Но если гигантское изваяние Веры Мухиной символизировало единство рабочего класса, то держащиеся за руки, «играющие мускулами» обнаженные мужчины Торака («Товарищество») настойчиво демонстрировали миру агрессивный напор и непобедимую мощь Третьего рейха.

Искусствоведы отмечают, что Йозефу Тораку, так же как и Арно Брекеру, лучше удавались мужские скульптуры. Женские «ню» получались у него чересчур идеальными, и потому казались пресными, бездушными и безжизненными. А вот мужские изваяния, напротив, были переполнены жизненной силой, излучали агрессивную мощь. Эти воплощения сверхчеловека, о которых твердили идеологи нацизма, должны были вызывать у германцев гордость и восторженный трепет, а у представителей «низших» рас — священный ужас.

Идея доминирования, преклонения перед арийским мужчиной выразилась и в одной из самых известных скульптурных композиций Йозефа Торака, известной под названием «Суд Париса». Этот античный сюжет использовали многие художники того времени (рельеф Арно Брекера, картины Иво Залигера и Адольфа Циглера). Греческий миф о выборе богини в композиции Торака трактуется как выбор мужчиной женщины, чья красота наиболее полно соответствует нацистским представлениям о расовой чистоте.

Как и Арно Брекер, Торак отдал в своем творчестве дань теме рабочего класса. Он постоянно работал в таком попу-

лярном жанре, как скульптурный портрет. Среди многочисленных бюстов Торака особо выделяются изображения Гитлера и Муссолини. Свой портрет работы Торака фюрер преподнес Бенито Муссолини в 1941 году в качестве ответного подарка на триптих живописца Ганса Макарта.

После самоубийства племянницы Гитлера Гели Раубаль, с которой фюрера связывали очень близкие отношения, Тораку было получено сделать ее портрет по фотографии. Этот скульптурный образ украсил одно из помещений новой Имперской канцелярии.

После войны Торака на время остался без работы. Его гигантские статуи по приказу новых властей были убраны с улиц и площадей немецких городов как пропагандистское искусство нацизма. Однако некоторые из работ Торака все же остались на своих местах (например, спокойная и гармоничная композиция «Родные места» в берлинском районе Шарлотенбург, изображающая женщину с ребенком).

Так же, как и многие другие художники Третьего рейха, после окончания войны Торака оказался в денацификационном лагере. Его сочли невиновным в преступлениях нацизма, и он смог вернуться к любимой работе. До конца своей жизни скульптор занимался выполнением частных заказов. Умер Йозеф Торака 26 февраля 1952 года в Баварии.

Живопись Третьего рейха

Гитлер — художник и коллекционер

Среди живописцев Третьего рейха нет таких громких имен, как в архитектуре и скульптуре, и это может показаться странным: ведь Гитлер интересовался живописью и сам рисовал весьма неплохо для непрофессионала. Объяснение простое: этот вид искусства не давал национал-социализму таких же возможностей для монументальной пропаганды, как скульптура и архитектура.

В последние годы в мировом сообществе разгорелись бурные споры на тему: был ли Гитлер хорошим художником или его акварели — обычная «мазня»? Дискуссии вызваны всплеском интереса к работам Гитлера, которые неплохо продаются на аукционах. Так, в 2006 году в Великобритании были выставлены на торги картины с автографом Гитлера, которые ранее жительница Бельгии обнаружила в коробке на чердаке своего дома. Эксперты выяснили подлинность подписи. Самая дорогая из этих работ ушла с молотка за десять с половиной тысяч фунтов стерлингов.

В 2009 году в Великобритании, в городе Ладлоу за 95 тысяч фунтов стерлингов на аукционе были проданы 13 акварелей и одна картина маслом кисти Гитлера. Предполагается, что в 1945 году их нашел англичанин, слу-

живший в полку, расквартированном в немецком городе Эссене.

Дать беспристрастную оценку живописному наследию Гитлера очень непросто — трудно рассматривать творчество отдельно от личности автора и его деяний. Критик искусства Даг Харви, давая интервью журналисту «Нью-Йорк таймс», сказал: «Как только жрецы начинают говорить о картинах Адольфа Гитлера, их тон становится пренебрежительным, словно признание его визуальных способностей могло бы оправдать Холокост».

И все же многие художественные критики и деятели искусства склоняются к тому, что фюрер мог бы стать вполне добротным живописцем «академического» склада, из тех, что пользовались особенным успехом в XIX столетии.

И. С. Глазунов, народный художник СССР и основатель Российской академии живописи, ваяния и зодчества, считает, что живописные работы Гитлера «должны удовлетворять самым высоким требованиям». Более скромно оценивает способности фюрера Ричард Уэствуд-Брукс, представитель английского аукционного дома «Mullock's», который заявил, что Гитлера, несомненно, можно считать художником, хотя, конечно же, до Пикассо ему далеко. «Но, думаю, — добавил Уэствуд-Брукс, — что не найдется тех, кто причислил бы его к числу лучших».

Положительные оценки работам Гитлера во времена, когда он еще не достиг вершин власти, давали и современники. В 1919 году художник-академист Макс Цепер, взглянув на работы будущего вождя немецкой нации, относящиеся к периоду Первой мировой войны, был настолько поражен их качеством, что обратился за советом к своему более опытному коллеге, профессору Фердинанду Штегеру. Просмотрев акварели и картины, написанные маслом, Штегер признал, что у Гитлера, несомненно, есть талант.

Известный немецкий историк и журналист Вернер Ма-зер в своей книге «Адольф Гитлер» пишет: «Тот факт, что работы Гитлера, относящиеся к периоду до 1914 г., пережили многие десятилетия, доказывает то, что они не так уж плохи, особенно если учесть, что среди их покупателей и владельцев есть известные и знающие толк в своем деле коллекционеры. Врач Блох сохранил после 1908 г. акварель, которую Гитлер подарил ему в знак благодарности за лечение матери, тоже, разумеется, не только потому, что Адольф и Клара Гитлер до 1907 г. были его пациентами. ...среди владельцев картин Гитлера периода 1909–1913 гг. были такие люди, как венгерский инженер еврейского происхождения Речай, венский адвокат доктор Йозеф Файнгольд, который с 1910 по 1914 г. поддерживал молодых способных художников, и продавец рамок для картин Моргенштерн. У многих владельцев отелей и магазинов в Линце и Вене, а также деятелей науки в 1938 г. было даже по несколько картин Гитлера периода «учебы и страданий в Вене». В замке Лонглит английского коллекционера Генри Фредерика Тинна, лорда Батского, по-прежнему хранится 46 подписанных Гитлером картин периода до 1914 года».

Эдвард Гордон Крэг, английский режиссер, художник и писатель, изучив акварели Гитлера периода Первой мировой войны, заявил, что считает их достижением искусства.

Внимание профессора Мюнхенской академии изобразительных искусств особенно привлекли акварели, сделанные Гитлером на фронте. Наиболее интересными ему показались два рисунка, выполненные в 1914 году: «Ущелье Витшете» и «Развалины монастыря в Мессине». А акварель «Обурдэн», относящуюся к 1916 году, он назвал превосходной и написал о ней: «Увиденные глазами немецкого пейзажиста чужие края предстают перед нами как нечто

родное, хорошо знакомое и пережитое. Зритель чувствует себя как бы перенесенным в родные стены Нюрнберга или Ротенбурга».

Даг Харви, изучавший работы Гитлера, делает следующий вывод: «В городских пейзажах Гитлера имеется определенный шарм, какое-то спокойствие и смирение, столь несвойственное его личности. Его работы выполнены с мастерством и энергией, и, обернись его судьба по-другому, он мог бы сделать весьма успешную художественную карьеру».

Сколько всего картин и акварелей оставил после себя фюрер, точно неизвестно. Большая часть его работ до сих пор хранится в сейфах Центра военной истории армии США, куда они попали после капитуляции Германии. До этого они находились у Генриха Хофмана, личного фотографа Гитлера.

Союзники, конфисковавшие архив фотографа, объявили эти материалы, в том числе и художественное наследие Гитлера, фашистской пропагандой. Доступ к ним имели лишь художественные эксперты.

После двух неудачных попыток поступить в Венскую академию искусств, молодой Адольф Гитлер остался в Вене. Здесь он рисовал картины малого формата и продавал их с помощью приятеля Рейнгольда Ганиша. Деньги они делили пополам. В 1910 году Гитлер обратился в венскую полицию с заявлением о том, что Ганиш украл у него одну из картин и часть полученной выручки. Приятель целую неделю просидел в тюрьме, а будущий фюрер стал продавать свои работы самостоятельно. С утра он садился делать небольшую картину, а вечером отдавал ее клиентам, среди которых было много евреев, коллекционирующих живопись. Он рисовал рекламные плакаты, копировал почтовые открытки и гравюры с изображением архитектурных памятников столицы Австрии. Дела Гитлера шли настолько

успешно, что он отказался от положенной ему как сироте пенсии в пользу младшей сестры Паулы.

Хотя в этот период своей жизни Гитлер самоуверенно представлялся «академическим художником», он никогда не считал себя первоклассным живописцем. Много позже, в 1937 году, он заявил, что рисовал картины для того, чтобы выжить, но это не значит, что его работы могут быть выставлены в Доме немецкого искусства. И действительно, Гитлер никогда не делал попыток поместить свои картины рядом с полотнами немецких художников на учрежденных им ежегодных выставках национального искусства.

В 1913 году Гитлер оставил Вену и поселился в Мюнхене на улице Шлейсхаймер. Он зарабатывал на жизнь продажей картин вплоть до начала Первой мировой войны. Хороший доход ему приносило копирование фотографий, эти работы охотно брали магазины художественных изделий.

Гитлер продолжал рисовать и во время Первой мировой войны. Среди его фронтовых работ много акварельных пейзажей с изображением разрушенных войной зданий.

Адольф Гитлер не только писал картины, но и коллекционировал их. Он покупал пейзажи и жанровые произведения немецких художников XIX века на гонорары от изданий книги «Моя борьба», написанной в 1925–1926 годах, а также на деньги, пожертвованные его обеспеченными почитателями. Собирая полотна, Гитлер надеялся, что его коллекция положит начало будущему «Музею фюрера», который он намеревался открыть в австрийском городе Линце, в котором он родился. Здесь Гитлер мечтал встретить старость после того, как уйдет из политики.

В собрание картин Гитлера входили и полотна, которые ему дарили поклонники, подчиненные и главы иностранных государств. К концу войны в коллекции фюрера оказалось 6755 картин, большинство которых были работами

старых мастеров. Современная немецкая живопись Гитлера не слишком интересовали, он не находил среди своих соотечественников по-настоящему талантливых художников. Но, будучи невысокого мнения о них, фюрер, тем не менее, охотно поощрял их.

Он тратил миллионы рейхсмарок, взятых из государственной казны, на приобретение лучших, по его мнению, образцов современного искусства, чтобы стимулировать участие скульпторов, живописцев и графиков в созданных им Больших выставках немецкого искусства, которые каждый год проходили в Мюнхене.

Меценаты из НСДАП и «солдаты культурного фронта»

Гитлер часто говорил, что немецкое искусство, в том числе и живопись, должно быть подлинно народным и следовать традициям. Новых тенденций в искусстве для фюрера не существовало, он осуждал все, что хотя бы отчасти было связано с импрессионизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом, кубизмом и другими авангардными течениями. Еще в 1920-х годах в своей книге «Моя борьба» он написал, что руководитель государства просто обязан бороться с художниками-авангардистами. Гитлер называл их сумасшедшими, от которых обязательно нужно оградить духовную жизнь не только немецкого народа, но и всего человечества.

Следует сказать, что германское общество в большинстве своем одобряло взгляды фюрера на авангардизм. Еще в период Веймарской республики и люди, далекие от искусства, и многие деятели немецкой культуры осуждали отказ художников от национальных традиций.

Представители искусства, несогласных с точкой зрения фюрера, ждала незавидная участь: их объявляли бездарностями, вредными для общества, и отлучали от профессии. Гитлер, планировавший после окончания захватнической войны осуществить грандиозную строительную программу, намеревался для этого собрать вокруг себя «истинные таланты». Тех, кто, по его мнению, не входил в данную категорию, не должны были допускать к работе, даже если эти люди имели огромный опыт и талант.

В 1933 году с целью тотального контроля над всеми областями искусства Третьего рейха была создана Имперская палата культуры, состоявшая из семи отделов: прессы, радиовещания, кинематографии, театра, литературы, музыки и изобразительных искусств. Каждый из деятелей культуры, желавший работать в своей профессии, должен был стать членом соответствующей палаты. За труд без членского документа власть строго наказывала. На тех, кто не состоял в Имперской палате, распространялся запрет на профессию. Нарушители могли даже оказаться за решеткой.

Членом Имперской палаты культуры мог стать только лояльный властям гражданин Германии. Всех, кого подозревали в политической неблагонадежности, изгоняли из палаты, лишая возможности трудиться. Опальные художники не могли заниматься живописью и выставлять свои работы, кроме того, они теряли право преподавать. Чтобы уличить их в нарушении закона, агенты гестапо совершали рейды по студиям художников. Списки живописцев, ставших жертвами запрета на профессию, раздавали хозяевам художественных магазинов и салонов.

Имперская палата культуры строго регламентировала деятельность мастеров искусств. Она взяла под свой контроль заказы, распределяемые между художниками, и отпуск им материалов, необходимых для работы. Сотруд-

ники палаты контролировали продажу картин и проведение персональных выставок. Нелояльных к власти, как и представителей авангардного искусства, Имперская культурная палата оставила без средств к существованию.

Многие талантливые художники, лишённые возможности трудиться в Германии, вынуждены были уехать. В Швейцарию перебрался крупнейший представитель европейского авангарда Пауль Клее. Один из основателей абстракционизма Василий Кандинский стал французским подданным, а экспрессионист Оскар Кокошка, чье творчество Гитлер просто ненавидел, принял британское гражданство. Георг Гросс отправился в США, а Макс Бекман — в Голландию. Оставшийся в Берлине немолодой и не блестящий здоровьем Макс Либерман, являвшийся почетным президентом Академии художеств, в 1935 году умер в полном забвении.

Гитлер стремился взять под свой контроль все сферы культурной жизни. По его приказу собрания немецких музеев были подвергнуты строгой классификации. Все картины кисти мастеров романских стран (Испании, Италии, Франции и т. д.) были изъяты из Берлинской национальной галереи и перенесены Музей кайзера Фридриха. В национальных галереях Третьего рейха следовало показывать лишь работы старых немецких живописцев. Полотна художников, работавших с конца XIX века по настоящее время, фюрер хотел разместить в Галерее современных живописцев и ваятелей, которую только предстояло построить.

Нужно признать, что, несмотря на строжайший контроль со стороны государства, художники, лояльные к нацистской власти и писавшие картины с оглядкой на национальные традиции, почувствовали заботу фюрера. Гитлер искал таланты и покровительствовал им в надежде, что созданные ими шедевры послужат славе Третьего рейха.

Правительство Германии оказывало материальную поддержку немецким художникам, поощряло их различными наградами и званиями, что способствовало повышению социального статуса деятелей искусства.

Для того чтобы активизировать работу художников, фюрер побуждал их к конкуренции (о чем неодобрительно отзывался в своих мемуарах Альберт Шпеер). С целью подтолкнуть живописцев к состязанию, в 1942 году было решено вручать победителям Больших немецких выставок помимо статуэток «Афина — богиня искусства» золотые и серебряные медали с изображением Дома немецкого искусства в Мюнхене.

В 1936 году, согласно архивным документам, членами Имперской палаты искусств были 15 тысяч архитекторов, 14 тысяч 300 живописцев, почти 3 тысячи скульпторов, 4 тысячи 200 графиков, 2 тысячи 300 художников-ремесленников, 730 художников по интерьеру и 500 садовых художников. Все эти труженики искусства были накормлены, одеты, обуты и заботливо обеспечены работой по профессии.

Большое влияние на культуру Третьего рейха оказал Йозеф Геббельс, занимавший пост министра пропаганды и руководившей работой Имперской культурной палаты. Следует сказать, что вкусы Геббельса и его взгляды на искусство не были такими прямолинейными, как у Гитлера. Ему нравились импрессионисты и экспрессионистское творчество Эмиля Нольде, которому он даже собирался оказать помощь. Этому воспротивился Гитлер, и Геббельсу пришлось отказаться от поддержки опального живописца. Поддерживая линию партии в отношении искусства, Геббельс, тем не менее, не считал нужным следовать ей, когда речь заходила о его собственной коллекции картин. В отличие от Гитлера, собиравшего в основном полотна старых мастеров, Геббельс часто покупал работы современных художников.

Как и фюрер, Геббельс посещал ежегодные национальные выставки в Мюнхене, приобретая там еще до официального открытия 25–50 работ. Деньги на покупку картин он брал из средств, выделяемых министерством пропаганды для поддержки деятелей искусства. Большая часть приобретенного украшала помещения Министерства пропаганды, которое постепенно превращалось в музей живописи и скульптуры. К сожалению, лучшие произведения современного немецкого искусства времен Третьего рейха, любовно отобранные Геббельсом, погибли в огне после того, как в 1945 году в здание Министерства пропаганды попала английская авиабомба.

Работы современных художников покупали и другие партийные руководители: Герман Геринг, Генрих Гиммлер, Иоахим фон Риббентроп и Бальдур фон Ширах. Своя коллекция была и у главного архитектора Третьего рейха Альберта Шпеера.

Одним из самых больших собраний произведений искусства владел Герман Геринг. Помимо скульптур, ковров ручной работы и других предметов, в ней насчитывалось более 1375 живописных полотен. Эти предметы украшали имение Каринхалле и другие замки, которыми владел рейхминистр. Так же, как и Геббельс, Геринг игнорировал официальную культурную политику Рейха и лично для себя покупал картины презираемых Гитлером художников-импрессионистов. В его собрании было полотно Пьера Боннара «Рабочий стол» и три произведения Ван Гога.

Обширную коллекцию картин собрал и Риббентроп. Его рабочий кабинет, городской дом и загородный особняк украшали 110 полотен старых мастеров, среди которых был и «Портрет Богоматери» Фра Анджелико. Покупал Риббентроп и произведения современных немецких живописцев.

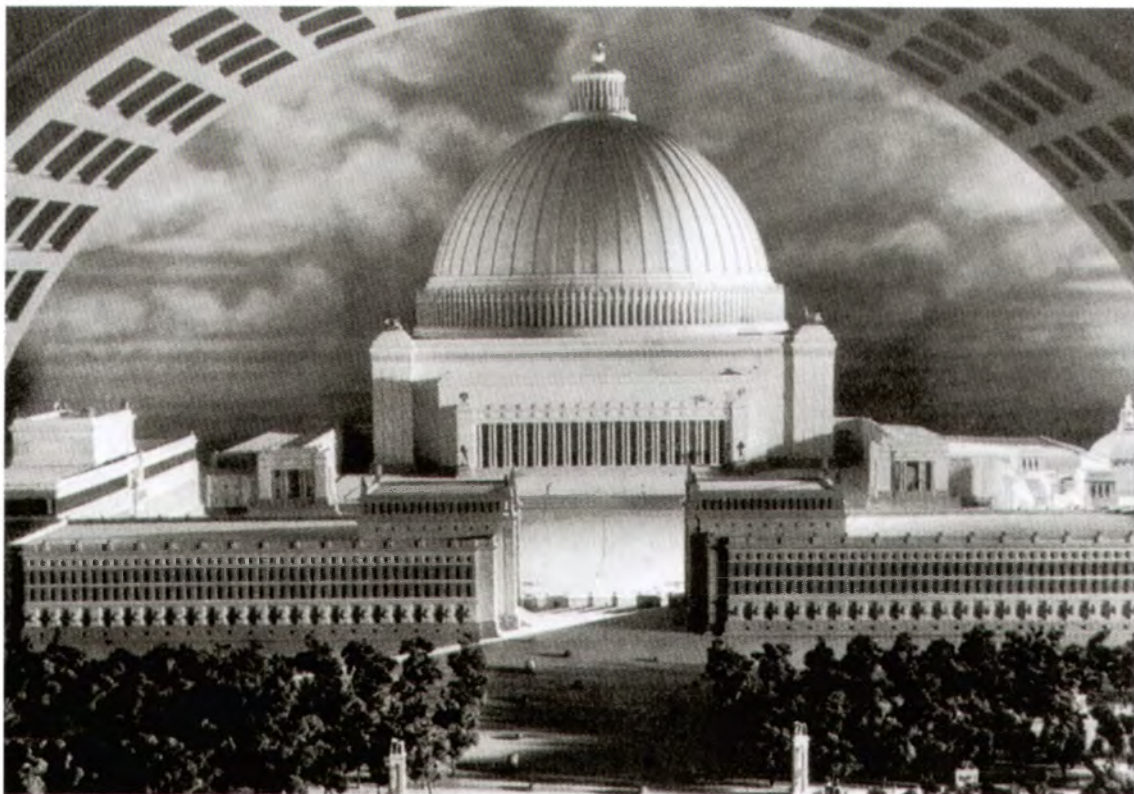
И все же вторым партийным меценатом после фюрера был Гиммлер, появлявшийся на каждой ежегодной нацио-



*Фотография 1936 года Храма почета в Мюнхене
(архитектор П. Л. Троост)*



Лестница в Доме фюрера



*Макет Купольного дворца
в Берлине*



Трибуны поля Цеппелина



А. Брекер «Аполлон и Дафна» (1940 год)



А. Брекер «Факельщик» (1939 год)



Башня павильона Германии на Всемирной выставке в Париже, автор А. Шпеер (1937 год)



А. Брекер «Победительница» (1936 год)



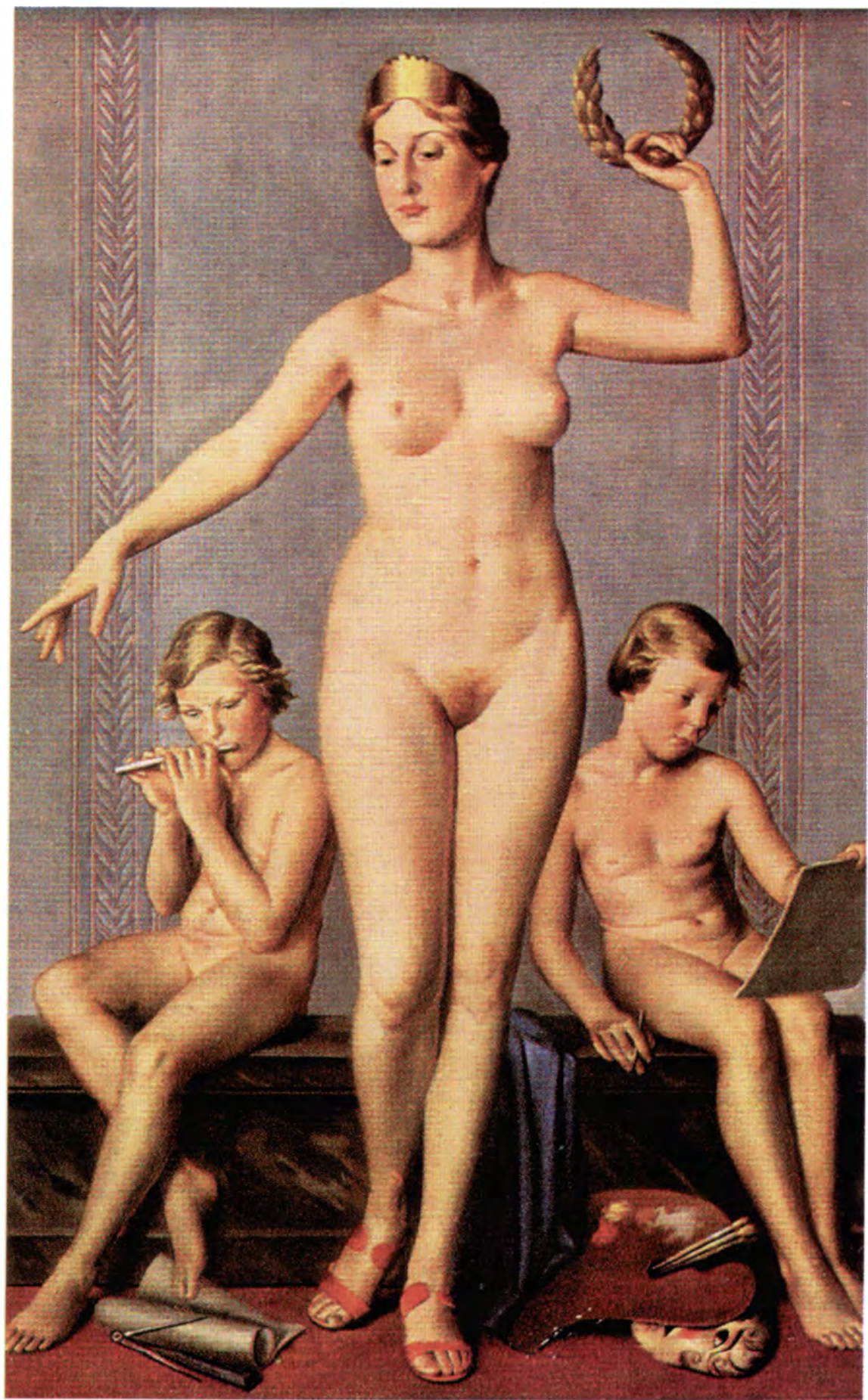
Й. Торак «Родные места» (1928 год)



А. Гитлер «Церковь Карла зимой» (1912 год)



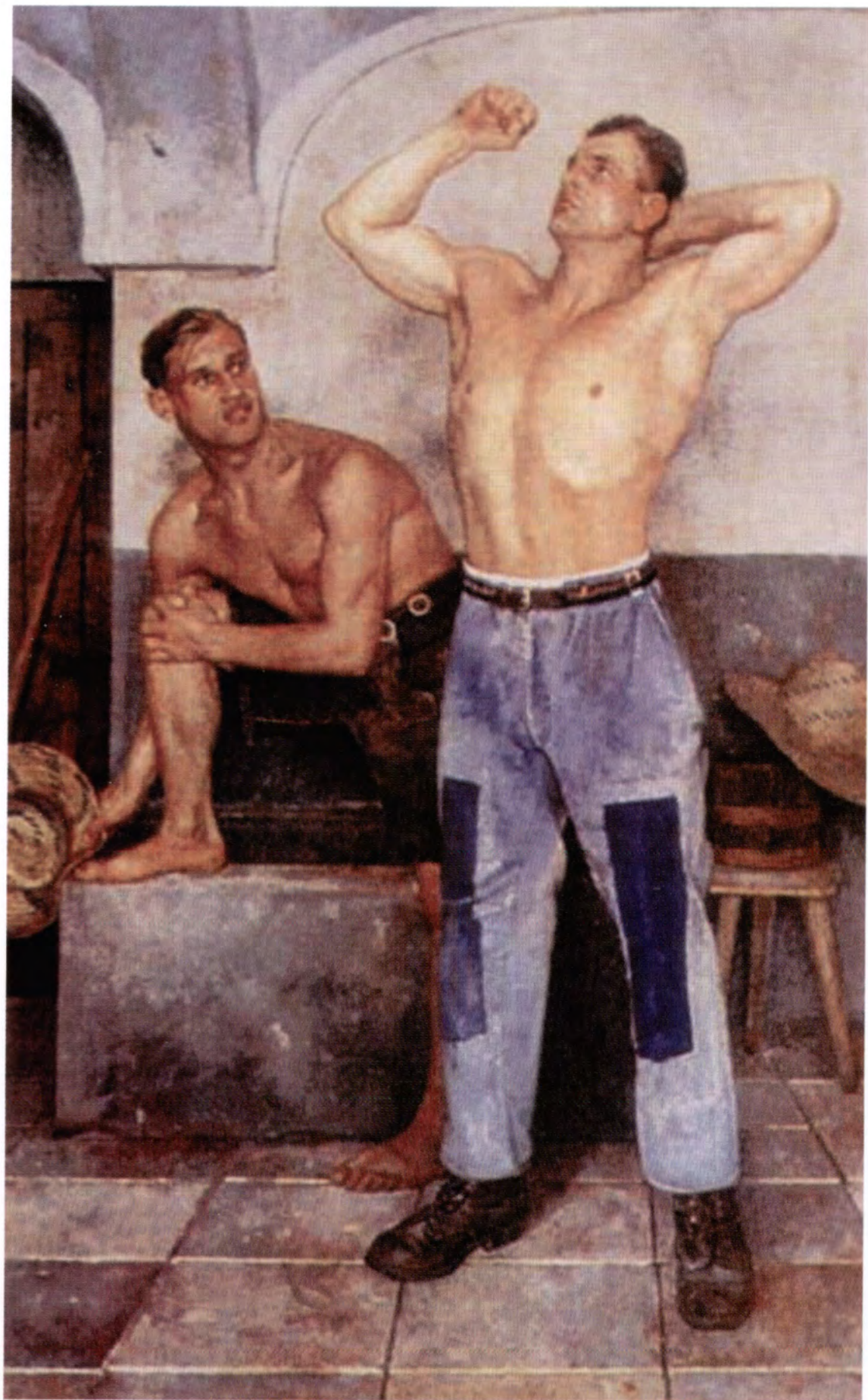
А. Гитлер «Христос и Дева Мария» (1913 год)



А. Циглер «Боги искусства» (1938 год)



*З. Хильц. Первая часть триптиха
«Крестьянская трилогия» (1941 год)*



*З. Хильц. Третья часть триптиха
«Крестьянская трилогия» (1941 год)*



З. Хильц «Встреча в карнавал» (1942 год)



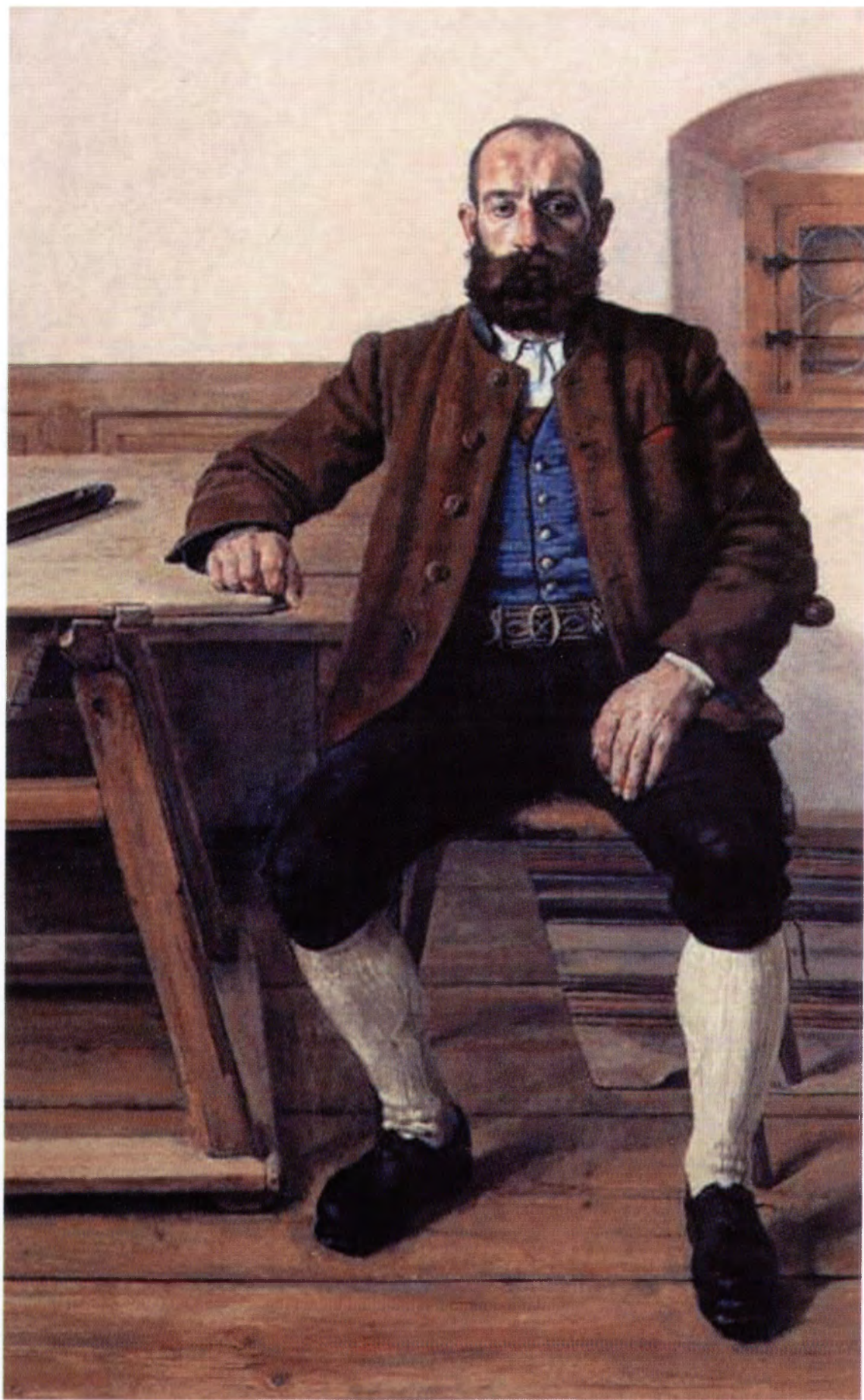
З. Хильца «Крестьянская Венера» (1939 год)



К. А. Флюгель «Урожай» (1938 год)



Э. Шайбе «Фюрер на фронте» (1943 год)



Т. Баумгартнер «Ткач из Тегернзее» (1936 год)



А. Янеш «Водный спорт» (1936 год)



Х. Шмиц-Веденбрюк «Огонь Иоганна» (1937 год)



Р. Хайнманн «Растущая семья» (1942 год)



Э. Эбер «В траншее» (1942 год)



Г. Бюллер «Возвращение домой» (1940 год)

нальной выставке в Мюнхене. На выставке, проходившей в августе 1944 г., он купил два десятка работ. Рейхсфюрер СС поддерживал художников Третьего рейха и с помощью заказов. Заказные работы украшали замок Вевельсбург, в котором проходили идеологическую подготовку офицеры СС. Гиммлер мечтал создать музей СС в Берлине, в экспозицию которого, помимо полотен старых мастеров входили бы произведения современных художников, прославляющие войска СС (ваффен СС). В коллекции Гиммлера были пейзажи и жанровые работы старых немецких и фламандских живописцев — Альбрехта Дюрера, Давида Тенирса, Якоба Йорданса и др.

Бальдур фон Ширах (рейхсфюрер, а позднее гауляйтер Вены), благодаря специальному бюджету для содействия отдельным художникам, поддерживал не только деятелей официального искусства, но и тех, кто не получил признания в Германии. Противники Шираха утверждали, что он помогал Эмилю Нольде, однако никаких доказательств этому нет. В 1943 году Ширах самостоятельно организовал выставку «Молодое искусство в Третьем рейхе», на которой купил несколько полотен. Его действия вызвали негодование Альфреда Розенберга, главного идеолога нацизма. Гитлер сделал Шираху выговор, в результате чего последний утратил часть своего политического влияния.

Покровителями искусства и приобретателями живописных полотен были и многие другие руководители НСДАП. Коллекции предметов искусств собирали Роберт Лей (глава Немецкого трудового фронта), Вильгельм Фрик (рейхсминистр внутренних дел), Артур Зейсс-Инкварт (имперский комиссар оккупированных Нидерландов), Мартин Борман (начальник партийной канцелярии и секретарь Гитлера), Ганс Франк (генерал-губернатор Польши) и др.

Проведенная Гитлером и его помощниками работа по управлению немецким искусством принесла свои плоды: художники, скульпторы, архитекторы стали винтиками большой пропагандистской машины. Обеспеченные и уважаемые, они были благодарны партии и лично фюреру за заботу и предоставленную им возможность заниматься творчеством.

Отверженные

«Золотые» двадцатые годы Веймарской республики стали для немецкой культуры периодом бурного расцвета. Это было время развития и смелых творческих экспериментов в литературе, кино и, конечно же, в живописи. К сожалению, благоприятное для искусства время закончилось очень быстро.

Национал-социалисты, пришедшие к власти, объявили, что лейтмотивом любого творчества может быть только сила, красота, здоровье, воинственность и мужественность, все остальное — уродливо. То, что не соответствовало требованиям пропаганды, должно было быть изъято из жизни немецкого народа.

После заката Веймарской республики на первый план в живописи выдвинулся академический реализм, опирающийся на классические традиции. Еще совсем недавно художники-академики находились в тени, с приходом нацистов они получили возможность творить.

В своих мемуарах Альберт Шпеер не раз отмечал, что вершиной развития живописи для Гитлера был конец XIX века, однако при этом оценки фюрера относительно изобразительного искусства того времени, как пишет архитектор, «иссякали на подступах к импрессионизму, тог-

да как натурализм какого-нибудь Лейбля или Тома вполне соответствовал его художественному вкусу».

Считая себя покровителем немецких художников, Гитлер тратил много денег на покупку картин своих современников, однако мало кого из современных живописцев он считал по-настоящему талантливym. Фюреру нравились только старые мастера, наиболее почитаемым из них был Альбрехт Альтдорфер, представитель немецкого Возрождения. Из своих современников Гитлер ценил Вернера Пайнера, работавшего в стиле Альтдорфера.

Активное преследование авангардного искусства началось в нацистской Германии не сразу. Первое время Йозеф Геббельс оказывал поддержку представителям «нордического экспрессионизма», основавшим группу «Север» и издававшим «Искусство нации» (был закрыт в 1935 году). В 1934 году в Берлине, в галерее Фердинанда Меллера несмотря на противодействие главного нацистского идеолога Альфреда Розенберга было показано 60 акварелей и литографий Эмиля Нольде. В это же время в нескольких немецких городах прошли выставки Лайонела Файнингера и Карла Шмидта-Ротлуфа. Поддержку выставок экспрессионистов осуществляли подчиненные Геббельса — Отто Шрайбер и Ганс Вайдeman, который руководил отделом изобразительного искусства в Министерстве пропаганды и являлся большим поклонником экзальтированно-мистического творчества Нольде. По приказу Геббельса закрытые модернистские выставки работ Эмиля Нольде, Карла Шмидта-Ротлуфа и скульптора Эрнста Барлаха устраивали на заводах и фабриках.

Культурным событием, всколыхнувшим немецкое общество, стала состоявшаяся в марте 1934 года в берлинской галерее Флехтхайма выставка итальянской футуристической «воздушной живописи». В числе ее организаторов были Геббельс, директор Берлинской национальной

галереи Хониг, пресс-секретарь НСДАП Эрнст Ханфштенгль и сочувствующий нацистам сын императора Вильгельма II принц Август-Вильгельм Гогенцоллерн. На открытии выставки присутствовал итальянский посол, а также родоначальник футуризма Филиппо Маринетти.

Выставка открывалась со скандалом: в партийной газете вышла статья, в которой Альфред Розенберг обвинил итальянских художников-футуристов в культурном большевизме. Однако выставка все же состоялась, так как нацистам не хотелось портить отношений с фашистской Италией. Руджеро Вазари, итальянский поэт-футурист, выступая на вернисаже, назвал сравнение футуризма с большевистским искусством неуместным и привел цитату Поля Гогена: «В живописи может быть либо революционная манера, либо плагиат». Вазари также напомнил слова Муссолини, считавшего, что новому обществу необходимо новое искусство.

Немецкие журналы, посвященные искусству, отзывались о футуристической итальянской выставке одобрительно. Гитлер промолчал.

Несмотря на победу итальянских футуристов в Германии, нацисты продолжали преследовать немецких модернистов.

Активная борьба за оздоровление немецкой культуры началась в 1935 году, после выступления Гитлера на VI партийном съезде НСДАП. В своей речи фюрер связал модернистские течения в искусстве с разрушительным политико-экономическим процессом, начавшемся в Германии после Первой мировой войны. Он говорил, что произведения, не соответствующие «здоровому народному восприятию», есть явления культурного распада, и их авторов можно считать либо душевнобольными, либо мошенниками и злоумышленниками, которыми должны заняться правоохранительные структуры.



Гитлер изложил на съезде новую культурную программу Третьего рейха, в которой не было места авангардному искусству, названному «дегенеративным». Термин «дегенеративное искусство» придумал отнюдь не Гитлер. По странной иронии, его автором задолго до прихода к власти нацистов стал Макс Нордау, немецкий врач, писатель и политик еврейского происхождения. В 1892 году Нордау использовал словосочетание, которым тридцать лет спустя воспользовались нацисты, обозначив искаженные образы в искусстве.

В 1936 году был издан «Закон о конфискации произведений дегенеративного искусства», согласно которому конфискации подлежали работы еврейских художников и полотна с еврейской тематикой, творения абстракционистов, экспрессионистов, произведения антивоенной направленности (творчество Отто Дикса, Кете Кольвиц). Под запрет попали также картины на марксистские темы и полотна, на которых были «неэстетические фигуры». Всего из музеев было изъято 16 тысяч предметов «дегенеративного искусства». Эта процедура ударила и по вполне благонадежным мастерам, чьи работы комиссия, возглавляемая президентом Имперской палаты изобразительных искусств Адольфом Циглером, сочла «дегенеративными». Среди них были уважаемые в Третьем рейхе живописцы и скульпторы: Арно Брекер, Георг Кольбе и даже любимый художник фюрера Вернер Пайнер.

Негативные оценки вырожденческого искусства нашли поддержку не только у широких масс, но и у представителей интеллектуальных слоев, связавших свою судьбу с нацистской Германией. В газете «Националь-цайтунг» появилась статья под названием «Ужасное зрелище», автор которой писал: «Самое типичное для картин этих художников, на которых они изображают самих себя, своих друзей или просто наших современников, это то, что человек,



глядя на них, может подумать, что наш мир населен инвалидами и идиотами». Эту мысль продолжило издание «Рурарбайтер»: «На картинах можно увидеть женщину, мать, похожих на исчадие ада, написанных с какой-то отвратительной похотливостью; на картинах мать изображена первобытной женщиной, блудницей, а дети — полуобезьянами; картины представляют собой осквернение всех идеалов чистоты, красоты и благородства». Искусство, по мнению нацистских идеологов, должно выполнять воспитательную функцию.

Авторам «дегенеративных» произведений во избежание наказания предлагалось обратиться к реалистичным способам изображения.

В результате проведенных акций Мангеймский художественный музей лишился 584 картин. Из Дюссельдорфского городского музея изъяли 900 полотен, из Франкфуртской городской галереи — 496, а из Гамбургского дворца искусств — 983.

В 1937 году, когда термин «дегенеративного искусства», введенный лично Гитлером, прочно закрепился в культурной политике национал-социалистов, Геббельс решил устроить выставку «вырожденческого творчества», чтобы показать картины, которые имели отношение к авангардным направлениям, немецкому народу и окончательно изгнать «еврейско-большевистский дух» из культурной жизни страны.

Для экспозиции были отобраны работы, искажавшие натуру (Э.Л. Кирхнер, О. Дикс, В. Моргнер), «издевавшиеся» над христианской религией (Э. Нольде, П. Клее), имевшие большевистский и анархистский подтекст (Г. Гросс), пропагандирующие марксизм и пацифизм (Дж. Хартфилд, О. Дикс). По мнению устроителей выставки, среди произведений, подошедших под определение «дегенеративное искусство», были картины, демонстрирующие моральное



разложение и проституцию под предлогом социальной критики (О. Дикс, Э.Л. Кирхнер), утрату расового самосознания и интерес к экзотике примитивных народов (представители группы «Мост»). К «вырожденцам» были отнесены и художники, предлагающие зрителю человеческий идеал в образе калек, паралитиков, душевнобольных (О. Кокошка, художники группы «Мост»), изображающие иудейскую натуру (Л. Майднер, О. Фройндлих), имеющие «болезненное» воображение (И. Мольцан, В. Баумайстер, К. Швиттерс).

Выставка «дегенеративного искусства» открылась 19 июля 1937 года. Она работала до 30 ноября, а затем была отправлена в двухлетний тур по городам Германии и Австрии. За вход на выставку денег не брали, подготовленный к ней каталог стоил всего 50 пфеннигов.

Выставка разместилась в Археологическом институте Мюнхенского университета. Для усиления «вырожденческого» характера экспозиции, картины (многие без рам), были развешаны густо и хаотично в слабо освещенных залах.

Произведения, наполнявшие три зала, были строго классифицированы. В первом зале располагались полотна на религиозные темы, во втором устроители собрали творчество еврейских художников, а в третьем было то, что выглядело оскорбительным для немецких женщин, солдат и крестьян.

Оставшаяся часть экспозиции не имела определенной тематической направленности. Чтобы усилить впечатление, устроители выставки сочетали живописные полотна с фотографиями уродов и рисунками, сделанными душевнобольными людьми.

Устраивая выставку, ее организаторы стремились довести до сознания людей мысль о том, что авангардное искусство создают еврейские и большевистские художники,



которые ненавидят Германию и ее народ, разрушают немецкую культуру. На самом деле, из 112 мастеров, представленных в экспозиции «дегенеративного искусства», евреями были лишь шестеро.

На потеху публике были выставлены известные картины художников с мировым именем: часть полиптиха Э. Нольде «Житие Христа», групповой портрет художников «Моста», написанный Э.Л. Кирхнером, «Башня синих лошадей» Ф. Марка, «Золотая рыба» П. Клее, «Портрет раввина» М. Шагала и др.

Возле подписей к картинам стояло указание, сколько заплатил за это произведение тот или иной музей. Так как большинство работ приобреталось еще во времена Веймарской республики, в период гиперинфляции, суммы, за которые приобретались картины, казались посетителям выставки астрономическими.

Выставка «дегенеративного искусства» давно уже открылась, но комиссия во главе с руководителем Палаты изобразительных искусств Адольфом Циглером по приказу Геббельса продолжала проводить рейды по музеям и изымать новые картины, которыми пополнялась экспозиция.

За время работы выставки в Мюнхене ее посетило более двух миллионов человек. На Большую выставку немецкого искусства, проходившую в это же время и демонстрирующую реалистичные работы благонадежных художников, пришло втрое меньше посетителей.

До апреля 1941 года выставка «дегенеративного искусства» объехала 12 городов, ее увидели 3 миллиона зрителей в Берлине, Лейпциге, Дюссельдорфе, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне, Зальцбурге, Вене.

По окончании выставки перед нацистами встал вопрос, как поступить с конфискованными произведениями. Наиболее известные из них по указанию Гитлера предложили иностранным музеям в обмен на любимые фюрером полот-



на старых мастеров. Оставшиеся работы Герман Геринг предложил продавать за границей, пополняя таким способом государственную казну. Комиссия, созданная Герингом, определила начальные цены для торгов, которые прошли в швейцарском городе Люцерн в июне 1939 года.

Аукцион вызвал интерес коллекционеров из разных стран, однако далеко не все соглашались купить эти произведения из-за быстро распространившейся информации о том, что вырученные на торгах деньги пойдут на укрепление нацистского режима. Торги не принесли нацистам больших денег и потому, что покупательная способность населения Европы, стоявшей на пороге войны, была не слишком высока. Помимо июньского в Люцерне состоялись еще два аукциона (в августе того же года и в июне 1941 года). По окончании аукционов Геббельс представил фюреру отчет, из которого следовало, что Германию покинули 300 живописных полотен и скульптур, а также 3 тысячи графических произведений. Общая выручка составила всего 681 тысячу рейхсмарок. «Автопортрет» Винсента Ван Гога (1888) был продан за 175 тысяч швейцарских франков (40 тысяч долларов), «Семья Солер» Пабло Пикассо (1903) ушла за 36 тысяч франков, «Синий дом» Марка Шагала (1920) — за 3 тысячи 300 франков. Было также продано несколько произведений Жоржа Брака, Отто Дикса, Франца Марка, Эмиля Нольде.

Руководивший распродажей авангардного искусства Геринг присвоил себе 14 работ. Его личную коллекцию дополнили четыре картины Ван Гога, четыре — Эдварда Мунка, три — Франца Марка и по одному полотну Поля Гогена, Поля Сезанна и Поля Синьяка. Гитлера эти шедевры не заинтересовали, так как он коллекционировал в основном живопись старых мастеров.

Произведения, которым не посчастливилось найти покупателя на аукционах, собрали на складе в Берлине.



Некоторое количество хранящихся там работ было позднее продано иностранным покупателям по средней цене 20 долларов. Оставшиеся творения отвергнутых художников ждала незавидная судьба. В марте 1939 года по указанию Геббельса 1004 картины и 3825 акварелей, рисунков и графических листов нацисты сожгли во дворе Берлинской брандвахты. Среди них было много работ Шагала, Нольде, Шмидта-Ротлуфа, Дикса, Кольвиц, Хеккеля, Гросса.

В 1943 году в оккупированном Париже на террасе сада Тюильри возле национальной галереи Же-де-Пом нацисты сожгли 500 картин современных художников из коллекций французских евреев (Ротшильдов, Леви Эрмана, Швоба Эрико). В огне погибли шедевры Пабло Пикассо, Сальвадора Дали, Франса Пикабия, Фернана Леже, Пауля Клее, Макса Эрнста и других известных живописцев.

В мае 1945 года, после освобождении столицы Германии от нацистов, сохранившиеся работы опальных художников были найдены в подвалах берлинских учреждений. А в 2010 году в подвале одного из домов метростроевцы обнаружили 11 скульптур из числа представленных на выставке «дегенеративного искусства». Скульптуры были найдены в ходе расширения берлинского метро на участке от площади Александрплац до Бранденбургских ворот.

Используя выставку, поданную как разрушительное еврейско-большевистское искусство, национал-социалисты оправдывали преследование «расово неполноценных» художников и тех, кто был не согласен с политической линией партии. Представителей авангардного искусства объявили врагами Третьего рейха. Нужно отметить, что население Германии в своей массе не воспринимало «другое» искусство, появившееся в период Веймарской республики. Даже немецкие интеллектуалы считали авангардное творчество безнравственными и осуждали художников-модернистов за отказ от национальных традиций. Критик



Курт Карл Эберляйн, объясняя значение «почвы» в немецком изобразительном искусстве, в 1933 году написал: «В душе художника наличествует определенный пейзаж, который образуется в результате наблюдения и обретает душу. Немецкое искусство привязано к родной земле и несет ее в своей душе, что проявляется в изображении картин, животных, цветов и вещей даже в условиях чужеродной обстановки. Если художник говорит по-немецки, то по-немецки говорит и его душа, но коли он говорит на иностранном языке и эсперанто, то становится космополитом и душа его уже ничего не говорит. Родная земля — это дом, который немец так любит, его комнаты и зеркальное отражение самого существования. Мысль о доме у немца присутствует всегда, где бы он ни был и что бы ни испытывал».

Судьба художников, чье творчество получило клеймо «дегенеративного», была печальной. Лишенные возможности работать, опасавшиеся за свою жизнь, они покидали страну. В день открытия выставки «дегенеративного искусства» Макс Бекман уехал в Амстердам. Макс Эрнст эмигрировал в США, а Эрнст Кирхнер — в Швейцарию, где вскоре покончил с собой. В 1940 году в Швейцарии умер Пауль Клее, так и не получивший гражданства этой страны из-за статуса представителя «дегенеративного искусства». Оставшийся в Германии Отто Дикс, которому запретили выставлять свои работы, уехал в глухую провинцию и вместо напряженных и пугающих антивоенных образов создавал умиротворенные пейзажи, пытаясь хотя бы таким способом спастись от полного запрета на творчество. Эдгару Энде не давали покупать кисти, краски и холсты. Мастеров изобразительного искусства, лишенных права на профессиональную деятельность, нацистские власти постоянно контролировали. К ним часто наведывались гестаповцы, проверяя, не нарушают ли они запрет.



Многие еврейские художники, оставшиеся в нацистской Германии, погибли в концентрационных лагерях, а также в процессе осуществления программы насильственной эвтаназии, проводимой с целью «очистки общества» от больных и калек. Именно так окончилась жизнь немецкой художницы Эльфриды Лозе-Вехтлер, страдавшей психическим расстройством. Она была убита в 1940 году в газовой камере вместе с другими пациентами психиатрической клинки в Пирне.

Даже те живописцы, которых поначалу поддерживал Геббельс, считавший, что в их работах есть «нордический дух», не смогли устоять перед напором нацистской идеологии и культурной политики. В этом смысле показательны судьбы экспрессионистов Карла Шмидта-Ротлуфа и Эмиля Нольде, пытавшегося спасти свое творчество с помощью членства в НСДАП.

«Тихое искусство» Карла Шмидта-Ротлуфа

Карл Шмидт-Ротлуф (настоящая фамилия Шмидт) родился в семье мельника в 1884 году в местечке Ротлуф близ города Хемниц в земле Саксония. В 1905 году Карл поступил в Дрезденский технический университет, но архитектура, которой он обучался, не увлекла его, и он ушел из университета. Не получив никакого профессионального образования, Шмидт, тем не менее, стал живописцем и графиком. Вместе с Эрихом Хеккелем, с которым его связывала школьная дружба, Эрнстом Людвигом Кирхнером и другими художниками Шмидт стал основателем группы «Мост», положившей начало экспрессионизму в немецком искусстве. С этого времени Карл Шмидт начал добавлять к своей фамилии приставку «Ротлуф».



Как и многие художники «Моста», Шмидт-Ротлуф занимался не только живописью, но и экспрессивными гравюрами на дереве, выполненными в примитивистской манере («Дама в шляпе», 1905). Для своих живописных работ он использовал прием контраста форм и цветов («Сельский дом среди лип», 1907; «Пейзаж в Дангасте, 1910; «Лето на море», 1919). Этот стиль, который критики искусства называли монументальным импрессионизмом, выразился в первую очередь в пейзажных работах Шмидта-Ротлуфа. Помимо пейзажей в творчестве художника было немало сюжетно-фигурных картин и портретов («Автопортрет с моноклем», 1910), выполненных с большим мастерством.

В 1907–1910 годах Шмидт-Ротлуф работал вместе Эмилем Нольде на побережье Северного моря, в Дангасте. С 1912 года художник жил и трудился главным образом в Берлине. В его живописном и графическом творчестве этого периода заметно влияние кубизма и футуризма, однако цветовая гамма работ Шмидта-Ротлуфа остается все такой же яркой и выразительной.

Во время Первой мировой войны художник воевал на Восточном фронте. К этому периоду относятся гравюры на дереве с русскими мотивами («Русский пейзаж под солнцем», 1919) и композиции на религиозную тему (цикл ксилографий «Страсти Христовы», 1918), среди которых самой известной его работой является «Путь в Эммаус».

Помимо произведений станкового искусства («Купальщицы на берегу», 1922), в творческом наследии Шмидта-Ротлуфа есть образцы монументальной живописи, скульптуры, он также обращался к книжному дизайну и ювелирному искусству.

В 1931 году художник стал членом Прусской академии искусств, но в 1933 году, после прихода к власти нацистов, был вынужден подать в отставку. Его работы оставались



в экспозициях музеев до 1936 года. Во время летних Олимпийских игр в Берлине 70 акварелей Шмидта-Ротлуфа были выставлены в галерее Фердинанда Меллера. С жесткой критикой его творчества постоянно выступал Союз борьбы за немецкое искусство, возглавляемый Розенбергом, однако, благодаря покровительству Геббельса, некоторые его произведения (главным образом натюрморты и резьба по дереву) демонстрировались на выставках в 1937 году. В феврале-марте 1937 года 40 его акварелей были показаны в берлинской галерее Карла Буххольца.

Интерес Геббельса к искусству Карла Шмидта-Ротлуфа не уберег художника от гонений: в 1937 году 608 его произведений были изъяты из музеев. 25 его живописных полотен, 24 рисунка и 2 акварели попали на печально знаменитую выставку «дегенеративного искусства» в Мюнхене. Но, подобно художнику Эмилю Нольде и скульптору Эрнсту Барлаху, Шмидт-Ротлуф продолжал выставять некоторые свои произведения в рамках Производственных выставок, которые устраивались под покровительством Немецкого трудового фронта на фабриках и заводах.

В 1941 году Карла Шмидта-Ротлуфа исключили из Имперской культурной палаты, но благодаря друзьям, приносившим ему краски и холсты, художник продолжал работать, обратившись к сфере «тихого искусства». Он создавал спокойно-созерцательные пейзажи и ландшафты балтийского побережья, используя акварель или тушь.

В 1943 году, после того как его мастерская была уничтожена бомбой авиации союзников, художник вернулся в родной Ротлуф.

После капитуляции Германии Шмидт-Ротлуф снова смог заниматься масляной живописью, однако прежней экспрессии в его картинах уже почти не осталось. В 1946 году он возглавил союз «За демократическое обновление Германии». В 1947 году, став профессором Высшей



школы изобразительных искусств в Шарлоттенбурге (Берлин), Карл Шмидт-Ротлуф инициировал создание Музея группы «Мост». В этот музей он передал часть своих работ. Умер художник в Западном Берлине в 1976 году.

«Ненаписанные картины» Эмиля Нольде

Эмиль Нольде (настоящее имя Ганс Эмиль Хансен) родился в 1867 году в селе Нольде недалеко от города Тондерн (Северный Шлезвиг). В 1920 году эта территория, принадлежавшая Пруссии, была передана Дании, и Эмиль Нольде принял датское гражданство, хотя всегда считал себя немцем.

В 1884 году Ганс Эмиль Хансен поступил в Школу художественных ремесел во Фленсбурге на севере Германии. Здесь он получил профессии художника и резчика. После этого он посещал художественную школу Фера в Мюнхене, совершил ознакомительные поездки в Вену, Копенгаген, Швейцарию, Италию и Францию. В Париже он обучался рисунку в Академии Жюлиана.

После 1902 года, начав заниматься живописью, художник взял себе псевдоним в честь родного села Нольде. В 1906 году он вошел в объединение экспрессионистов «Мост».

Необыкновенный талант художника проявился уже в ранних его пейзажах («Сад у Бурхарда», 1907, «Сад цветов», 1908), поражающих зрителя буйными всполохами красок. Ощущение ослепительной цветовой фантазмагии создают его более поздние работы, в числе которых знаменитая серия «Осенние моря» (1910–1911).

При создании фигурных композиций на тему незатихающей жизни ночного Берлина Нольде обращается к гро-



теску («В ночном кафе», 1911; «За столом с вином», 1911; «Танец среди свечей», 1912).

Значимое место в искусстве Эмиля Нольде занимают религиозные темы. В 1909 г появился его цикл из трех картин: «Тайная вечеря», «Троица» и «Поругание Христа». Но самой значительной работой библейской тематики стал огромный полиптих «Житие Христа», выполненный для церкви Нойкирхе в Нибюлле. В этом произведении неистовая эмоциональность и буйство красок соединились с острой гротескностью и первозданными примитивизмом.

В работах 1913–1914 годов отразились яркие впечатления, полученные во время поездки Нольде в Новую Гвинею вместе с этнографической экспедицией через Россию и Восточную Азию («Тропическое солнце», 1914; «Семья», 1914; «Натюрморт», 1915).

С 1916 года Нольде жил в Утенварфе в Северном Шлезвиге, это место напоминало ему родную деревню. На холме Зеебюль он построил по собственному проекту просторный дом с мастерской. В 1920–1930-е годы он писал в основном пейзажи северной природы, типы-маски, картины на библейские темы («Искушение Иосифа», 1921; «Иуда у первосвященников», 1922). В этом доме художник жил до самой своей смерти, изредка выезжая в европейские страны.

В 1934 году, убежденный в превосходстве «германского искусства», Нольде вступил в Нацистскую рабочую организацию Северного Шлезвига, которая была включена в датское отделение НСДАП. Однако это не уберегло художника от нападок нацистов, которые сочли его творчество дегенеративным.

В 1937 году национал-социалисты конфисковали более тысячи полотен Нольде, часть из них была сожжена. «Житие Христа», изъятое из храма, стало главным экспонатом выставки «Дегенеративное искусство».



В 1941 году художнику запретили заниматься профессиональной деятельностью. Не имея возможности достать краски и холсты, он уединился в своем доме в Зеебюле, где тайно работал в технике акварели, используя пористую увлажненную бумагу.

С 1938 по 1945 год Нольде сделал около 1300 акварелей, получивших название «Ненаписанные картины». Он рисовал пейзажи, цветы, людей, фантастические фигуры («Море и красное солнце» «Неравная пара», «Мужчины и женщины», «Горящая крепость»).

После войны по мотивам «Ненаписанных картин» Нольде создал более 100 живописных полотен. После смерти художника в 1965 году в его доме в Зеебюле открылся музей — Фонд Ады и Эмиля Нольде.

Официальное искусство и благонадежные художники

Чтобы получить статус официального художника, а вместе с ним и возможность заниматься творчеством, гражданин Германии должен был вступить в партию, стать членом Имперской культурной палаты и безоговорочно принять нацистскую идеологию. Разумеется, художник должен был писать так, как нравилось фюреру. Любые попытки отклонения в сторону модернизма жестоко пресекались. Это показал пример Эмиля Нольде, 1052 картины которого были изъяты из музеев, несмотря на его вступление в ряды НСДАП.

Гитлер отказывал авангардному творчеству в праве на существование, но при этом не слишком хорошо себе представлял, что такое настоящее немецкое искусство. По твердому убеждению фюрера, оно должно было быть средством



пропаганды и при этом оставаться самим собой. Совместить эти две функции оказалось почти невозможно.

Желая продемонстрировать настоящее национальное искусство своему народу, фюрер инициировал Большие художественные выставки, работы для которых отбирались на конкурсной основе художественным советом. Его возглавили художник Адольф Циглер и скульпторы Арно Брекер и Карл Альбикер. Однако Гитлер, решивший, что они не справятся с этой задачей, попытался отобрать произведения для первой экспозиции в Доме немецкого искусства самостоятельно, но очень скоро отказался от этой мысли и велел помощникам «выбросить» все, что он выбрал. С этого момента главным и фактически единственным членом отборочного жюри стал Генрих Хоффман, личный фотограф фюрера и его негласный советник в области искусства.

Хоффман составил экспозицию из 900 скульптурных, живописных и графических работ, руководствуясь главным образом принципами симметрии. Не обошлось без досадных промахов: работа скульптора Рудольфа Беллинга была представлена как образец истинного немецкого искусства на Большой выставке, в то время как другое его произведение демонстрировалось буквально в сотне метров от Дома немецкого искусства как пример «дегенеративного» творчества.

Открывая две выставки одновременно, нацисты предлагали гражданам Германии сравнить «настоящее», «достойное» искусство с «декадентским», «вырожденческим».

Среди художников, чьи работы участвовали в конкурсе, по-настоящему талантливых было немного. Генрих Хоффман в своей книге «Гитлер был моим другом. Воспоминания личного фотографа фюрера», изданной в послевоенные годы, писал, что из всех выставленных образцов «настоящего немецкого искусства», не менее трети было



бездарным и заслуживало характеристики «дегенеративного». Хоффман, безжалостно отсеивавший «мусор», отмечал, что многие художники искренне верили, что право на участие в выставке дают малохудожественные, но изобилующие свастикой, партийной символикой, имперскими знаменами, марширующими эсэсовцами, штурмовиками и членами гитлерюгенда картины.

Первая Большая художественная выставка была торжественно открыта 18 июля 1937 года в специально построенном для таких целей Доме немецкого искусства. Ее вернисаж всего на один день опередил открытие выставки, на которой демонстрировались запрещенные работы.

Вернисаж сопровождался костюмированным шествием под лозунгом «Две тысячи лет немецкому искусству». В этом мероприятии участвовали 500 всадников и людей, одетых в старинные костюмы.

На выставке были представлены картины разных жанров: натюрморт, мифологическая композиция, жанровая сцена, пейзаж (преимущественно идеализированный), изображение животных и портрет (в основном арийского типа). Художники словно соревновались в умении передать образ «типичного арийца». Чтобы лучше показать силу, отличную выправку и способность к героическим поступкам «настоящего немца», мужчин изображали стоящими.

В экспозиции было много картин с изображением крестьянских семей, ведущих простое и безмятежное существование: матерей с белоголовыми ребятишками, крепких и здоровых девушек и парней. Для выставки были отобраны только работы, на которых не было ни современной техники, ни промышленных зданий. В качестве орудий производства демонстрировались такие архаичные предметы, как коса, плуг, молот или прялка. На картинах отсутствовали автомобили, а люди передвигались либо пешком, либо верхом на лошадях. В этой живописи, полностью



лишенной урбанистических мотивов, место городских пейзажей заняли ландшафты с изображением одноэтажных средневековых городков. Нарочитая патриархальность образов использовалась для того, чтобы лишний раз подчеркнуть связь искусства с многовековыми немецкими традициями, о чем не раз напоминал фюрер.

А вот явных пропагандистских работ ни на первой, ни на последующих Больших выставках было немного: из двух тысяч произведений — всего 10–30 картин. Мастерами пропаганды были лишь приближенные к партийной верхушке художники, для всех остальных живописцев и скульпторов выставки стали частью государственной программы поддержки мастеров искусства.

Гитлер и другие партийные меценаты остались недовольны художественным уровнем работ, представленных на первой Большой художественной выставке, хотя прямо этого и не высказывали. Свои впечатления Геббельс доверил дневнику, в котором написал о том, что ему не понравился китч в произведениях художников. Несмотря на это, он все же приобрел несколько картин и скульптур.

Большие немецкие выставки изобразительного искусства в Мюнхене проводились ежегодно, и с течением времени художественный уровень представленных на них работ вырос. Организаторы научились отбирать и правильно развешивать картины.

Ежегодные выставки открывались в июле и действовали до конца октября, за это время их посетили около 800 тысяч человек. Всего насчитывалось 8 выставок, зрителям были продемонстрированы более 12 тысяч произведений. Все выставленные предметы продавались, главными покупателями были партийные руководители во главе с Гитлером.

За 8 лет работы национальных выставок удалось выручить 13 миллионов рейхсмарок. Один только фюрер купил



более 1 тысячи произведений живописцев и скульпторов, истратив на это около 7 миллионов рейхсмарок. Разумеется, картины и скульптуры приобретались не для пополнения личной коллекции Гитлера, а исключительно в целях государственной помощи немецким художникам. Новые приобретения переправлялись в партийные и государственные учреждения.

Произведения, демонстрировавшиеся на Больших художественных выставках, очень редко попадали в музеи, директора которых ориентировались на искусство XVII–XIX столетий. Зато, благодаря выставкам, эти работы хорошо продавались, и это объясняет расцвет портретного жанра в Третьем рейхе. Нацистским чиновникам приходилось покупать свои портреты, даже если они им не нравились.

Если травля известных художников, работы которых были отнесены нацистами к «дегенеративному искусству», вызвала негодование у представителей международного культурного сообщества, то на Большие немецкие выставки никакой реакции не последовало. В послевоенные годы все эти работы нигде не упоминались, не выставлялись и не публиковались. Были, конечно, исключения. Так, американский искусствовед Гордон В. Гилки, служивший во время войны в Военно-Воздушных Силах США, собрал большую коллекцию батальной живописи художников Третьего рейха. В это собрание вошло 8 тысяч 772 картины, акварели и рисунка. В 1946 году в Германии, во Франкфурте-на-Майне, он организовал выставку для американского контингента и прессы. Эти произведения американцы увезли с собой как военные трофеи. В 1982 году Конгресс США постановил вернуть часть собрания (около 400 работ) в ФРГ. Спустя четыре года на родину возвратилось еще 6 тысяч 260 произведений из вывезенной в Америку коллекции.



Хотя в коллекции батальной живописи, собранной Гилки были действительно талантливые, яркие и выразительные работы, искусствоведы продолжали игнорировать признанных художников Третьего рейха. Их интересовали только произведения, отнесенные нацистами к «дегенеративному искусству». Кроме того, долгие годы почему-то считалось, что пропагандистское искусство нацистской Германии опасно показывать, так как оно обладает такой силой воздействия, что человек, разглядывая его, непременно проникнется национал-социалистской идеологией. Все это было выдумкой. Немецкие журналисты, впервые увидевшие фотографии картин с Больших художественных выставок, сделанные Мюнхенским Центральным институтом искусств, были поражены: то, что так долго пряталось от людских взоров и считалось дьявольским искусством, оказалось обыденным, а порой даже банальным. Немецкие газеты писали, что все женщины на этих картинах кажутся одинаково задумчивыми, мужчины — одинаково решительными, животные — могучими, а пейзажи — идиллическими.

Первая выставка официального искусства нацистской Германии состоялась лишь в 1974 года в ФРГ. После нее началось изучение этого пласта немецкой живописи, появились первые попытки дать оценку творчеству, в котором отразился дух того времени.

Народ и партия едины

Идеологи нацизма ставили перед официальной живописью несколько задач, главной из которых было единство национал-социалистской партии и народа. Ярким образцом такого искусства была висевшая в кабинете Гитлера



картина, на которой изображались люди, устремившие протянутые руки к восходящему над горизонтом солнцу-свастике. Тему единства народа и партии использовали в своем творчестве многие официальные художники.

Партийные структуры заказывали живописцам картины на темы, связанные с историей НСДАП. Одним из самых известных полотен стало «Вначале было слово» Германа Отто Хойера, на котором изображалось выступление будущего фюрера перед группой внимательно слушающих его мужчин и женщин.

Руководителям НСДАП требовались произведения, демонстрирующие триумф партии. П. Кампф («Парад 30 января 1933 года», 1939), П. Херманн («Шествие 9 ноября в Мюнхене», 1941; «Празднование 9 ноября на Фельдхернхалле в Мюнхене», 1941), Э. Воллбер («Партийный съезд в Нюрнберге», 1933; «Марш штурмовых отрядов», 1936, «Марш СА на поле Цеппелина в Нюрнберге», 1936) — все эти художники изображали партийные марши, шествия штурмовиков. В их картинах отдельные фигуры были едва различимы среди бесконечного моря людей.

Интересно, что официальная живопись Третьего рейха, отражающая этапы существования национал-социалистического движения, с большим вниманием относилась не только к вождям, ведущим за собой массы, но и к отдельному немцу, ставшему под нацистские знамена в форме штурмовика. Таково творчество Элка Эбера, изображавшего на своих полотнах героических сынов Рейха, шагающих под знаменами со свастикой («И все же вы победили», «Так было в СА», «Призыв 23 февраля 1933 года», 1937; «Это штурмовой отряд», 1938). Эбер не показывал людей в момент сражения, однако борьба отражалась в твердых взглядах и сурово сжатых губах сильных мужчин. Такая манера письма снискала художнику признание в политической среде.



Важное место в живописи занимала тема жертвы. Слово «жертва» (opfer) вообще очень часто произносилось Гитлером. Однако в картинах, изображавших смерть в той или иной форме, не было никаких кровавых подробностей. Эту тему художники Третьего рейха трактовали исключительно как призыв к героизму, мести за погибшего товарища. Смерть представала в их работах как отвлеченная идея, она не была реальной действительностью, неприглядной и отталкивающей.

Героическая тема вообще была очень популярна в официальной живописи нацистской Германии. Художники изображали твердых и негибаемых воинов, всегда готовых умереть за родину, партию и фюрера. Тем не менее, оказавшись в своей семье, воины превращались в нежных мужей и отцов. Такова полная символики работа профессора Ганса Бюллера «Возвращение домой» (1940), на которой был изображен солдат, вернувшийся с войны и склонивший голову на колени жены. Одетая в белое платье молодая женщина осторожно гладит волосы мужа. В этой картине все пристойно, красиво, мирно и спокойно, здесь нет ни ужасов войны, характерных для живописи гонимых немецких экспрессионистов, ни изуродованных сражениями калек, ни боли, ни отчаяния, ни страха. Есть только мужественный солдат и его прекрасная жена, охраняющая покой уснувшего воина.

Живопись, посвященная политической борьбе, очень динамична, в ней много мощи и экспрессии, она передает решимость и отвагу простого человека и силу народной массы, идущей за своим вождем и сметающую все на своем пути (Х.О. Хойер «Вначале было слово»)

Неразрывную связь немецкой армии и народа показывает Гельмут Ульрих в своей картине «Друзья» (1941). Художник изобразил солдата и рабочего, стоящих плечом к плечу и закрывших собой женщину с ребенком. Лица



у мужчин усталые, суровые и мужественные, в руках солдата, одетого в форму, винтовка. Все в этой композиции просто и понятно: немецкая армия стоит на защите труда, семьи и материнства.

Значимое место в немецкой живописи отводилось теме «великих строек империи». Художники, работавшие в данном направлении, чаще всего противопоставляли в своих полотнах величественные панорамы и грандиозные промышленные объекты крошечным человеческим фигуркам. Полотна, на которых человек оказывался главным действующим лицом, были не столь пафосны. Идеологи нацизма считали труд основной объединяющей силой нации, способом выражения ее жизненного духа и силы. Героями картин, изображавших труд, были не столько пролетарии (А. Кампф «Сталелитейный завод», 1939), сколько ремесленники и крестьяне — главные хранители национальных традиций (Т. Баумгартнер «Ткач из Тегернзее», 1936 и «Старуха за рукоделием»; О. Мартин-Аморбах «Сеятель», 1937; В. Пейнер «Родина», 1938; К. А. Флюгель «Урожай», 1938; М. Бергман «Трудная пахота на пыльном поле», 1939).

Наибольшее внимание национал-социалисты уделяли крестьянскому вопросу, так как считали, что именно этот слой населения способен защитить расовую чистоту и морально-нравственные устои немецкого общества. Крестьяне должны были спасти нацию от разрушений, которые несет с собой урбанизация. Идеология Третьего рейха представляла деревню как «колыбель немецкой расы и немецкой крови». Оказавшись у власти, нацисты сразу же начали осуществлять обширную программу именно в аграрной сфере. Сельскую жизнь воспевали Зепп Хильц, Герман Тьеберт, Оскар Мартин-Аморбах, Адольф Виссель, Георг Гюнтер.

Картины, показывающие крестьянскую жизнь и труд селян, в большинстве своем идилличны (Ю.П. Юнгханс



«Отдых под ивами», 1938; Г. Гюнтер «Отдых во время уборки урожая»; А. Виссель «Семья крестьянина из Калленберга», 1939; Л. Шмуцлер «Деревенские девушки, возвращающиеся с полей»; Ю. Вегенер «Благодарение», 1943).

Еще одна излюбленная тема немецких художников — семья и материнство. Национал-социалисты отводили женщине роль хранительницы домашнего очага и семейных добродетелей. Гитлер убеждал, что женщины Германии не стремятся работать и делать карьеру, единственное их желание — иметь дом, мужа и здоровых детей. Разумеется, для партии главным было не личное счастье отдельной гражданки Третьего рейха, а рабочие и солдаты, которых женщины должны были родить империи, претендующей на мировое господство. Фюрер признавался, что женская программа национал-социалистической партии сводилась к единственному слову — «дети». Воплощая задачу Гитлера в реальность, художники в своих произведениях трактовали образ немецкой женщины только как продолжательницы рода. Ее изображали в кругу семьи, рядом с детьми, в хозяйственных занятиях, кормящей младенца (А. Китциг «Тирольская крестьянка с ребенком»; К. Дибич «Мать»; Ф. Макенсен «Кормление ребенка»; Р. Хайманн «Растущая семья», 1942).

Дианы, Леды и Венеры

Женщина как символ гармонии и продолжательница рода предстает на многочисленных картинах с обнаженной натурой. Большим успехом у немецкой публики пользовались «расово чистые» светловолосые красавицы, представавшие в образах мифологических героинь в произведениях Иво Залигера («Суд Париса, 1939; «Отдых Дианы»



и «Купание Дианы», 1940; «Марс и Венера», 1942; «Леда и лебедь»). Популярные античные сюжеты привлекали и других создателей женских «ню». Диан, Венер и разнообразных нимф изображали П. Падуа, Т. Бонненбергер, О. Мартин-Амборах, Э. Либерман. Полотно Пауля Падуа «Леда и лебедь», выставленное в 1939 году в Мюнхене, очень понравилось Гитлеру. Некоторые журналисты высмеивали лебедя, похожего на гуся, маникюр и пламенеющие бусы будущей матери Прекрасной Елены. Однако интерес фюрера к произведению Падуа заставил министерство пропаганды опубликовать специальный указ, запрещавший любую критику картины.

Скруплезно выписывает обнаженное женское тело и любимый художник Гитлера, Адольф Циглер. Большую известность получил циглеровский «Суд Париса», а его громадный триптих «Четыре стихии» висел над камином в одном из кабинетов мюнхенской штаб-квартиры НСДАП — так называемом «коричневом доме». Четыре обнаженные женщины, воплощавшие стихии огня, земли, воздуха и воды, должны были символизировать природные начала истинной германской души.

Немало споров в обществе вызвала картина Зеппа Хильца «Крестьянская Венера» (1939), которую кто-то из недоброжелателей назвал неуклюжим стриптизом в крестьянской комнате. Критик искусства Габриэль Хузтер иронично написал 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 Хильц был одним из любимых художников Гитлера, поэтому официальным критикам пришлось немало потрудиться, чтобы придать его произведению нужное значение. Впрочем, согласно нацистской политике в искусстве, обнаженное женское тело не должно было



иметь оттенок сексуальности. Наготе в живописи надлежало выполнять иные задачи. Картины с изображением обнаженной женской натуры стали частью скрытой демографической программы, своего рода рекламой здоровья, брака и материнства. Идеальные формы, хороший цвет кожи, благородные движения — вот что требовалось от мастеров женского «ню». Нацисты считали, что искусство существует не для того, чтобы прививать людям порочные страсти, оно должно отражать естественный, правильный ход жизни.

Следует также сказать, что обвинение авторов женских «ню» в неумении рисовать далеко не всегда было справедливо. Застывшие, неестественные позы обнаженных моделей зачастую не являлись свидетельством недостаточного мастерства художника или его ошибки в построении композиции. Дело в том, что образцом для мастеров Третьего рейха было не только античное искусство, но и средневековая немецкая живопись, в первую очередь картины Альбрехта Дюрера и Лукаса Кранаха Старшего и его сыновей, Ганса и Лукаса Кранаха Младшего. Застывшие женские фигуры — характерная деталь творчества немецких художников раннего Ренессанса.

Бесстрастные обнаженные красавицы, мускулистые рабочие и лубочно-патриархальные крестьяне, заполонившие выставочные залы, в конце концов, надоели немецкой публике. Тайные осведомители докладывали в гестапо, что многие люди осмеливаются критиковать выставленные картины. Художественный критик Бруно Э. Вернер в своей заметке для «Немецкой всеобщей газеты» с иронией написал об одной из Больших национальных выставок: «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». Однако и такую достаточно осторожную критику нацисты не собирались терпеть: Вернера изгнали из Имперской палаты, а позднее отправили в концлагерь, откуда журналисту удалось бежать в 1944 году.

Живопись из окопов

Изображения войны также были весьма распространены в картинах времен Третьего рейха. Эта тема стала доминирующей с началом 1940-х годов, оттеснив сельские и семейные мотивы.

Именно военное направление в немецкой живописи оказалось самым одухотворенным, ведь оно зародилось не в рамках культурных программ, разработанных идеологами нацизма, а в окопах. В живописных произведениях на военную тему нет напыщенности и фальши, заметно, что художники создавали их легко и без всякой натуги, ведь эти работы были естественной реакцией человека на смерть и беспросветный мрак долгой войны.

Военные картины Третьего рейха гораздо более индивидуальны и человечны, чем произведения других направлений живописи этого периода. Хотя эти работы раскрывают темы стойкости, мужества, подвига, самопожертвования и мужского военного братства, в них, тем не менее, не ощущается навязчивой официальной идеологии. Они лишены того пафоса и величия, который нацизм требовал от мастеров искусства. Военная живопись нацистской Германии — это, прежде всего, простые и искренние портреты солдат и офицеров (В. Виллрих «Вальтер Шойнеманн»,



«Хайнц Гудериан», «Оберэфрейтор Хуберт Бринкфорт», «Полковник Веллер Мелдерс», 1941; Э. Кречманн «Разведчик-танкист», 1940; Х. Лиска «Воздушный ас»; А. Лампрехт «Лейтенант Мотле», 1944). Среди них есть полотна, изображавшие сцены сражений или отдыха солдат (В. Чех «Друзья», 1940, «Гренадеры», 1941; Ф. Айхорст «На последнем рубеже»; Р. Рудольф «Товарищи», 1943; Р. Вернер «Отдых после боя», 1942, «Перед вражеской атакой», 1943).

Интересно, что среди военных рисунков и картин практически нет масштабных батальных сцен и работ с изображением огромного количества людей, что было характерно для довоенной живописи, демонстрирующей грандиозные шествия штурмовиков и парады НСДАП.

Портрет, пейзаж и натюрморт

Немало художников Третьего рейха работало в весьма прибыльном жанре парадного портрета. Особенно много было создано портретов фюрера: каждый сколько-нибудь заметный партийный деятель или чиновник обязательно вешал в своем кабинете портрет Гитлера, написанный маслом. Образы фюрера были обязательной деталью интерьеров актовых залов школ и других учебных заведений, а также общественных организаций. Наиболее известны портреты Гитлера работы Генриха Книрра, Хьюго Леманна, Конрада Хоммеля, Бруно Якобса, Кунца Меер-Вальдека. Практически все портреты писались по фотографиям, так как вождь немецкой нации не любил позировать.

Собственные портреты заказывали многие партийные бонзы (В. Айнбек «Рейхсминистр Рудольф Гесс», 1939;

К. Хоммель «Генерал-фельдмаршал Геринг», 1939; Г. Лебенберг «Герман Геринг», 1939; С. Куновский «Портрет Г. Геринга в охотничьем костюме», 1943; В. Питтхан «Портрет Йозефа Геббельса», 1938; Й. Витце «Группенфюрер СС Р. Гейдрих», 1943).

Гораздо менее прибыльным и более трудоемким, а потому не столь популярным был жанр группового портрета. Чаще всего заказчиками подобных картин становились крупные ведомства Третьего рейха, из-за чего размеры этих «представительских» полотен были огромными. Так, по заказу Имперского министерства авиации был создан групповой портрет сотрудников штаба Геринга размером чуть меньше 50 квадратных метров.

Своими грандиозными размерами поражает полотно Эрнста Краузе «Войска СС». Самым известным произведением этого жанра считается картина Эмиля Шайбе «Фюрер на фронте» (1943), изображающая воодушевление солдат, окруживших Гитлера, облаченного в военную форму. Эта почти хрестоматийная работа демонстрирует эстетику и приемы изобразительного искусства нацистской Германии (героизация вождя, тщательная проработка деталей и т. д.).

В изобразительном искусстве Третьего рейха нашлось место и для таких жанров, как пейзаж и натюрморт. Особенно популярной пейзажная живопись была в 1930-е годы, спокойные для Германии.

Так, в экспозиции первой Большой немецкой выставки, прошедшей в Мюнхене в 1937 году, пейзажи составляли около 40% всех работ.

Совсем немного художников занималось акварелью и графикой, наиболее известными среди них были Георг Слайтерман фон Лангевейде и Вольфганг Вильрих.

В целях популяризации искусства Третьего рейха лучшие работы немецких художников тиражировались в мил-

лионах экземпляров на плакатах, открытках, почтовых марках, обложках книг и журналов.

Искусствоведы часто называют официальных мастеров Третьего рейха художниками второго плана. В период Веймарской республики, когда академический реализм оказался в тени, они были не слишком востребованы. Звездный час многих из них наступил после прихода к власти Гитлера. Среди них не было гениев, однако общий технический уровень этих художников был достаточно высоким для того, чтобы они считались «крепкими профессионалами». А некоторых из них можно с полным правом назвать талантливыми. К числу самых известных и прославленных художников Третьего рейха принадлежат Адольф Циглер и Зепп Хильц.

Адольф Циглер, главный живописец Третьего рейха

Адольф Циглер родился в 1892 году в Бремене, в семье архитектора. Обучался он сначала в Веймарской, а затем в Мюнхенской академии искусств. Первая мировая война прервала его учебу, и он ушел на фронт.

После войны Циглер поселился в Мюнхене и продолжил обучение в Академии художеств у модерниста Анджело Янка. Хотя ни одной из ранних работ Циглера не сохранилось, современники вспоминают, что в молодости он был почитателем экспрессиониста Франца Марка, погибшего во время Первой мировой войны, и приверженцем модернистского искусства, в котором, правда, особой славы не снискал.

В начале 1920-х годов Адольф Циглер увлекся идеями нацизма и вступил в НСДАП. Огромное впечатление про-

извела на него встреча с Гитлером в 1925 году. В 1933 году, после прихода к власти нацистов, Циглер получил должность профессора Мюнхенской академии.

Работы Циглера, устанавливающие идеал «расово чистого» искусства, искусства без конфликтов и страданий, пришлись по душе нацистом. В 1937 году художник возглавил Имперскую палату изобразительных искусств, на которую были возложены задачи по изгнанию из немецкой культуры всех авангардных направлений. Именно Циглер был инициатором исключения из Палаты искусств Карла Шмидта-Ротлуфа, получившего запрет на занятия профессиональной и любительской художественной деятельностью. На посту руководителя Имперской палаты искусств Циглер стал главным организатором выставки «дегенеративного искусства».

С 1937 по 1943 год на Больших художественных выставках Адольф Циглер продемонстрировал 11 своих работ. Это были в основном цветочные композиции, жанровые сцены, аллегорические картины по мотивам греческой мифологии, портреты и женские «ню». Последние оказались настолько натуралистичными, что художник получил от злопыхателей ядовитое прозвище *Maler des deutschen Schaamhaares*, переводимое как «мастер немецких лобков». Однако даже самые яростные критики Циглера признавали в его работах совершенную технику письма.

Гитлер высоко ценил Циглера, считал его одним из главных своих советников в области искусства. Фюрер редко покупал картины современных художников для своей личной коллекции, и произведения Циглера вошли в этот список исключений. Гитлер приобрел на выставке циглеровский «Суд Париса», чтобы повесить его в своей мюнхенской резиденции. Понравились фюреру и «Четыре стихии». О популярности триптиха говорит тот факт, что в Германии того времени было продано множество его ре-



продукций и открыток. Именно Циглеру было поручено создание памятного портрета Гели Раубаль, смерть которой произвела на Гитлера неизгладимое впечатление. Этот портрет был помещен в одну из комнат Бергхофа — резиденции фюрера в Баварских Альпах.

В 1944 году, когда война уже шла к завершению, Циглер совершил промах: во время одной из выставок он начал говорить о своих дурных предчувствиях относительно будущего и выразил сомнения в том, что Гитлер точно знает, что делает.

Эта слабая попытка критики любимого фюрера имела печальные последствия: гестапо немедленно арестовало его. Циглера обвинили в пораженческих настроениях и отправили в концлагерь Дахау, откуда через полтора месяца его освободили по личному приказу Гитлера.

Звезда Циглера окончательно закатилась после падения Третьего рейха. Живописцу не смогли простить его связь с нацистами и гонения художников-модернистов. Его объявили бездарностью, все шарахались от него, как от прокаженного. Несколько лет Адольф Циглер безуспешно пытался восстановить свое членство в Мюнхенской академии художеств. В вину ему поставили то, что первоначально он получил свою профессорскую должность благодаря покровительству Гитлера.

Ходили слухи, что Циглер выставял свои картины в Галерее Бен-Ури в Лондоне. Согласно записям галереи, в ней демонстрировались работы Адольфа Зиглера — еврейского художника из Лондона. Но доказательств, что под этим именем скрывался бывший придворный живописец фюрера, нет.

Так и не сумев восстановить свою репутацию и возродить карьеру, Адольф Циглер поселился в деревне Варнхальт близ Баден-Бадена, где вел тихую размеренную жизнь. Здесь он и умер в 1959 году в возрасте 66 лет.



Крестьянский художник Зепп Хильц

Зепп Хильц считается вторым по значимости среди художников Третьего рейха, однако многие искусствоведы называют его самым талантливым живописцем нацистской Германии.

Зепп Хильц родился в 1906 году в Бад-Айблинге (Верхняя Бавария) в семье художника. Обучался живописи сначала Розенхайме, где изучал технику рисунка старых мастеров, а затем — в Мюнхене, в Школе прикладного искусства и в частной школе графики.

В 1927 году Зепп Хильц вернулся в родной Бад-Айблинг состоявшимся художником. Спустя три года его заметили критики искусства, однако настоящий успех к нему пришел только с началом правления в Германии национал-социалистов. Хильца не зря называли крестьянским художником: главными темами его творчества были труд и быт простых людей. Он писал сцены из деревенской жизни (работу в поле и отдых после трудового дня, будни и праздники), портреты скромных сельских тружеников и, конечно же, милых деревенских девушек. Это был чарующий мир традиций, настолько упорядоченный, что казалось, время в нем остановилось навсегда.

Это направление в искусстве как нельзя лучше отвечало нацистской идеологии, видевшей в простом и скромном существовании крестьянства отражение национального духа германского народа, защиту от разрушающего хаоса урбанизации. Реалистичные по исполнению, народные по духу, ясные по смыслу и совершенные в технике исполнения работы Хильца пользовались огромным успехом как у простой публики, так и у властей. Зепп Хильц стал одним из любимых живописцев Гитлера, который купил на Большой мюнхенской выставке 1938 года его картину «После работы» за 10 тысяч рейхсмарок.



В 1939 году немецкие власти оценили заслуги Хильца, подарив ему 1 миллион рейхсмарок на покупку земельного участка и строительство дома и художественной студии.

В военный 1943 год Зепп Хильц получил звание профессора искусств, в этом же году его внесли в список значимых для государства лиц, освобожденных от армейской службы. Такая забота нацистской власти позволила художнику отдаваться любимому творчеству, не думая о хлебе насущном.

С 1938 по 1944 год на ежегодных национальных выставках он продемонстрировал 22 свои работы. Но международную известность Хильцу принесла знаменитая «Крестьянская Венера» — в 1939 году в солидном иллюстрированном журнале «Лайф» в США появился фоторепортаж о работе художника над этой картиной. В Германии картину критиковали, однако простая публика (в основном молодые люди и солдаты) была в восторге от нее. Художник получил тысячи писем от поклонников «Крестьянской Венеры», которую позднее купил Геббельс.

Хильц проявлял удивительное мастерство как при создании небольших произведений, так и в работе над масштабными полотнами. В числе самых известных его картин — «Поздняя осень» (1939), «Тщеславие» (1940), «Письмо с фронта» (1940), «Крестьянская трилогия» (1941), «Красное ожерелье» (1942), «Вальпургиева ночь» (1942), «Ведьма непогоды» (1942), «Волшебство осени» (1943), «Две женщины» (1946).

За свою славу известного художника в нацистской Германии Зепп Хильц сполна расплатился после падения рейха. Немецкая пресса нелюбезно отзывалась о нем, часто именовала нацистским прихвостнем. На художника обрушилась и череда личных несчастий: смерть отца и гибель в автокатастрофе любимого сына Бенно, образ которого Хильц запечатлел в своей картине «Три святых короля»

(1949). За этой трагедией последовал развод с первой женой, матерью Бенно.

В послевоенный период Хильц зарабатывал на жизнь в основном реставрационными работами. Он восстанавливал разрушенную войной живопись церквей, собственных картин в этот период было написано совсем немного, в основном это были произведения с религиозными сюжетами.

Многие живописцы и скульпторы, работавшие при нацистах, после войны оказались без работы и средств к существованию, и Зепп Хильц при поддержке министра образования Баварии пытался помочь им в организации выставок. На эти попытки немецкая общественность ответила бурными протестами.

Умер Зепп Хильц в 1967 году в родном Бад-Айблинге. Многие из его творчества утеряно, украдено или безжалостно уничтожено, но то, что имеется в частных коллекциях, бережно хранится владельцами и стоит сейчас очень дорого. За большие деньги дилеры продают старые номера художественных журналов, в которых имеются фотографические репродукции картин Зеппа Хильца.

Искусствоведы считают постыдным тот факт, что в художественных галереях Мюнхена нет картин замечательного мастера, прославлявшего свою Баварию. Одно-единственное полотно кисти Хильца, написанное в 1943 году, хранится в музее на родине художника, в Бад-Айблинге. Лишь небольшую часть его работ можно увидеть в электронных галереях интернета.

Даже в Германии имя этого талантливого живописца упоминается редко. В его картинах не было политики, он никогда не писал портретов вождей, однако творческий успех в период правления национал-социалистов критики сочли веским основанием для того, чтобы обречь художника на вечное изгнание.

Классическая музыка Третьего рейха

Вагнер — душа германской нации

Если в русской культуре более всего ценится литература (эмигрировавший из Германии в 1933 году писатель Томас Манн именовал ее «священной русской литературой»), то венцом германской культуры считается классическая музыка, отражающая всю глубину немецкой души. Вклад Германии в сокровищницу мирового музыкального искусства огромен. Страна дала миру таких великих композиторов, как Мендельсон, Шуман, Вагнер, Брамс.

Осознавая значимость немецкой музыки для мировой культуры, фюрер и его окружение не могли оставить эту область искусства без своего настойчивого внимания. И Гитлер, и Геббельс не раз повторяли, что Германия — страна классической музыки, и эту традицию нужно продолжать и развивать. В период существования Третьего рейха в немецких городах возрождали домашнее музицирование. Нацисты популяризировали классическую музыку с помощью гастролей лучших оркестров, транслировали ее по радио, использовали в фильмах.

По личному указанию фюрера на мюнхенских площадях во время праздников играли оркестры. Были созданы все условия для приобщения людей к классической музы-

ке. Нацисты не скупились на вознаграждение деятельности музыкантов, финансировали организацию новых оркестров, выделяли значительные суммы на гастрольные музыкальные турне по провинциальным городам Германии. Гитлер, стремившийся построить великую державу, превосходившую самые развитые государства, возлагал большие надежды на классическую музыку, в которой Германия всегда была «впереди планеты всей».

Символом музыкальной души народа в нацистской Германии стал любимый композитор Гитлера Рихард Вагнер. Говоря о Вагнере, Геббельс отмечал, что его искусство выражает немецкую душу, в вагнеровской музыке отражена рассудочность, романтизм, гордость, прилежание и юмор — главные качества, свойственные немецкой нации.

К моменту прихода национал-социалистов к власти, Вагнер, известный не только своей бессмертной музыкой, но и антисемитскими высказываниями, уже 50 лет как покоился в могиле — выдающийся музыкант скончался 13 февраля 1883 года. К этой дате нацисты приурочили организацию помпезного торжества в Лейпциге. На нем присутствовали представители власти, дипломаты и известные деятели искусства. Среди многочисленных зрителей, собравшихся в здании Лейпцигской оперы, были и простые граждане: по распоряжению фюрера патрули приводили их даже из ресторанов и пивных. В дальнейшем Гитлер положил начало традиции посещения своими соратниками оперных представлений после партийных собраний и церемоний.

Гитлер придавал Вагнеру огромное значение и часто сравнивал его с такими личностями, как Мартин Лютер и Фридрих Великий. В творчестве Вагнера было все, что ценили нацисты: старогерманские традиции и обращение к мифологии, эмоциональность и страстность, национализм и мистицизм, возвышенность и героичность. Гитлеру,



который своими речами и действиями старался поднять немцев «с колен» после поражения в Первой мировой войне, очень импонировало стремление великого композитора вывести народ из оцепенения, разбудить в нем национальную гордость и самосознание. Это стремление особенно ярко выразилось в «Кольце Нибелунгов» (1854-1874), состоявшем из четырех частей: «Золота Рейна», «Валькирии», «Зигфрида» и «Гибели богов». Последнюю часть этой тетралогии сам Вагнер называл «трагедией современного капитализма перед лицом ростовщического иудейского разума».

Национал-социалисты часто использовали музыку Вагнера в своих целях. Частью программы ежегодных нюрнбергских съездов НСДАП была опера «Нюрнбергские майстерзингеры». В годы войны траурный марш, написанный Вагнером для «Гибели богов», обязательно сопровождал известие о смерти кого-то из полководцев, передаваемого по радио. Нацистская пропаганда превратила оперу «Тангейзер» в одно из средств подъема национального самосознания граждан Германии.

Гитлер самозабвенно, часто по ночам, делал наброски декораций к вагнеровским операм. Он хорошо разбирался в осветительном оборудовании и отлично знал пропорции сцены, чем всегда вызывал удивление специалистов, работавших над оперными постановками.

Фюрер был частым гостем дома Вагнера в Байройте, где традиционно проходили ежегодные музыкальные фестивали. Еще в 1923 году он познакомился с сыном покойного композитора, Зигфридом Вагнером, и его женой Винифред, дочерью английского журналиста. Знакомство с этой женщиной переросло в дружбу: Винифред и фюрер называли друг друга по именам и на «ты». В отличие от своего супруга, который не питал никакого интереса к нацистской идеологии, хотя и считал Гитлера своим другом, Винифред



вступила в НСДАП еще в 1926 году. После смерти Зигфрида в 1939 году Винифред стала сама руководить вагнеровскими фестивалями, превратив их не только в культовую церемонию для нацистов, но и в финансово выгодное предприятие для себя и своей семьи.

В 1933 году появились слухи о возможном браке Гитлера и Винифред. Такую вероятность предусматривало и завещание покойного Зигфрида Вагнера. Однако вождь немецкого народа и невестка великого композитора остались друзьями. Фюрер очень ценил Винифред, считал ее едва ли не самой выдающейся женщиной своего времени.

Винифред Вагнер принимала у себя партийных руководителей и помогла организовать прием Муссолини в 1939 году. Следует сказать, что верность Гитлеру Винифред сохранила до самой своей смерти в 1980 году. В интервью немецким документалистам, снимавшим о ней фильм, она тепло отзывалась о фюрере и отвергала все обвинения в его адрес.

Хотя ежегодные оперные фестивали, инициированные самим Рихардом Вагнером, проводились еще до прихода к власти национал-социалистов, именно эпоха Третьего рейха стала временем их расцвета. Несмотря на то, что Томас Манн язвительно называл оперную сцену в Байройте «гитлеровским придворным театром», трудно отрицать значение этих фестивалей для мирового музыкального искусства.

И праздники с царившими на них волшебными мелодиями, и сам оперный театр, считающийся одной из лучших театральных сцен мира, привлекали к себе взоры истинных ценителей классической музыки и являлись примером для подражания.

Показать свое искусство в Байройте почитали за честь самые известные дирижеры и певцы. Тем большим разочарованием для Гитлера стал отказ знаменитого дирижера



Артуро Тосканини, дистанцировавшегося от итальянского фашизма, приехать на оперный фестиваль в Байройт.

Любовь нацистов к Вагнеру сослужило его творческому наследию плохую службу. Первая послевоенная постановка его оперы в театре Ла Скала в Милане была встречена бурными протестами общественности. Даже в наши дни имя Вагнера вызывает неоднозначную реакцию. Композитора часто связывают с нацизмом, о котором он даже не догадывался, так как умер задолго до его появления. Порой дело доходит до обвинения великого музыканта в Холокосте.

Нацисты относились с почтением не только к Вагнеру. В программе музыкальных концертов, которые шли на театральных сценах и в концертных залах Третьего рейха, значилась музыка Бетховена, Листа, Брукнера, Гайдна, Моцарта, Брамса, Шуберта, Шумана. Самыми популярными современными композиторами были Штраус, Пфизнер, Трапп, Дрансман, Вайсман, Дрессель, Эбель. Немцы также слушали и иностранцев, среди которых неизменным успехом пользовались французы Равель и Дебюсси, испанец Мануэль де Фалья, а также русские композиторы Чайковский, Бородин и Мусоргский.

«Цыганская любовь» без цыган, или Гонимые и лояльные

Гляйхшайтунг — политическое подчинение любой области немецкой жизни интересам нацистского режима — охватывал все сферы искусства Третьего рейха, за исключением музыки. Дело в том, что под музыку, особенно классическую, очень трудно подвести политическую платформу. Именно поэтому музыка не испытывала такого дав-

ления со стороны нацистских властей, как, например, скульптура или живопись. И, тем не менее, в этой области национал-социалисты уже в 1933 году начали чистку, изгоняя из музыкального искусства «еврейские, коммунистические и вырожденческие» элементы.

К моменту прихода к власти национал-социалистов безработица в Германии превышала 30%, а в музыкальной среде она достигала 60%. Хотя в общей массе лишь 5% музыкантов имело еврейское происхождение, нацисты стали говорить о «еврейском засилье», которое и было объявлено причиной всех бед.

Музыкантов-евреев выгоняли из симфонических оркестров и оперных трупп. В 1933 году Германию покинули Бруно Вальтер (дирижер Берлинского филармонического оркестра), Отто Клемперер (руководитель и дирижер оркестра Берлинской оперы) и Арнольд Шенберг (композитор, дирижер и музыковед, профессор Высшей музыкальной школы в Берлине).

В список гонимых попали и композиторы, писавшие атональную музыку: Альбан Берг; Ханс Эйслер, сочувствовавший коммунистам (позднее стал автором гимна ГДР); Пауль Дессау, сотрудничавший с опальным писателем Бертольдом Брехтом. Берг умер в 1935 году, а Эйслер и Дессау в 1933 году эмигрировали из Германии.

Следует заметить, что вытеснение атональной музыки было встречено основной массой немецкого населения с одобрением. Еще во времена Веймарской республики любые формы экспериментальной музыки встречались публикой более чем прохладно. И если к модернистской живописи немцы относились достаточно терпимо, то музыкальный авангард не воспринимался ими вовсе.

В 1938 году на имперском съезде музыкантов в Дюссельдорфе по аналогии с выставкой «вырожденческого» изобразительного искусства Пауль Сикст и Ганс Зеверус



Циглер организовали выставку «вырожденческое музыкальное искусство».

Под запрет попали и произведения старых композиторов — Джакомо Мейербера, Феликса Мендельсона, Камилля Сен-Санса, которым нацисты поставили в вину их еврейское происхождение. Нацисты запретили оркестрам исполнять музыку Пауля Хиндемита — одного из крупнейших немецких композиторов XX века. С происхождением у него было все в порядке, однако Гитлер, обожавший Вагнера, считал произведения Хиндемита декадентскими, а Геббельс в одной из своих речей назвал Хиндемита атональным шумовиком. В 1938 году опальный музыкант был вынужден переехать в Швейцарию, а затем эмигрировать в США.

«Легкая» музыка также не избежала чисток: в «черный список» попали авторы оперетт еврейского происхождения: Имре Кальман и Жак Оффенбах. Досталось и музыкантам с арийской родословной. Оперетты знаменитого композитора, дирижера и пианиста Эдуарда Кюннеке обвинили в легкомыслии.

Критику нацистов вызвало и творчество прославленного австрийца Франца Легара. Героями его знаменитых оперетт были те, кого нацисты называли «недочеловеками» или относили к низшим расам: евреи («Лудильщик»), цыгане («Цыганская любовь» и «Фраскита»), русские («Кукушка» и «Царевич»), китайцы («Желтая кофта» и «Страна улыбок»), поляки («Голубая мазурка») и французы («Веселая вдова», «Весна в Париже» и «Кло-Кло»). Оперетту «Веселая вдова», которая нравилась Гитлеру, подвергли обработке, для того чтобы придать этому произведению нордический дух. Были переделаны и другие творения Легара. Из «Цыганской любви» убрали персонажей-цыган. В 1943 году эта оперетта шла в Будапеште под новым названием — «Студент-бродяга».



Францу Легару удалось уберечь от репрессий Софи, свою жену-еврейку. Нацисты, высоко ценившие заслуги композитора, предоставили ей статус «почетная арийка». Личное покровительство Легару оказывал Альберт Геринг, брат Германа Геринга, что, впрочем, не помогло великому композитору спасти тех, кто был ему дорог. В 1941 году в концлагере Дахау умер друг Легара Фриц Грюнбаум, австро-еврейский конферансье и звезда довоенных кабаре. В 1942 году в Освенциме погиб поэт Фриц Ленар-Беда, в соавторстве с которым Легар создал оперетту «Страна улыбок». В 1938 году, после аншлюса Австрии, в эмиграцию отправился Рихард Тауберг, австрийский оперный певец и артист оперетты еврейского происхождения. Франц Легар специально для него писал музыку — лирические арии, называвшиеся «песни для Тауберга». Пластинки с записями Тауберга расходились в Германии и Австрии многотысячными тиражами.

Многие немецкие музыканты, не сочувствовавшие нацистам, тем не менее, остались в Германии: в сравнении с писателями и актерами представители музыкального искусства были более аполитичны. Некоторые из них тихо и незаметно ушли в свое творчество, другие, стремившиеся творить официально, согласились на сотрудничество с властями. Тем, кто не питал пристрастия к авангардной музыке, не имел неарийских корней и лояльно относился к власти, нацисты предоставили все условия для творчества и профессиональной деятельности. Успешной карьерой могли похвастаться многие немецкие и австрийские музыканты, в том числе композитор Ганс Пфицнер, дирижеры Карл Бем и Клеменс Краус, пианисты Элли Ней, Вильгельму Бакхауз и Вальтер Гизекинг, который с разрешения министра пропаганды Геббельса выступал с концертами в Европе, Южной Америке и Японии. А вот в США Гизекинга не пустили, поставив ему в вину сотрудничество с гитле-



ровцами. Обвинения с музыканта были сняты только после окончания войны.

С Третьим рейхом связаны имена таких выдающихся дирижеров, как Вильгельм Фуртвенглер, Герберт фон Караян, Ханс Кнаппертсбуш, Герман Абендрот, Ханс Шмидт-Иссерштедт, Ойген Йохум, Клеменс Краус.

После войны судьба музыкантов Третьего рейха сложилась по-разному. Одних, например, Вильгельма Фуртвенглера, Ханса Кнаппертсбуша, Карла Бема, Вернера Эгга, Карла Орфа, незаслуженно обвинили в пособничестве нацистам. С других, которые на самом деле сочувствовали национал-социалистам и даже являлись членами НСДАП (Герберт фон Караян, Клеменс Краус), очень быстро сняли обвинения в коллаборационизме и освободили от ответственности.

Самыми крупными фигурами музыкального мира Третьего рейха были Рихард Штраус, Вильгельм Фуртвенглер и Герберт фон Караян.

Рихард Штраус: Имперская палата, симфонические поэмы и космос

Рихард Штраус, немецкий композитор и дирижер, родился в 1864 году в Мюнхене в семье музыканта. Первым его учителем был отец, игравший на валторне в Мюнхенском придворном оперном театре. Музыкальное образование имела и мать Штрауса.

Уже в шестилетнем возрасте Рихард начал сочинять музыку.

Будущего композитора очень интересовало творчество Вагнера, однако отец, считавший эту музыку не достойной внимания, долго не разрешал сыну изучать ее.



В 1882 году Штраус в течение года обучался философии и истории в Мюнхенском университете, и одновременно занимался музыкой под руководством отца. Через год он продолжил учебу в Берлине, где вскоре получил должность ассистента дирижера. На способного юношу обратил внимание знаменитый дирижер и композитор Ганс фон Бюлов. Штраусу шел всего 22 год, когда Бюлов порекомендовал его в качестве своего приемника на должность капельмейстера придворного оркестра в Мейнингене.

Однако провинциальная атмосфера Мейнингена тяготила Штрауса, и он вернулся в Мюнхен, став третьим капельмейстером в Придворной опере. Счастливым событием для него стала женитьба на певице-сопрано Паулине де Анна, ставшей его музой на долгие годы.

Ранние музыкальные сочинения Штрауса написаны в консервативном стиле Шумана и Мендельсона, которому его обучал отец, однако их исполняют и в наши дни. Стиль Рихарда Штрауса изменился после встречи с композитором и скрипачом Александром Риттером, родственником Рихарда Вагнера. Риттер убедил талантливого юношу начать создавать симфонические поэмы, которые и принесли ему успех. В 1889 году появился «Дон Жуан», за ним последовали «Макбет», «Смерть и просветление», «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Домашняя» и «Альпийская» симфонии.

На рубеже XIX–XX столетий Штраус обращается к опере, однако его первые произведения в этом жанре не имели успеха. Неоднозначно (в одних театрах восторженно, а в других неодобрительно) была встречена «Саломея», написанная по пьесе Оскара Уайльда. Публике нью-йоркской Метрополитен-опера очень не понравились диссонансы, звучавшие в этом произведении, и оперу пришлось снять со сцены. И все же во многих городах «Саломея» пользовалась такой популярностью, что на доходы от нее Рихард



Штраус возвел собственный дом в курортном городке Гармиш-Партенкирхене в Баварских Альпах.

Затем появились новые оперы: «Электра», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени», «Елена Египетская», «Арабелла» и др. В это же время были созданы сольные сочинения и камерные ансамбли.

Как большинство музыкантов, Штраус мало интересовался политикой. Тем не менее, в ноябре 1933 году указом Геббельса он был назначен главой Имперской палаты музыки. Хотя министр пропаганды не заручался согласием композитора, последний не стал противиться назначению. В этой должности Штраус сочинил гимн к Олимпийским играм в Берлине.

Штрауса обвиняют в том, что, несмотря на свою аполитичность, он согласился возглавить Имперскую музыкальную палату. Но, возможно, таким способом он пытался спасти Алису, жену своего сына, которая была еврейкой.

Президентом Имперской палаты Рихард Штраус пробыл недолго. Причиной его отстранения стал конфликт. Нацисты требовали убрать с афиш оперы «Молчаливая женщина» имя либреттиста — известного австрийского писателя Стефана Цвейга, еврея по происхождению. Хотя «Молчаливая женщина» очень понравилась фюреру, ее сняли после первой же постановки. Цвейг, которого Рихард Штраус считал своим другом, обвинил композитора в пособничестве нацистам. Штраус написал ему в ответ следующее: «Для меня народ существует лишь в тот момент, когда он становится публикой. Будь то китайцы, баварцы или новозеландцы — мне это безразлично, лишь бы платили за билеты. Кто Вам сказал, что я интересуюсь политикой? Потому что я президент Палаты музыки? Я принял этот пост для того, чтобы избежать худшего; и я бы принял его при любом режиме, но этого мне не предлагали ни Вильгельм II, ни господин Ратенау».

Письмо попало в руки гестаповцем, и Штраусу пришлось приносить извинения фюреру. Он оставил свой пост и отправил Цвейгу, перебравшемуся в Швейцарию, еще одно письмо, в котором просил своего друга написать для него новое либретто. Второе письмо снова перехватило гестапо. Последней каплей, лишившей Штрауса звания благонадежного музыканта, стало известие о том, что внуки композитора не были настоящими арийцами по вине их матери-еврейки. Узнавший об этом Мартин Борман запретил членам НСДАП общаться со Штраусом.

Критичное отношение композитора к правящей партии выразилось в написанной им в 1938 году одноактной опере «День мира», рассказывающей о временах Тридцатилетней войны. Это далеко не самое удачное произведение Штрауса можно считать пусть и завуалированной, но все же настоящей критикой нацизма. Нужно отдать дань смелости автору этого пацифистского гимна, появившегося в то время, когда вся страна активно готовилась к войне. Штраус намеревался поставить свою новую оперу на сцене, но война, начавшаяся в 1938 году, нарушила его планы.

В этом же году невестку Штрауса Алису поместили под домашний арест, и композитор использовал все свои связи для обеспечения ее безопасности. В 1942 году он увез родных в Австрию, надеясь на поддержку Бальдура фон Шираха, в то время занимавшего должность гауляйтера Вены. Но и Ширах не мог гарантировать полной безопасности Алисе и ее детям. Когда в 1944 году Штраус отлучился из Вены по делам, его сына с женой похитили гестаповцы. К счастью, композитор вовремя вмешался, и спустя два дня пленников отпустили. Штраус увез их в Гармиш-Партенкирхен, где они находились под домашним арестом до капитуляции Германии.

Есть предположения, что Штраус использовал свои связи не только для защиты родных. Однако документаль-



ных подтверждений тому, что композитору удалось спасти от смерти кого-то из коллег или друзей-евреев, не найдено. После войны его обвинили в сотрудничестве с нацистами, но приговор был оправдательным.

Самым удачным сочинением позднего Штрауса была опера «Арабелла», написанная еще в 1932 году. В 1948 году он написал «Четыре последние песни» для сопрано и оркестра — наиболее известные произведения последних лет его жизни. В Германии выросло новое поколение композиторов, в сравнении с творчеством которых музыка Рихарда Штрауса казалось устаревшей. Хотя слава его осталась в прошлом, он продолжал писать музыку практически до последних дней своей жизни.

В сентябре 1949 года в возрасте 85 лет Рихард Штраус скончался в Гармиш-Партенкирхене. На склоне лет Штраус говорил о себе: «Может быть, я не являюсь первосортным композитором, но я — первоклассный второсортный композитор!» Однако время все расставило по местам: музыка Штрауса остается востребованной и в наши дни. Начало знаменитой штраусовской симфонии «Так говорил Заратустра» звучит в передаче «Что? Где? Когда?», а Стэнли Кубрик использовал его в качестве саундтрека к своему фильму «Космическая одиссея 2001 года». В честь Арабеллы и Зербинетты, героинь опер Штрауса «Арабелла» и «Ариадна на Наксосе», названы астероиды.

Вильгельм Фуртвенглер, всемирно известный и несправедливо обвиненный

Вильгельм Фуртвенглер, которого по праву называют одним из самых талантливых дирижеров и композиторов XX столетия, родился в 1886 году в Берлине, в семье изве-



стного археолога и художницы. Свое детство Вильгельм провел в Мюнхене: его отец был преподавателем Мюнхенского университета Людвига-Максимиллиана. Мальчика очень рано начали обучать музыке, и его любимым композитором сразу же стал Бетховен.

В возрасте 20 лет Вильгельм Фуртвенглер уже дирижировал Мюнхенским филармоническим оркестром. В программу, которую он исполнял, было включено и сочинение самого Вильгельма — Ларго си-минор, позднее вошедшее в Симфонию № 1 Фуртвенглера.

Первые произведения, написанные композитором, не имели успеха, и он сосредоточился на дирижерской деятельности. Фуртвенглер работал в разных городах, сначала в Цюрихе, затем в Страсбурге, Любеке, Мангейме, Мюнхене, Франкфурте-на-Майне и, наконец, в Вене. В 1920 году его пригласили дирижировать вместо Рихарда Штрауса в Берлинскую капеллу.

Спустя 2 года он дирижировал уже двумя коллективами: Берлинским филармоническим оркестром и одновременно Лейпцигским симфоническим оркестром Гевандхауса. Затем Фуртвенглер занял пост музыкального руководителя Венского филармонического оркестра и Зальцбургского фестиваля. Вершиной его карьеры стало руководство оперным Байройтским фестивалем — это была высшая ступень, которую мог занять немецкий дирижер. В 1928 году за заслуги перед немецкой культурой власти Берлина присвоили ему почетное звание «городской музикдиректор».

Известность Фуртвенглеру как композитору принесли его интерпретации произведений Вагнера, Бетховена, Брамса, Брукнера, Чайковского, Дебюсси, Сметаны. Он уделял внимание и современной музыке, хотя и не принимал авангард. Одним из самых талантливых его творений является «Концерт для оркестра Белы Бартока». Фуртвен-



глер был приверженцем реализма в музыке, о чем свидетельствуют сборники его литературных трудов: «Беседы о музыке», «Музыкант и публика», «Завещание».

Известность Фуртвенглера вышла за пределы Германии, его приглашали на гастроли в США и европейские страны. В 1929 году в журнале «Жизнь искусства» русский дирижер Н. А. Малько, побывавший в Берлине, отметил, что Вильгельм Фуртвенглер является самым любимым дирижером немецкой и австрийской публики.

Вильгельма Фуртвенглера до сих пор незаслуженно обвиняют в поддержке нацистов. На самом деле он никогда не проявлял симпатий к гитлеровскому режиму. Как национально мыслящий деятель искусства, Фуртвенглер не покинул Германию после прихода к власти национал-социалистов. Хотя музыкант придерживался правых взглядов, нацистская идеология и политика воспринималась им резко отрицательно. Всемирно известный скрипач Натан Мильштейн, написавший совместно с музыковедом и журналистом С. Волковым книгу «Из России на Запад», опубликованную в США, вспоминая о еще довоенной встрече с Фуртвенглером в Стокгольме, отметил, что дирижер очень резко отзывался о Гитлере. Мильштейн приводит слова Фуртвенглера: «Я немец, но то, что происходит сейчас в Германии, это свинство».

Нацисты признавали вклад знаменитого дирижера в немецкую культуру и относились к нему благосклонно. Концерты Фуртвенглера часто транслировались по радио для повышения боевого духа солдат. Однако стремление музыканта отстаивать свои убеждения не могло не привести к конфликтам. В 1934 году по личному указанию Гитлера была запрещена премьера оперы Пауля Хиндемита «Художник Матис», которой должен был дирижировать Фуртвенглер. Хиндемиту припомнили все «грехи»: интерес к атональной музыке, жену-еврейку и твор-



ческое сотрудничество с художниками еврейского происхождения.

Фуртвенглер заявил, что уйдет в отставку, если премьера «Художника Матиса» не состоится. Свою позицию дирижер выразил в открытом письме в защиту Хиндемита, опубликованном в одной из газет. Вскоре композитор по совету Фуртвенглера на основе запрещенной оперы написал симфонию «Художник Матис».

Это произведение, прозвучавшее в Берлине 12 марта 1934 года, имело оглушительный успех, который только разозлил нацистов. Выступая на митинге в Берлине, Геббельс обрушился с критикой и на Хиндемита, и на его защитника — Фуртвенглера. Справедливости ради следует отметить, что самому Геббельсу, хорошо образованному музыкально, симфония понравилась, а Хиндемита он как-то назвал значительным дарованием среди всех современных композиторов. Против «Художника Матиса» выступил сам Гитлер, которого смутила необычность приемов постановки. Фюрер высказался о произведении Хиндемита отрицательно, и это означало запрет, с которым Геббельс не пытался спорить.

Вильгельм Фуртвенглер выполнил свои обещания: оставил пост руководителя Берлинского филармонического оркестра и отказался от должности вице-президента Имперской музыкальной палаты. В 1936 году ему предложили стать главным дирижером Нью-Йоркского филармонического театра вместо Артуро Тосканини. Однако пока Фуртвенглер раздумывал над этим предложением, Берлинское отделение Ассошиэйтед Пресс опубликовало известие о том, что он собирается вернуться в Берлинский филармонический оркестр. Это сообщение заказал кто-то из нацистских руководителей. Американцы решили, что Фуртвенглер полностью поддерживает гитлеровский режим.

На самом деле все обстояло иначе. Фуртвенглер, пусть и не публично, критиковал национал-социалистов и никогда не вскидывал руку в нацистском приветствии, как это делали многие. Однако до сих пор его имя несправедливо связывают с национал-социализмом.

В конце войны, не выдержав давления со стороны руководителей НСДАП, Вильгельм Фуртвенглер уехал в Швейцарию, где закончил писать свое самое знаменитое и часто исполняемое произведение — Симфонию № 2 ми-минор.

Как и других деятелей искусства, работавших в нацистской Германии, после войны Фуртвенглера подвергли процессу денацификации. В своем заключительном слове музыкант сказал: «Я знал, что Германию охватил ужасный кризис, но, в то же время, я был ответственен за германскую музыку, и моим заданием было пройти через этот кризис без потерь. Опасения, что плоды моих трудов будут использованы для пропаганды, были ничем по сравнению с моим желанием сохранить германскую музыку, музыку, исполнявшуюся для германского народа его же музыкантами. Люди эти, соотечественники Баха и Бетховена, Моцарта и Шуберта, вынуждены были жить под властью режима, без остатка охваченного идеей тотальной войны. Тот, кто не жил здесь в те дни, не может судить о том, как это было». Все официальные обвинения с музыканта были сняты, однако многие деятели искусства продолжали критиковать его.

Писателю Томасу Манну, обвинявшему его в пособничестве нацистам, Фуртвенглер ответил: «Неужели Томас Манн действительно верит, что в гиммлеровской Германии всем было надо запретить исполнять Бетховена? А может, он просто не представляет себе, что никто еще не нуждался больше, никто еще не желал сильнее услышать Бетховена и его глас свободы и любви, чем эти немцы, вынужденные жить в гиммлеровском царстве страха? Я не жалею, что остался и поддержал этих людей».



Защитником Вильгельма Фуртвенглера был выдающийся американский скрипач и дирижер Иегуди Менухин, который в 1947 году в Германии дал концерт совместно с Фуртвенглером.

В 1948 году Фуртвенглеру хотели предложить возглавить Чикагский симфонический оркестр, но несколько известных американских музыкантов заявили, что бойкотируют оркестр, если его руководителем станет Вильгельм Фуртвенглер.

После войны Фуртвенглер занимался в основном дирижерской деятельностью. В 1947 году он вернулся к руководству Берлинским филармоническим оркестром. Американские оккупационные власти не разрешали оркестру давать выступления в восточном секторе Берлина. Однако, после смерти знаменитого музыканта в 1954 году, Министерство культуры ГДР опубликовало некролог, в котором были такие слова: «Заслуга Вильгельма Фуртвенглера состоит прежде всего в том, что он открывал и распространял великие гуманистические ценности музыки, с великой страстностью защищал их в своих сочинениях. В лице Вильгельма Фуртвенглера Германия была едина. В нем была вся Германия. Он способствовал целостности и неделимости нашего национального существования».

Герберт фон Караян — легенда музыкального мира

Герберт фон Караян родился в 1908 году в Зальцбурге. Его далеким предком был греческий эмигрант по фамилии Караяннис. В 1792 году курфюрст Фридрих Август III награждал богатого саксонского торговца Георгия Караянниса, прапрадеда будущего дирижера, рыцарским титулом.

С этого момента греческая фамилия лишилась своего окончания, зато к ней добавилась приставка фон.

В 1916–1926 годах Караян обучался в зальцбургской консерватории Моцартеум. В 1929 году юношу пригласили дирижировать в Фестивальный театр Зальцбурга, где ставили оперу Рихарда Штрауса «Саломея». В этом же году Караян занял должность первого капельмейстера в городском театре города Ульм (земля Баден-Вюртемберг), где проработал до 1934 года.

Когда руководителем Германии стал Гитлер, Герберту фон Караяну было всего 25 лет. Будучи националистом по своим убеждениям, музыкант отнесся с симпатией и к новой власти, и к фюреру, в котором увидел сильную, незаурядную личность. В 1933 году, через 2 месяца после прихода к власти национал-социалистов, Караян вступил в НСДАП и состоял в ней не менее одиннадцати лет. После войны он пытался опровергнуть свою принадлежность к нацистской партии, но не смог: были найдены подтверждающие данный факт документы. К чести дирижера, он никогда не был антисемитом, хотя его недруги не раз пытались представить его таковым.

Карьера Герберта фон Караяна развивалась стремительно. В 1933 году он впервые выступил на Зальцбургском фестивале, где дирижировал «Вальпургиевой ночью» из оперы «Фауст» Шарля Гуно, а спустя год он в первый раз встал у пюльта Филармонического оркестра в Вене.

В 1934 году Караян начал дирижировать в оперном театре города Аахен, где проходили симфонические концерты и оперные постановки. В этой должности он состоял до 1941 года.

В 1935 году Герберт фон Караян стал Генеральным музыкальным директором Германии: столь высокий пост в таком молодом возрасте до него не занимал еще ни один немецкий музыкант. Как приглашенный дирижер он на-



чал выступать в Стокгольме, Брюсселе, Амстердаме и других европейских городах.

В 1937 году Караян впервые выступил с Берлинским филармоническим оркестром, а также в Берлинском государственном оперном театре в постанове оперы Бетховена «Фиделио». Публика с восторгом встретила его исполнение вагнеровской оперы «Тристан и Изольда». Так же восторженно отозвалась о нем и немецкая пресса, назвавшая его «Чудо-Караян». Вскоре музыкант подписал контракт с фирмой звукозаписи «Дойче Граммофон». Первой его записью в этой компании была увертюра к «Волшебной флейте» Моцарта вместе с Берлинской государственной капеллой.

В 1946 году Караян выступил с Венским филармоническим оркестром, но, вскоре после этого, советские власти запретили его выступления, поставив дирижеру в вину его членство в национал-социалистической партии. В работе Зальцбургского фестиваля, проходившего этим же летом, музыкант принял участие уже негласно. Но не прошло и года, как фон Караяну снова позволили дирижировать.

В 1948 году Караян занял должность художественного руководителя Венского общества друзей музыки. Он дирижировал в Милане, в театре Ла Скала, а также в Лондоне, с созданным после войны Филармоническим оркестром, ставшем благодаря Герберту фон Караяну одним из лучших музыкальных коллективов мира.

В 1951–1952 годах Караян дирижировал оперными постановками, проходившими Байройтском театре. А в 1955 году он стал пожизненным руководителем Берлинского филармонического оркестра, сменив умершего Вильгельма Фуртвенглера.

В 1957–1964 годах Герберт фон Караян был художественным директором Венской государственной оперы. В этот период он инициировал проведение Пасхального

фестиваля в рамках традиционного Зальцбургского фестиваля.

Караян прожил долгую жизнь, и до самой своей смерти в 1989 году он продолжал дирижировать и записывать музыку. За свою жизнь музыкант сделал невиданное по тем временам количество записей: на его счету 900 альбомов, в том числе 5 комплектов симфоний Бетховена. С его именем связана история появления стандарта звучания компакт-дисков. Первые их образцы предполагали лишь 60 минут звучания, однако пожелания Караяна сыграли свою роль, и время звучания компакт-диска было увеличено до 74 минут. Именно столько времени требовалось, чтобы проиграть Девятую симфонию Бетховена.

У Герберта фон Караяна, ставшего музыкальной легендой, было не только множество почитателей, но и немало недоброжелателей, называвших его лакировщиком. Головокружительная карьера дирижера в Третьем рейхе и его послевоенные музыкальные успехи, которым не смогло помешать даже членство в НСДАП, воспринимались и до сих пор воспринимаются неоднозначно. Такие выдающиеся дирижеры, как англичанин Саймон Рэттл и россиянин Валерий Гергиев, считают его своим учителем. Великим тружеником, большим дирижером, честно работающим с оркестром, и вместе с тем талантливым позером назвал его советский и американский скрипач Натан Мильштейн, восхищавшийся великолепными записями Караяна.

А вот английский музыкальный критик Норманн Лебрехт в 2008 году, объявленном Годом Караяна, написал о легендарном музыканте следующее: «Смерть — величайший уравнитель... Караян презирал модерн, избегал большей части современных композиторов и ставил оперные представления, которые выглядели устаревшими на два поколения. Его вкусы относились к эпохе нацизма — он сочетал увлеченность новыми технологиями с преклонением

перед популистским и высокопарным искусством. Он был, почти во всем, дитя того времени. Выросший в Зальцбурге во время и после Первой мировой войны, Караян отчаянно пытался сделать карьеру еще до того, как Гитлер захватил власть в Германии. С изгнанием еврейских и левых музыкантов двадцатисемилетний Караян стал музыкальным директором в Рейхе — «Чудо-Караяном», как в 1938 году озаглавил свою статью Геббельс. Караян крайне удачно вписался в контекст новой Германии — белокурый, с резкими чертами лица и пронзительным взглядом, он служил рекламным лицом нацистской культуры до тех пор, пока не перешел черту, женившись на богатой наследнице с еврейскими корнями».

Является ли наследие Караяна настоящим искусством, или же это просто миф, как утверждает Норманн Лебрехт, жестко критиковавший легенду немецкой музыки и с этической, и с творческой точки зрения?

Возможно, в чем-то Лебрехт и прав, но далеко не во всем. Трудно не заметить исполнительских достижений Герберта фон Караяна, связанных с именами таких знаменитых композиторов, как Бетховен, Чайковский, Рихард Штраус. К числу неоспоримых удач Караяна можно отнести и запись Концерта Дворжака, сделанную вместе с Мстиславом Ростроповичем, и великолепную, яркую интерпретацию Первого фортепианного концерта Чайковского со Святославом Рихтером.

Популярная музыка Третьего рейха

Наследница берлинских кабаре и американских мюзиклов

Большинство жанров популярной музыки, существовавшей в Третьем рейхе, сформировалось под влиянием немецких кабаре, музыкального кино США и американских джаз-бэндов.

Первое кабаре в 1901 году открыл в Берлине барон Эрнст фон Вольцоген. Следует сказать, что этот вид искусства изначально имел идеологическую основу. Ее подготовил журналист, писатель и либреттист Отто Юлиус Бирбаум, увлекавшийся идеями Фридриха Ницше по созданию «сверхчеловека». Так же как и Бирбаум, основатель первого кабаре Вольцоген мечтал распространить по всей Германии развлекательные заведения, с помощью которых можно было воспитать новый тип людей.

К созданию кабаре «Uberbrettl» («через сцену», или «сверхтеатр» — по аналогии со «сверхчеловеком») Вольцоген подошел основательно. Он пригласил в свой театр на должность капельмейстера известного австрийского композитора Арнольда Шенберга, сочинившего в 1901 году «Песни кабаре» для голоса и фортепиано. Для шести песен Шенберг взял стихотворения из сборника «Немецкий шан-

сон», куда вошли произведения молодых поэтов, объединенных движением «Литературное кабаре». Для седьмой песни были использованы стихи Эмануэля Шиканедера, венского драматурга и либреттиста «Волшебной флейты» Моцарта. Текст восьмой песни этого цикла, получившей название «Ночной странник», принадлежал известному поэту Густаву Фальке.

Первые кабаре не имели столиков. Со своих мест зрители смотрели на сцену, где шло представление, состоявшее из самостоятельных номеров, соединенных импровизациями конферансье и литературными пародиями.

В первых кабаре собиралась в основном авангардистская публика, отделившая себя от традиционного искусства. Заглядывали сюда и представители русской эмиграции.

Однако с началом Первой мировой войны в кабаре зачастили иные зрители, а вместе с ними преобразилось и само кабаре. Интеллигенцию сменили жаждущие простых развлечений городские обыватели, разорившиеся фермеры и раненые солдаты, вернувшиеся с фронта. Традиционный канкан уступил место более откровенным танцам, удовлетворяющим вкусам новой публики.

Расцвет кабаре пришелся на «золотые» для искусства 20-е годы Веймарской республики. Немецкие кабаре предлагали публике самые разные «легкие» жанры: варьете, скетч, шансон под фортепианный аккомпанемент. Главными темами были пародии на популярные оперетты и оперные спектакли, пользовались успехом литературная критика и политическая сатира. Авторы текстов и музыки, не ограниченные никакими рамками, проявляли полную свободу творчества.

Столицей кабаре был Берлин, хотя несколько подобных заведений открылось в Мюнхене и Вене. Основателями наиболее популярных кабаре были немецкие евреи. Над



программой трудились актеры, писатели, музыканты, конферансье. Многие из них также имели еврейское происхождение. Тексты писали Курт Тухольский, Вальтер Меринг, музыку сочиняли Фридрих Холлендер, Миша Сполянский. Кабаре стало частью жизни Берлина, Мюнхена и Вены, немецкие граждане повторяли остроумные шутки и распевали шансоны, звучавшие с эстрады.

Яркой звездой мюнхенского кабаре была Жозефина Мария Бийе (Мария Дельвар). Небывалый успех у немецкой публики ей принесла песня «Илзе» Франка Ведекинда. Статуэтки, изображавшие Жозефину Марию, в огромном количестве продавались в Германии и других странах.

В 1920-е годы кабаре посещал едва ли не весь Берлин. На фоне послевоенной экономической разрухи и безработицы эта вольница казалось пиром во время чумы. Посещение кабаре стоило дешево, поэтому развлекаться могли практически все.

Владельцы кабаре, конкурируя друг с другом, не спешили ломить цены и при этом старались поразить публику роскошью и блеском. Такая политика привела многие кабаре к банкротству.

Что представляло собой немецкое кабаре и германское общества перед приходом к власти национал-социалистов, очень точно показывает фильм Б. Фосса «Кабаре» с неподражаемой Лайзой Минелли. И если в начале фильма символы и образы «коричневой чумы» лишь изредка мелькают на втором плане, то к концу они практически полностью заполняют кадр, а люди в нацистской форме становятся основной массой кабаретной публики.

Именно кабаре национал-социалисты сочли наиболее ярким выражением еврейско-большевистского духа в искусстве. Оказавшись у власти, Гитлер подписал кабаре смертный приговор. Многие актеры, авторы, музыканты еврейского происхождения покинули страну, те, кто не за-

хотел или не успел уехать, погибли в концентрационных лагерях.

Кабаре было уничтожено, но его след в культурной жизни страны остался надолго. Из кабаре вышли такие известные в Германии и далеко за ее пределами актрисы и певицы, как Марлен Дитрих, Зара Леандер, Бландина Эбингер, Лале Андерсен — первая исполнительница бессмертного шлягера «Лили Марлен».

Большое влияние на немецкую культуру, в том числе и на популярную музыку, оказала Америка, которая еще со времен Веймарской республики представлялась германской молодежи образцом прогресса, символом свободы и противостояния власти. Именно так все, что исходило из-за океана, воспринимали и подростки нацистской Германии, не желавшие подчиняться фюреру.

Познакомиться с Америкой и ее жизнью немцы могли с помощью кинематографа: во всех крупных городах страны были новые кинотеатры с вместительными залами, которые притягивали публику, в особенности молодежь. Очень популярными у немецких зрителей были американские музыкальные фильмы. В 1928 году на экраны вышел фильм «Поющий дурак», в котором актер Эл Джолсон пел песню «Sonny boy», сразу же ставшую хитом. Только в Берлине этот кинофильм посмотрело около 300 тысяч зрителей, а запись песни была распродана в Германии 12-миллионным тиражом.

Гастроли американских джаз-бэндов способствовали распространению джаза в Германии. Музыкантов из США немецкая публика встречала с восторгом. Джаз можно было часто услышать и по радио.

Культурные обмены между Германией и США, участвовавшие после Первой мировой войны, также способствовали развитию немецкого джаза. Молодые германцы, уезжавшие в Америку работать на заводах, по возвращении



восторженно рассказывали об этой удивительной стране и ее культуре.

Все изменилось с приходом к власти национал-социалистов, презиравших культуру Веймарской республики за ее подражательство США. Среди американских деятелей искусства, в том числе и музыкального, было немало евреев и чернокожих. В основе пренебрежительного отношения нацистов к последним лежали теории германских ученых-антропологов и евгеников Эрнста Хекеля, Альфреда Плетца, Ойгена Фишера и Фрица Ленца, приводивших якобы научные доказательства того, что черная раса по праву занимает самое низкое положение среди других рас. Отсюда и стремление Гитлера вытеснить из нацистской Германии джаз — музыку, созданную черными. Но джаз продолжал пользоваться популярностью, несмотря на то, что его почитателей настойчиво подводили к выводу: увлечение такой музыкой есть выражение недовольства гитлеровским режимом.

В американских музыкальных фильмах часто звучал критиковавшийся нацистами джаз, однако кино из США продолжали демонстрировать в немецких кинотеатрах. Почитателем заокеанского кинематографа были многие крупные руководители НСДАП, в том числе и Йозеф Геббельс, которому очень нравился мюзикл «Бродвейская мелодия».

Министр пропаганды считал, что эта картина обладает напором и динамикой, которым немцам следовало бы поучиться. В 1936 году Геббельс сделал в своем дневнике запись, что такая некультурная страна, как США, тем не менее, может похвастаться своими достижениями в области техники и кинематографа.

Под музыку, исполняемую джаз-оркестром, танцевала и любимая актриса Гитлера Марика Рекк в фильме «Женщина моих грез» («Девушка моей мечты»).



В. Виллих «Полковник Веллер Мелдерс» (1941 год)



Х. Лиска «Воздушный ас» (1941 год)

Illustrierte
film-Bühne

Nr. 1895

MARIKA RÖKK
PAUL HUBSCHMID

Maske **IN BLAU**

HERZOG
FILM

Мари́ка Рёкк. Афиша «Голубая Маска»



Обложка журнала мод



Актрисы Грете Райнвальд и Ирмагд Виллерс



Актриса Хильда Краль



Актриса Зара Леандер



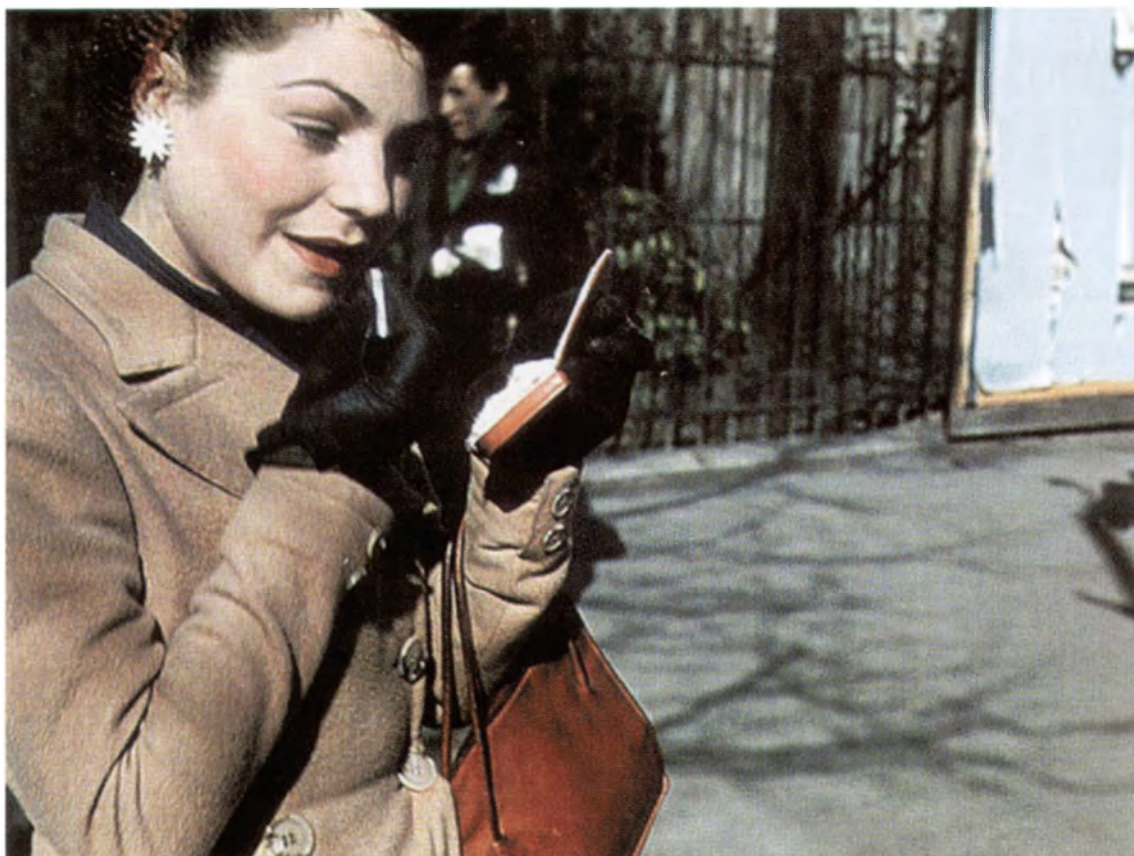
Актриса Лида Баарова



Актриса Ирэн Хейдорф



Кадр из фильма «Мюнхгаузен» (1943 год)



Фотографии сделаны между 1941 и 1944 годами французским фотографом Андре Зукком в оккупированном Париже



Фотография сделана между 1941 и 1944 годами французским фотографом Андре Зукком в оккупированном Париже



**YANKEE - ENGELSMAN - BOLSJEWIEK
DANSEN NAAR DE PIJPEN
VAN DE
JODENKLIK**

Плакат Третьего рейха



Плакат Третьего рейха



Почтовые марки Третьего рейха

Следует отметить, что словом «джаз» в Германии того времени часто называли не только джазовую, но и любую другую американскую музыку. Граммофонные пластинки с мелодиями из американских кинофильмов, в том числе и джазовыми, свободно продавались в немецких магазинах.

Джаз-бэнд доктора Геббельса и непокорные «дети свинга»

В Германии джаз вошел в моду в 1920-е годы, оркестры часто исполняли его в танцевальных салонах. По берлинскому радио он впервые прозвучал в 1923 году. Весной 1924 года радио «Мюнхен» начало трансляцию передачи «Джазовая музыка из Регина-паластхотэль». Регулярные радиопрограммы, транслировавшие живую джазовую музыку, начались в 1926 году, после гастролей американского оркестра под управлением Пола Вайтмана.

Поклонники джаза могли свободно покупать ноты и грампластинки с этой музыкой. Джаз использовали в своем творчестве многие немецкие музыканты, в том числе и композиторы, сочинявшие классическую музыку — Пауль Хиндемит, Эрнст Кшенек, Курт Вайль. В 1928 году директор консерватории Хоха (Франкфурт-на-Майне) Бернхард Секлес организовал первый в стране джазовый класс.

И все же, из-за экономической разрухи и инфляции, в 20-е годы джаз не получил должного развития в Германии. Крупные оркестры, исполнявшие джаз, в те времена являлись редкостью.

Пика популярности джаз достиг после 1930 года. Чтобы удовлетворить растущий спрос на него, школа «Баухаус» сформировала собственный джаз-бэнд, музыканты



которого, еще недостаточно хорошо зная этот стиль, просто копировали американских джазменов. Получалось плохо, а зачастую просто смешно, например, барабанщик занимался тем, что создавал шум вместо того, чтобы задавать ритм всей мелодии. Первым немецким музыкантом, научившимся играть джаз по-настоящему, стал пианист Георг Хенцшель, которые позднее написал музыку к популярному фильму «Мюнхгаузен», вышедшему на экраны в военном 1943 году.

Запрет на джаз, последовавший после прихода к власти нацистов, не уменьшил интереса публики к этому виду «дегенеративного» искусства.

Главным источником популярной музыки Третьего рейха было радио, которое развивалось стремительными темпами: если в 1926 году по всей Германии насчитывался 1 миллион слушателей, то к 1939 году их количество достигало 12 миллионов.

Радио широко использовалась национал-социалистами в целях пропаганды, и музыка занимала более половины эфирного времени, причем львиную долю составляла именно поп-музыка, а не симфонические концерты и оперы. Особенно заметно это было в переломные военные годы, когда с помощью легкой развлекательной музыки нацисты пытались отвлечь внимание немецких граждан от радиопередач, которые попадали в эфир стараниями воюющих с Германией стран.

Джаз, а также самое популярное его направление — свинг, как «вырожденческая негритянская музыка» формально не допускались в радиоэфир. Еще в 1936 году был введен контроль над танцевальной музыкой, который был направлен, прежде всего, на передатчики, использовавшиеся для солдат-фронтовиков. При этом радиослушатели по-прежнему могли наслаждаться джазом, а под запрет попал лишь термин, которым обозначали эту музыку. Вместо не-

дозволенного слова «джаз» стали употреблять выражение «подчеркнуто ритмичная музыка».

Несмотря на официальный запрет на джаз, молодые немцы ходили в джаз-клубы, действовавшие в крупных городах: Берлине, Франкфурте-на-Майне, Лейпциге, Бреслау и др. Используя специальное оборудование, некоторые поклонники джаза делали копии записей и распространяли их в кругу друзей.

Большой популярностью джаз пользовался у молодежи из высших социальных слоев Гамбурга. Поклонников этой музыки здесь называли свингерами. Хотя во всех танцевальных залах были развешены таблички с надписью «Танцы под свинг запрещены», на аристократических вечеринках «золотая молодежь» танцевала свинг. Иногда устраивались публичные вечеринки «для всех». В 1940 году в помещение, где проходило такое мероприятие, ворвались полицейские, вызванные по доносу кого-то из членов местного гитлерюгенда, побывавшего на подобной вечеринке. Автор послания в полицию с негодованием писал: «Иногда два юноши танцуют с одной девушкой, иногда несколько пар создают круг, где все держатся за руки и прыгают, хлопают в ладоши и трутся головами друг о друга, при этом они свешиваются так, что лохматые волосы закрывают им лица, и в то же время дергают ногами».

И все же, в большинстве случаев власти старались смотреть на увлечение своих подданных джазом сквозь пальцы. Более того, Йозеф Геббельс даже попытался использовать джазовую музыку в пропагандистских целях. Рейх-министр отыскал среди музыкантов говорившего по-английски джазмена Карла Шведлера и велел ему собрать из лучших музыкантов группу. Так появился джаз-бэнд «Чарли и его оркестр» («Чарли» — переделанное на английский лад имя Карл), получивший негласное название «Джаз-бэнд доктора Геббельса».

Карл Шведлер тщательно изучал американские и европейские радиопрограммы и отобрал наиболее популярные джазовые произведения, угадав среди них хиты. Затем он перевел тексты на немецкий язык и переделал их, оставив в неизменном виде первые куплеты. Это делалось для того, чтобы антисемитские и высмеивающие вражеские государства тексты и нацистские идеи, прячущиеся за первыми строками, не сразу распознавались почитателями джаза. Музыкальные творения геббельсовской пропагандистской машины на средне- и коротковолновых передатчиках посылались к слушателям из США, Канады и Великобритании.

«Чарли и его оркестр» действовал с 1940 по 1944 год. Нужно признать, что детище Йозефа Геббельса стало весьма популярным у английских любителей джаза. А вот в самой Германии, где действовал запрет на джазовую музыку, записи Шведлера и его группы держались в тайне, что, впрочем, не помешало засекреченному пропагандистскому творчеству попасть в среду немецких свингеров.

Помимо оркестра Карла Шведлера в нацистской Германии были и другие, не столь одиозные джаз-бэнды. Уже во время войны Геббельс позволил трубачу и руководителю оркестра на радио Курту Хохенбергу исполнять «германизированный» джаз, чтобы англичане, слушая эту музыку в перерывах между авиационными налетами, «морально разлагались».

Известность в Третьем рейхе получил и оркестр пианиста Ханса Бунда, который окончил Берлинскую консерваторию, но предпочел джаз симфонической музыке. Солистом в организованной им группе (позднее она получила название «Бравур-оркестр») был таксист Руди Шурике. Он оказался в бэнде совершенно случайно: во время поездки на репетицию водитель машины запел, поразив Бунда приятным тенором. Его песня «Возвращайся назад» была осо-

бенно популярна в военные годы, хотя пелось в ней не о войне, а о любви.

Джаз был официально запрещен, однако до войны в крупных городах Германии можно было приобрести виниловые пластинки с джазовой музыкой, записанной за границей. С началом Второй мировой такие покупки стали невозможными. Уже в 1939 году нацистские власти объявили, что граждане, слушающие зарубежными радиостанциями с джазовыми программами, будут строго наказаны. Но настоящих поклонников джаза это не испугало.

Гонения на джаз усилились в 1942 году, после того как к союзникам присоединилась Америка. Однако и тогда джазовая музыка не была полностью вытеснена из Третьего рейха. В Берлине, например, работали джазовые кафе для высокопоставленных служащих вермахта и сотрудников иностранных посольств.

Большинство оставшихся в военной Германии клубов, кабаре и театров были закрыты в 1943 году, после начала активных бомбардировок союзнической авиации. И все же некоторые джазовые группы продолжали выступать подпольно, выставляя дежурных, которые должны были предупредить их о приближении полиции.

Окончательно запрещенный нацистами джаз (точнее, свинг как одно из его направлений) стал андеграундом и превратился в музыку Сопротивления. Подростки, собиравшиеся вместе, чтобы слушать джаз и танцевать запрещенные национал-социалистами танцы, называли себя *swing kids* — «дети свинга». В пике гитлерюгенду в Гамбурге, Берлине и Франкфурте появились свингюгенды — неформальные объединения любителей джаза, состоявшие из школьников 14–18 лет. В эти группировки входили и молодые рабочие.

«Дети свинга», восхищавшиеся свободным образом жизни американской и английской молодежи, противопостав-



ляли себя членам гитлерюгенда. Их позиция сопротивления выражалась, прежде всего, в подчеркнутой сексуальности поведения, в особом жаргоне, изобилующем англицизмами и американизмами, и в стиле одежды. В среде свингующих юношей были модными просторные плащи, бесформенные пиджаки и длинные галстуки. Такая одежда, разительно отличавшаяся от прусского военного мундира, в который руководители страны стремилась обрядить граждан Германии, была способом сказать свое «нет» гитлеровской власти. Юные поклонницы свинга также не соответствовали нацистскому идеалу настоящей арийской женщины. Эти девушки старались следовать парижской и американской моде, пользовались яркой косметикой и много курили.

Критикуя увлеченную свингом молодежь, нацисты ставили ей в вину «изнеженность», неприемлемую в государстве, пропагандировавшем спартанское воспитание и военизированное поведение.

«Дети свинга» устраивали танцевальные конкурсы и музыкальные фестивали, на которые приглашались джазовые группы. На таких мероприятиях часто можно было услышать насмешки над национал-социалистами, военными и ровесниками из гитлерюгенда. Популярным у свинг-молодежи было приветствие «Свинг хайль», пародирующее нацистское «Зиг хайль».

Отделяя себя от молодежи, поддерживавшей нацизм, свингеры, тем не менее, не были сознательными борцами с властью. Многие из них считали себя патриотами и оправдывали войну, развязанную Гитлером. Время от времени свингующие юноши устраивали драки с членами гитлерюгенда, но при этом они никогда не переступали черты, отделяющей подростковое бунтарство от настоящего сопротивления. Этим дети свинга и отличались от «пиратов Эдельвейса» — подростков, расписывавших стены антифашистскими лозунгами, распространявших листовки,

устраивавших саботаж на заводах, прятавших дезертиров и евреев, поддерживавших провизией угнанных в рабство поляков и советских военнопленных.

В отличие от «пиратов Эдельвейса», которые были детьми рабочих и репрессированных нацистами коммунистов, юные свингеры в основной своей массе принадлежали к более обеспеченным слоям населения Германии. Джаз-клубы для них стали не только способом выразить свой протест, но и тихой гаванью, позволяющей укрыться от бурь действительности.

Руководители Третьего рейха долгое время делали вид, что не замечают «детей свинга». Активная борьба с ними началась лишь в конце лета 1941 года, когда в результате полицейской операции за решеткой оказалось более 300 членов свингюгенда. Часть подростков остригли и оправили в учебные заведения со строгим контролем. Те, кого обвинили в подрывной деятельности, попали в концентрационные лагеря, где их должны были перевоспитывать в течение нескольких лет. Гиммлер писал Гейдриху, что лишь такие жесткие меры позволят предотвратить распространение англофильских настроений в трудное для Третьего рейха время.

Возрождение немецкого джаза началось сразу же после войны. В разрушенных авиационными налетами Берлине, Бремене, Франкфурте прошли первые концерты джазовой музыки. Поклонники джаза, собираясь в клубах, слушали записи, которые бережно хранили всю войну.

Бодрые военные марши и «Хорст Вессель»

Особое значение нацистская пропаганда придавала военной музыке, которая должна была воодушевлять немцев, поддерживать в них патриотические чувства. Любое



достаточное важное событие в жизни страны, области, города, поселения (праздник, молодежный форум, партийный съезд или парад) сопровождался музыкой.

Немцы, пережившие войну, до сих пор вспоминают фанфары, которые сопровождали радиосводки с фронтов и документальные кинохроники. До 1941 года в информационных радиовыпусках и в киножурнале «Немецкое еженедельное обозрение» звучали «Французские фанфары», позаимствованные из старинной патриотической песни «Стража на Рейне», появившейся в XIX веке, во время франко-прусской войны, и очень популярной в Германии в период Первой мировой. После нападения на Советский Союз эту мелодию сменили «Русские фанфары». Музыка была взята из «Прелюдий» Ференца Листа, а вот сам термин «Русские фанфары» придумали нацистские пропагандисты.

В целях пропаганды была использована и «Песнь немцев», или «Песня о Германии» («Deutschland, Deutschland Über Alles...»), написанная поэтом Гофманом фон Фаллерслебеном в далеком 1841 году на музыку Йозефа Гайдна. Песня была государственным гимном Германии после окончания франко-прусской войны. Национал-социалистов, внедрявших в души и умы немцев мысль о необходимости расширения «жизненного пространства», в этой песне особенно привлекли слова «Германия, Германия превыше всего...».

Для поддержки патриотических чувств солдат и гражданского населения использовались знаменитые военные марши. Каждая воинская часть в нацистской Германии имела свой собственный марш, отличный от других.

Россияне, выросшие в СССР, хорошо помнят старые советские фильмы о Великой Отечественной войне, в которых фашисты маршируют под суровую песню «Дойче зольдатен унд ди официрен». На самом деле слова к ней приду-



мали советские кинематографисты, чтобы подчеркнуть злобный и кровожадный облик захватчиков. Настоящий текст этого знаменитого марша, известного в Германии под названием «Когда солдаты идут по городу», повествует о печальной солдатской доле. Когда brave военные идут по городу, все девушки открывают окна и двери, но когда солдаты возвращаются домой с войны, то узнают, что их невесты давно вышли замуж. Стоит также заметить, что марш «Когда солдаты идут по городу», который Марлен Дитрих исполняла как незатейливую трогательную песенку, появился задолго до прихода нацистов к власти. Его пели солдаты прусского фельдмаршала Гебхарда Блюхера, участвовавшие в наполеоновских войнах. Кто и когда сочинил эту песню, неизвестно, но впервые она была напечатана в сборнике песен под названием «Пират», опубликованном в 1839 году.

Ныне этот старинный марш часто исполняют военные и пожарные оркестры Австрии и ФРГ.

О любви к отечеству, девушкам и родной природе рассказывают тексты и других военных маршей нацистской Германии. О «милых цветочках» вереска (немецкое *Erika* переводится как «вереск») и разлуке с любимой девушкой говорится в «Эрике» — знаменитом марше войск СС. «Эрику» очень любил не только Йозеф Геббельс, но и Аугусто Пиночет, в свое время сделавший эту сентиментальную немецкую песенку, положенную на бодрую маршевую музыку, строевой песней армии Чили.

«Эрика» знакома русским телезрителям благодаря первой серии фильма «Семнадцать мгновений весны»: она звучит по радио в сцене подготовки Штирлица к приему шифровки из Москвы. Марш был написан в 1939 году дирижером и композитором Хермсом Нилем, в музыкальном наследии которого есть и другие военные песни и марши. Чтобы читателю было понятно, что представляли собой

бравые немецкие марши на самом деле, стоит привести в пример текст «Эрики» (перевод Я. Семченковой):

*На лугу цветочек маленький расцвел,
То цветок вереска.
И вокруг него кружатся сотни пчел,
Сладкого вереска:
Манит их волшебный аромат
Лепестков, что на ветру дрожат.
На лугу цветочек маленький расцвел,
То цветок вереска.
А в краю родимом девушка живет,
Имя ей — Эрика.
Нет ее дорожке и верней ее,
Счастлив я с Эрикой.
Только вереск свой распустит цвет —
Посылаю в песне ей привет.
Пусть скорей цветочек милый зацветет,
Жди меня, Эрика!
И в моей каморке тоже он цветет —
Тот цветок вереска.
На меня, стемнеет или рассветет,
Смотрит, как Эрика.
А потом вдруг словно упрекнет:
«Вспомни, что тебя невеста ждет.
Там вдали она тоскует по тебе,
Слезы льет Эрика».*

После войны «Эрика» попала под запрет в Германии, однако в конце 1960-х годов эта лирическая песенка была реабилитирована. Более того, ее сделали маршем современных армий ФРГ и Австрии.

Нужно, однако, сказать, что далеко не все военные марши Третьего рейха представляли собой простенькие сенти-

ментальные песни. В 1934 году, сразу после кровавой «ночи длинных ножей», когда по приказу Гитлера были ликвидированы стоявшие у него на пути руководители штурмовых отрядов СА, пропагандистское ведомство Геббельса сочинило циничную песню «Когда СС и СА маршируют вместе».

Никакой сентиментальности не было и в знаменитом марше танкистов. Слова к нему написал лейтенант Виле, воевавший в танковых войсках. Стихи о героизме и жертвенности во имя родины были положены на музыку старинной морской песни «Луиска».

В отличие от большинства военных маршей явную политическую окраску имела знаменитая песня «Хорст Вессель» («Знамена ввысь»). В 1929 году она стала маршем штурмовиков, а с 1930-го года — официальным гимном НСДАП. «Хорста Весселя» пели в школах, на партийных съездах и других мероприятиях сразу же после первой строфы немецкого гимна («Песни немцев»), чтобы подчеркнуть единство партии и народа. Нацисты хотели сделать «Хорста Весселя» вторым гимном Третьего рейха, как это было в Италии, где партийная песня итальянских фашистов стала вторым гимном республики. Однако Гитлер отказал в юридическом признании песни «Знамена ввысь». Интересно, что в вагнеровском оперном театре в Байройте висело объявление следующего содержания: «Личное указание канцлера! Фюрер настоятельно просит в конце представления воздержаться от пения гимна Германии и “Хорста Весселя”».

Текст песни сочинил молодой штурмовик Хорст Вессель. Сын лютеранского священника, юрист-недоучка, он был таксистом и подсобным рабочим на строительстве берлинского метро. В 1929 году, вступив в СА и НСДАП, он опубликовал стихотворение «Знамена ввысь» в нацистской газете, использовав при его написании текст «Песни

Кенигсберга» — гимна резервистов военного корабля «Кенигсберг».

Версии происхождения музыки «Хорста Весселя» различны. Одни считают, что это мелодия шлягера, популярного в венских кабаре в 1920-х годах. Другие сравнивают «Знамена ввысь» с народной баварской песней XIX века. Третьим творение Весселя напоминает английский церковный гимн.

Популярным «Хорст Вессель» стал после смерти автора, убитого в 1930 году членом запрещенной организации «Рот Фронт» Альбрехтом Хеллером. Точная причина убийства молодого штурмовика неизвестна до сих пор. Из составленного полицией протокола понятно, что убийство произошло на почве ревности, из-за подружки Весселя, бывшей проститутки Эрны Еннике, с которой был знаком и Хеллер. Но, возможно, это была месть: в тот же день от рук штурмовиков погиб 17-летний Камилло Росс, член Коммунистической партии Германии.

Биография умершего в самом расцвете молодости партийного активиста, его долгая и мучительная смерть от заражения крови, а также то, что убийцей оказался коммунист, стали главными козырями геббельсовской пропаганды. Покойного Хорста Весселя превратили в икону НСДАП, символ жертвенной борьбы за идеи национал-социализма.

Текст этой политической песни весьма незатейлив, в ней есть и твердые шаги штурмовиков, и трубы, объявляющие сбор, и погибшие товарищи, идущие рядом с живыми.

В 1945 году союзники запретили исполнение «Песни немцев» и «Хорста Весселя» в Германии, Австрии, Франции, Италии и Англии (в этих странах «Знамена ввысь» были переведены). В настоящее время третий куплет «Песни немцев» является официальным гимном объединенной

Германии, а вот относительно «Хорста Весселя» запрет действует до сих пор. Исполнение и переводы этой песни подпадают под статью Уголовного кодекса.

Солдатские шлягеры, неувядаемая «Лили Марлен» и ее первая исполнительница Лале Андерсен

В основной своей массе население Германии интересовалось не «Хорстом Весселем», а гражданской музыкой: лирическими песнями и шлягерами. И мирные жители, и солдаты на фронте с удовольствием слушали песни в исполнении Лале Андерсен, Марики Рекк, Йоханесса Хестерсса, Хайнца Рюмана, Ганса Альберса. Их проникновенные голоса, согревающие душу и рождающие надежду в трудные для Германии дни, звучали по радио, на эстрадных площадках, сценических подмостках и с экранов кинотеатров.

Любимой песней немцев был прославившийся на весь мир солдатский шлягер «Лили Марлен».

Песня родилась задолго до прихода к власти Гитлера. Стихотворение о девушке по имени Лили Марлен написал в 1915 году Ганс Ляйп, сын портового рабочего, ожидавший отправки на Восточный фронт в берлинской казарме. Коротая время в увольнениях, он познакомился с двумя девушками — Лили и Марлен. В своем стихотворении Ляйп объединил их в один образ. Строки, обессмертившие его имя, родились ночью, в томительные минуты стояния на часах у входа в казарму.

Вернувшись с фронта в 1917 году, Ганс Ляйп избрал профессию журналиста, а затем стал писателем. Его перу

принадлежит немало стихов и прозы (всего было издано 70 книг), однако мировой славы они ему не принесли. Имя Ляйпа известно миру благодаря одной единственной песенке — «Лили Марлен».

Стихотворение Ганса Ляйпа «Девушка под фонарем» было опубликовано в 1937 году, тогда его и увидела певица кабаре Лале Андерсен (Лизелотта Бунненберг), репертуар которой состоял в основном из «морских» шлягеров. Чутье не подвело Лале, она сразу поняла, что из этого стихотворения может получиться настоящий хит. Однако первый вариант «Лили Марлен», положенный на музыку композитора Рудольфа Цинка, публика встретила холодно.

Настоящей удачей стала музыка, сочиненная в 1938 году Норбертом Шульце, оперным режиссером и автором музыки к немецким кинофильмам. Но и этот вариант в исполнении Лале Андерсен не имел большого успеха. В устах Лале это была сентиментальная песня о любви, лиричная и нежная, а немецкой публике, жившей в восторженной атмосфере первых военных побед Третьего рейха, требовалось нечто более значимое и пафосное. «Лили Марлен» записали на пластинку, но разошлось всего 700 экземпляров.

Все изменилось, когда песню в исполнении Лале Андерсен услышал Йозеф Геббельс. Чутье сразу подсказало министру пропаганды, что нужно сделать с этим шлягером. Он попросил композитора переделать ее так, чтобы в ней зазвучали маршевые ритмы. Измененную «Лили Марлен» услышал фельдмаршал Эрвин Роммель, руководивший экспедиционным немецким корпусом в Африке. Песня понравилась «Лису пустыни», и «Солдатское радио» в Белграде, вещавшее на африканские войска Роммеля, стало ежевечернее выдавать ее в эфир перед отбоем.

В 1941 году воевавшие в Африке британцы слышали «Лили Марлен» и стали петь ее по-немецки. После того как

командование обвинило солдат в отсутствии патриотизма, «Лили Марлен» была переведена на английский. В Европе для войск союзников радио BBC транслировало шлягер в исполнении популярной английской певицы Веры Линн.

В 1941 году появился французский вариант «Лили Марлен», через год шлягер впервые исполнила певица парижского кабаре Сюзи Солидор. В этом же году «Лили Марлен» перевели на финский язык, главным ее исполнителем стал известный певец, актер и композитор Георг Мальмстен.

Полюбили «Лили Марлен» и американские солдаты, связавшие ее с именем своего кумира — Марлен Дитрих.

Во время войны и после нее «Лили Марлен» была переведена на 48 языков, в том числе латынь, иврит и русский. В России существует много ее переводов, один из самых интересных, оригинальных и слегка ироничных принадлежит перу Иосифа Бродского. А первый перевод немецкого шлягера был опубликован в «Песеннике добровольца», изданном для власовцев — солдат РОА.

Точнее всего мягкий лиризм стихотворения Ляйпа передает перевод Натальи Краубнер (сборник «Beliebte deutsche Lieder — Любимые немецкие песни», Санкт-Петербург, 2004 год):

*Перед казармой
У больших ворот
Фонарь во мраке светит,
Светит круглый год.
Словно свеча любви горя,
Стояли мы у фонаря
С тобой, Лили Марлен.
С тобой, Лили Марлен.*



(176)

Обе наши тени
Слились тогда в одну,
Обнявшись мы застыли
У любви в плену.
Каждый прохожий знал про нас,
Что мы вдвоем в последний раз,
С тобой, Лили Марлен.
С тобой, Лили Марлен.

Часовой кричит мне:
Труба играет сбор!
Пойдешь на гауптвахту,
Кончай свой разговор!
Друг мой, прощай, *auf Wiedersehen*.
Ах, как хочу уйти я с ней,
С моей Лили Марлен.
С моей Лили Марлен.

Фонарь во мраке ночи
У ворот горит.
Твои шаги он знает,
А я уже забыт.
Сердце болит в краю чужом —
Вдруг ты с другим под фонарем,
Моя Лили Марлен.
Моя Лили Марлен.

В тесной землянке,
Укрывшись от огня,
О тебе мечтаю,
Милая моя.
Снова наступит тишина,
И к фонарю придет она
Ко мне, Лили Марлен.
Ко мне, Лили Марлен.

Существует немало пародий на «Лили Марлен», во время войны радио союзников часто транслировало антивоенную версию немецкого шлягера под названием «Люси Манхейм», текст которой представлял собой письмо девушки, отправленное жениху на фронт с пожеланием увидеть виновника развязанной войны — Гитлера — вздернутым на фонарный столб.

«Лили Марлен» вызвала к жизни и множество подражаний, в числе наиболее известных — песня Фрэнка Синатры «Свадьба Лили Марлен» («The Wedding of Lili Marlene»).

Не оставили немецкий шлягер без внимания и кинематографисты. В 1944 году в США появился фильм «Лили Марлен», песню в нем исполнила Марлен Дитрих. В 1951 году свою «Лили Марлен» снял англичанин Артур Крэдтри, а в 1961 году знаменитая песня прозвучала в фильме Стэнли Крамера «Нюрнбергский процесс». Настоящим шедевром мирового киноискусства стала «Лили Марлен» с Ханной Шигуллой, снятая Райнером Вернером Фасбиндером в 1980 году. В основу сюжета картины легли мемуары первой исполнительницы песни — Лале Андерсен.

«Лили Марлен» исполняли многие певицы, но самой известной из них была Марлен Дитрих. Эта песня вошла в репертуар, с которым легенда Голливуда объехала все фронты. Марлен Дитрих пела ее для американских, британских солдат, а также для немецких военнопленных.

Но вернемся к первой исполнительнице «Лили Марлен» — Лале Андерсен. Хотя певица почти не скрывала своего негативного отношения к нацизму, благодаря знаменитому шлягеру ее возвели в ранг национального достоинства. Андерсен осыпали подарками и наградами, она была удостоена личной аудиенции у самого Гитлера. Однако, когда в 1943 году нацисты узнали, что певица помогает еврейским эмигрантам в Швейцарии, ее лишили возможно-



сти выступать по личному указанию Геббельса. На ее имя было наложено табу, его не упоминали ни в прессе, ни на радио. Лале Андерсен, лишенная возможность петь, пыталась покончить с собой с помощью снотворного, однако врачам удалось ее спасти.

Опала певицы продолжалась недолго: слава «Лили Марлен» и ее исполнительницы была настолько велика, что в том же 1943 году Геббельсу пришлось снять запрет на выступления Андерсен. В защиту Лале выступали немецкие солдаты, писавшие письма с просьбами вернуть песню в ее исполнении в радиоэфир. Под давлением министра пропаганды певице пришлось петь «Лили Марлен» на английском языке в сопровождении геббельсовского джаз-бэнда «Чарли и его оркестр».

Песню запустили в радиоэфир, предназначенный для английской и американской аудитории. Отказаться от этой пропагандистской задачи Андерсен не могла: ей прозрачно намекнули, что в случае несогласия она может очутиться в концлагере.

После войны Лале Андерсен ненадолго замолчала. На эстраду она вернулась в 1952 году, после того, как появился золотой диск с ее песней «Синяя ночь над гаванью». В 1961 году она приняла участие в конкурсе Евровидения. До 1967 года певица гастролировала по городам Европы, США и Канады. Покинув сцену, Лале Андерсен начала писать мемуары. Вышли две ее книги: «Как стать акулой? Веселый путеводитель для всех, кто хочет петь или сочинять шлягеры» (1969) и «У неба много красок» (1972).

Скончалась певица в Вене в 1972 году. Ее точный возраст доподлинно неизвестен: разные источники называют годом рождения Андерсен 1905, 1908 и 1913.

Долгую жизнь прожил автор стихотворения «Лили Марлен», Ганс Ляйп. Он умер в 1983 году в возрасте 90 лет. Дуайт Эйзенхауэр, отдавая должное знаменитому немец-

кому шлягеру, называл Ляйпа единственным немцем, который во время Второй мировой войны принес радость всему человечеству.

До 2002 года дожил автор мелодии «Лили Марлен», Норберт Шульце. Он умер в 91 год, и практически до самой своей смерти продолжал писать музыку к кинофильмам и опереттам. Немцы простили ему работу на нацистов, хотя и наложили на него большой штраф. По распоряжению Шульце все гонорары за песни, написанные им в период Третьего рейха (с 1933 по 1945 год), перечислялись и продолжают перечисляться по сей день на счет Красного Креста.

Несколько лет назад в Германии прошла выставка, посвященная песне «Лили Марлен». В экспозиции были представлены письма немецких солдат с фронта; военная форма Марлен Дитрих, в которой актриса выступала на фронте; строки стихотворения «Девушка под фонарем», написанные рукой Ганса Ляйпа; сценические наряды и личные вещи Лале Андерсон, а также сорт роз, названных в честь знаменитого шлягера «Лили Марлен». За два месяца выставку посетили 40 тысяч человек.

Кинематограф Третьего рейха

Короткий рассвет перед долгой ночью: кино Германии от Веймарской Республики до Третьего рейха

История немецкого киноискусства Веймарской Республики была столь же ярка и богата талантами, сколь и трагична. На протяжении 20-х годов XX столетия мастера кино словно предчувствовали трагедию, которая произошла в Германии с приходом к власти нацистов.

Двадцатые годы прошлого века — короткий век существования демократической Веймарской Республики, — были годами расцвета и мировой славы для немецкого кинематографа. Бурно развивавшаяся киноиндустрия, высокая посещаемость многочисленных кинотеатров, появившихся во всех уголках страны, значительное количество ярких, талантливых фильмов, созданных кинокомпанией «УФА» («UFA») сделали немецкое кино серьезным конкурентом Голливуда. Кинематографисты Германии создали в те годы множество фильмов, вошедших в золотой фонд мирового кино. «Фауст», «Нибелунги», «Тайны Востока», «Кабинет доктора Калигари», «Голубой ангел», «Носферату. Симфония ужаса», «Ящик Пандоры», «Мет-



рополис» — наверное, нет киномана, который бы не знал этих фильмов. Появляется множество имен, которым суждено было войти в историю мирового кинематографа. Это, прежде всего, режиссеры киноавангарда: Билли Уайлдер, Роберт Сьодмак, Эдгар Ульмер, Фред Циннеман, Мориц Зеелер, Георг Вильгельм Пабст, Фридрих Вильгельм Мурнау, Фриц Ланг. Сьодмак и Циннеман стали впоследствии известными режиссерами Голливуда, а Уайлдер был удостоен шести Оскаров.

Ощущение духовной и творческой свободы, появившееся после революции 1918 года, привело к появлению фильмов-событий, освоению новых жанров и форм в кинематографе. Поражает разнообразие авангардистских течений в новом немецком кино — от абстракционизма и экспрессионизма до «новой вещности» и реализма. Однако уже в первые годы Веймарской республики кинокритик Рудольф Пабст обосновал концепцию развития кинематографа, которая впоследствии (с некоторыми допущениями) использовалась в целях пропаганды идеологами Третьего рейха.

Из статей Пабста отчетливо видно, как серьезно немцы готовились к завоеванию ключевых позиций в экономике и культуре Европы того времени. От документальных короткометражек, использовавшихся уже тогда перед киносеансам, и привычных развлекательных картин требовался переход к полноценным кино-эпопеям. Исторические и приключенческие фильмы должны были создать в глазах отечественного и зарубежного зрителя образ страны, сильной экономически и политически.

Патриотические драмы, заполонившие экраны кинотеатров в 20-е годы, а также мелодрамы, комедии и фарсы набили оскомину публике, и даже непритязательный массовый зритель потерял интерес к потоку однообразных развлекательных картин.

Однако в таких легковесных простеньких комедиях начал свою блестящую карьеру немецкий и американский актер, режиссер и продюсер Эрнст Любич. Первые фильмы этого режиссера были костюмными историческими драмами и экранизациями известных литературных произведений. Довольно скоро Любич становится заметной фигурой немецкого экспрессионизма в кино.

Первый успех к Любичу-режиссеру пришел с фильмом «Глаза мумии Ма» (1918) в жанре детективной мелодрамы в экзотических декорациях Египта. С этого же фильма началась слава немецкой актрисы польского происхождения Пола Негри.

Пола Негри, блиставшая в фильмах Эрнста Любича в 20-е годы, была роковой женщиной и секс-символом немецкого немого кино. В 1923 г. вместе с Любичем она уехала в Голливуд и подписала контракт с киностудией «Paramount». Успешно снималась в мелодрамах и костюмированных исторических фильмах. Пола не выходила из роли «роковой женщины» и в жизни, многие известные мужчины добивались ее расположения. Она собиралась выйти замуж за Чарли Чаплина, но предпочла ему киноактера Рудольфа Валентино. Была замужем за грузинским князем Сергеем Мдивани.

В 1931 году Пола Негри впервые появляется в звуковом фильме «Женщина приказывает», тогда же актриса запела. Фильм большого успеха не имел, но песня в исполнении Пола Негри приобрела популярность и даже стала хитом.

Мелодраму «Мазурка» (1935) режиссер Вилли Форст снимал в Германии, Пола Негри в главной роли чрезвычайно понравилась немецким зрителям. На нее обратил внимание Гитлер, который смотрел фильм много раз и восхищался актрисой в роли певицы Веры.

Геббельс запретил ей работать в кино — у него появились подозрения о еврейском происхождении Пола. Одна-

ко Гитлер отменил решение министра пропаганды, и карьера Негри продолжалась.

При гитлеровском режиме Пола Негри снялась еще в четырех фильмах на студии УФА. В 1941 году она навсегда покинула Германию и уехала во Францию, а потом через Португалию в США.

Дальнейшая карьера актрисы в Голливуде не сложилась: она участвовала всего в нескольких фильмах, которые особого успеха на экранах не имели. Возможно, ей не могли простить связь с фюрером и пронацистские выступления в первые годы гитлеровского режима.

После фильма «Глаза мумии Ма» Эрнст Любич поставил несколько ярких мелодрам на исторические и сказочные сюжеты: «Мадам Дюбарри» (1919); «Анну Болейн» (1920); «Сумурун» (1920), отношение к которым у критиков и историков кино до сих пор остается неоднозначным. Французы и англичане, история которых затрагивалась в постановках Любича, считали их грубой немецкой пропагандой, что не мешало фильмам иметь успех в прокате многих стран. Следует признать, что с историческим материалом Любич обходился достаточно вольно, ему удавалось дипломатично обходить острые углы исторических событий, создавая при этом зрелищные, красочные полотна. В его фильмах были превосходно поставлены массовые сцены с участием сотен статистов, они впечатляют и по сей день. Кроме того, режиссер был точен в выборе деталей, будь то костюмы, предметы обстановки или детали архитектуры.

Любич привлек внимание нацистских идеологов именно символической постановкой массовок, хотя его ругали за простонародный юмор персонажей и некоторые черты, «несвойственные арийскому характеру».

Фильмы Любича понравились публике и кинематографистам стран западной Европы и Америки. Неудивительно,



что Эрнст Любич был приглашен в Голливуд, где создал несколько блестящих комедий — «Брачный круг» (1924) и «Запретный рай» (1924), «Целуй меня вновь» (1925), «Веер леди Уиндермир» (1925) и «Принц студентов» (1927).

Любич умел работать с актерами, игра исполнителей немого кино до сих пор поражает зрителя и может служить блестящим примером школы актерской игры. С фильмов Эрнста Любича начиналась успешная карьера многих киноактеров.

Подлинным шедевром Любича стал фильм «Веер леди Уиндермир» (1925). Легкость передачи сюжетных поворотов, точность в изображении деталей и обстановки, блестяще подобранный актерский ансамбль вызвали восторг критики и публики. После этого фильма кинокритики заговорили об особом почерке Любича. Ему свойственны точно подмеченные и прекрасно переданные характеры персонажей, тонкая ирония, безупречный вкус и чувство меры, особенно при передаче неоднозначных сцен. Конечно, интерес вызывался и пьеса Оскара Уайльда, которая легла в основу сценария.

Звуковое кино сделало Эрнста Любича признанным мастером жанра музыкальной комедии и оперетты. В начале 30-х годов он не использовал ни драматические, ни исторические сюжеты.

Однако Любич видел и понимал, какую опасность представляет зарождающийся нацизм для Германии. В 1932 году он ненадолго вернулся в Берлин и окунулся в тревожную атмосферу, царившую в стране. Режиссер даже заявил в интервью журналистам, что перемены произошли в худшую сторону. Меньше, чем через месяц, руководителем страны стал Адольф Гитлер.

Любичу удалось вывезти из Германии в Соединенные Штаты всю семью, в то время, когда это еще было возмож-



но. Позже сделать то же самое удалось далеко не всем. В Америке Любич был одним из инициаторов «Голливудского комитета», целью которого было недопущение нацистской пропаганды в США. Антифашистски настроенным деятелям кино удавалось сорвать рекламу и демонстрацию нацистских фильмов. Не менее активно вел себя Комитет киноработников при сборе средств в помощь республиканской Испании. После заключения мюнхенского соглашения 1938 года пятьдесят шесть деятелей Голливуда обратились с воззванием к гражданам Соединенных Штатов, призвав американцев бойкотировать товары фашистской Германии.

Эрнст Любич много делал для людей, спасшихся от нацистского режима в Америке: устраивал эмигрантов на работу, помогал с изучением английского языка. А в годы Второй мировой войны он снял антифашистский фильм о польском Сопротивлении «Быть или не быть» (1942).

Эрнст Любич создал около 70-ти фильмов, многие из которых вошли в золотой фонд мирового кино, был награжден Оскаром за вклад в киноискусство. Умер Любич в 1947 году в США.

Роли в фильмах Любича принесли успех и мировую славу театральному актеру Эмилю Яннингсу, после фильма «Мадам Дюбарри» он успешно снимался в кино вплоть до начала 30-х годов, когда популярность его пошла на спад. В 1929 году за роль русского генерала в фильме фон Штернберга «Последний приказ» Эмиль Яннингс получил Оскара как лучший актер.

Последним ярким фильмом этого периода с участием Эмиля Яннингса стал «Голубой ангел», снятый Джозефом фон Штернбергом по роману Генриха Манна «Учитель Гнус или Конец одного тирана». После съемок в «Голубом ангеле» Яннингс вернулся на театральную сцену. С приходом к власти национал-социалистов Эмиль Яннингс вновь стал



звездой немецкого кинематографа первой величины. С 1936 года он даже входил в контрольный совет кинематографической фирмы «Тобис», а в 1938 году стал ее председателем.

В 1940–1941 совместно с Гансом Штайнхоффом он поставил картину «Дядюшка Крюгер» (в советском прокате получила название Трансвааль в огне), один из самых дорогих немецких фильмов того времени. Всего за период работы в нацистской Германии Яннингс снял 10 фильмов.

Глоток свободы между двумя катастрофами

Немецкий киноавангард 20–30-х годов возник в противовес коммерческому кино и развивался быстрее, чем в других странах Европы. Причин этому было несколько. Тяжелый экономический кризис сопровождался кризисом политическим. Лишившиеся духовных ориентиров люди искали утешения и приходили за ним в кинотеатры. Кино стало не только источником доходов для владельцев кинозалов и студий, но и площадкой для творческого поиска.

Молодые режиссеры и сценаристы экспериментировали с формой, сюжетами, камерой. Появлялись оригинальные рисованные фильмы, простенькие истории из жизни обычных людей вырастали в социально-психологическое кино.

Картина «Люди в воскресенье» (1930) привлекла внимание зрителей и критиков кино. Фильм считается классикой мирового кинематографа, именно с него начиналась карьера Билли Уайлдера, Роберта Сьодмака, Фреда Циннемана — всемирно известных немецких, а впоследствии голливудских режиссеров.

Билли Уайлдер (Самуил Вильдер) родился в 1906 году в еврейской семье в маленьком городке на территории бывшей Австро-Венгрии. Ради профессии журналиста он оставил университет, а в 20-е годы начал писать сценарии для тогда еще немного кино. Вместе с Робертом Сьодмаком, Фредом Циннеманом и Эдгаром Ульмером он работал над фильмом «Люди в воскресенье», который имел успех в прокате. Можно сказать, это было новое слово в истории кино — простенький сюжет о летнем дне, проведенном компанией молодых людей на отдыхе у озера, был снят в полуигровой-полудокументальной форме. Во всех ролях сыграли непрофессиональные актеры. Жизнь обычных людей интересна зрителю — показали авторы. Фильм принес известность Роберту Сьодмаку, остальные шли к успеху еще долго. По сценариям Уайлдера поставлены также фильмы «Эмиль и детективы», «Человек, который искал своего убийцу» и др.

После прихода к власти национал-социалистов талантливому сценаристу и будущему знаменитому режиссеру пришлось эмигрировать. Он уехал сначала во Францию, а оттуда — в США. Все его родные погибли в лагере Аушвиц (Освенцим).

В Америке Уайлдер не только работал над сценариями множества фильмов, он изучал чужой для него английский язык. Таким образом он старался американизироваться, когда понял, что вернуться в Германию уже не удастся.

Успех к Уайлдеру-сценаристу пришел после блестящих сценариев для многих кассовых фильмов, созданных в сотрудничестве с Чарльзом Бреккетом: «Полночь» Лейзена, «Ниночка» Любича (с Гретой Гарбо в главной роли), «Огненный мир» Хоукса и многие другие. Сценарий фильма «Ниночка» был номинирован на Оскар.

Режиссерским дебютом Уайлдера стала комедия «Майор и малютка». Успех к режиссеру пришел после третьего фильма «Двойная страховка», сценарий к которому был



написан совместно с известным автором детективов Рэймондом Чандлером. Фильм «Потерянный уикенд» (1945) принес Уайлдеру сразу две премии Американской Киноакадемии Оскар (за сценарий и режиссуру). Следующий Оскар Уайлдер получил за фильм «Бульвар Сансет» (1959) — лучший оригинальный сценарий. Этот фильм завоевал еще два Оскара (за музыку и декорации), а также три «Золотых глобуса» и множество других премий.

Билли Уайлдер становится известен как режиссер множества пародий, романтических и сатирических комедий: «Сабрина» (1954), «В джазе только девушки» (оригинальное название — «Некоторые любят погорячее», 1959), «Квартира» (1960). Этот фильм принес режиссеру еще несколько Оскаров.

В фильмах Уайлдера снимались такие звезды, как Джек Леммон, Мэрилин Монро, Одри Хепберн, Ширли МакЛейн. В его картине «Свидетель обвинения» (1957) главную роль сыграла Марлен Дитрих.

Четыре фильма Уайлдера включены в список «100 лучших американских фильмов XX века»: «Сансет Бульвар», «Некоторые любят погорячее» («В джазе только девушки»), «Двойная страховка» и «Квартира».

После окончания Второй мировой войны Уайлдер отправился в Европу, чтобы узнать о судьбе своих родных. В результате поисков он выяснил, что все члены его семьи стали жертвами Холокоста.

Билли Уайлдер прожил 95 лет и умер в 2002 году.

Роберт Сьодмак получил известность уже после фильма «Люди в воскресенье», а вместе с нею и контракт на студии УФА с Эрихом Поммером — известным немецким продюсером и кинодеятелем, позднее изгнанным из Германии вследствие своего неарийского происхождения.

В начале 30-х годов Сьодмак снимал криминальные драмы, напряженные по сюжету и новаторские по форме.



Второй фильм в этом жанре — «Предварительное следствие» (1931) — прочно утвердил его в звании мастера немецкого экспрессионизма. Картина была необычной по стилю, световому и звуковому оформлению и принесла режиссеру известность. Однако уже в 1933 году Сьодмак был вынужден эмигрировать во Францию, а затем и в США, чтобы избежать преследования нацистского режима за еврейское происхождение.

Во Франции и затем в Голливуде Сьодмак продолжал создавать криминальные драмы, а также триллеры и психологические фильмы в стиле «нуар». Всего в Голливуде он создал 23 фильма, в них снимались такие звезды, как Ава Гарднер, Берт Ланкастер, Дина Дурбин. Фактически слава Берта Ланкастера, Тони Кертиса и многих других началась с фильмов Роберта Сьодмака.

В 1953 году Роберт Сьодмак покинул США и вернулся в Европу. В Германии он продолжал снимать криминальные драмы. Его фильм «Ночью пришел дьявол» (1957) был удостоен премии XI Международного кинофестиваля в Карловых Варах. Созданный в жанре трагикомедии фильм «Мой школьный друг» (1960) получил множество наград и номинировался на Оскар в категории «Лучший иностранный фильм».

Многие любители триллеров-нуар до сих пор считают Роберта Сьодмака создателем и непревзойденным мастером жанра. Хотя славу его затмил другой всемирно известный мэтр жанра — Альфред Хичкок.

Сьодмак всегда оставался верен экспрессионизму, в своем творчестве он соединил эстетические принципы европейского и американского искусства.

Фред Циннеманн уехал в США сразу после работы в фильме «Люди в воскресенье». Его эмиграция, по сути, не была вынужденной, однако в Голливуде режиссеру, видимо, было легче снимать документальное кино, которому



(190)

он полностью посвящал себя долгое время. Циннеманн дважды получил премию Оскар за документальные фильмы (в 1938 и в 1951 годах). Первый художественный фильм он снял в 1941 году. Режиссер остро переживал события, происходившие на его родине, ненависть к фашизму вдохновила его на создание экранизации антифашистского романа Анны Зегерс «Седьмой крест». Этот фильм принес режиссеру первый большой успех у зрителя и кинокритиков.

Циннеманн чаще всего обращался к сюжетам о людях, для которых борьба с несправедливостью становилась целью и делом жизни. Фильмы Циннеманна не оставались без внимания публики и кинокритики. Историческая драма о Томасе Море «Человек на все времена» (1966) была удостоена премии Оскар в нескольких номинациях. А фильм по роману Джеймса Джойса «Отныне и во веки веков» (1953) с Бертом Ланкастером в главной роли получил восемь Оскаров.

Циннеманн прожил долгую жизнь — он умер в 1997 году, но в европейский кинематограф так никогда и не вернулся.

Место предсказаниям — в архиве

Мировую славу немецкому кино догитлеровского периода принесли все же не масштабные исторические драмы Любича, и даже не экспериментальные авангардистские фильмы. Огромный след в искусстве оставили картины, следовавшие за полуфантастической кинопритчей «Кабинет доктора Калигари». Это был первый фильм немецкого экспрессионизма. Фильм поставлен Робертом Вине по сценарию Карла Майера и Ганса Яновица. Сюжет



(191)

первоначально был революционным и антимилитаристским — страшная полудетективная история противопоставляла человеческий разум безумному стремлению к абсолютной власти над людьми. Однако во время работы над фильмом Роберт Вине сделал сюжет совершенно фантастическим и запутанным. Зло кажется поверженным, но окружающий мир так зыбок, неустойчив. Страх перед действительностью, смятение человеческой души в хаосе окружающего мира — эта тема прочно вошла в кинематограф последующего десятилетия. Самые известные немецкие режиссеры, работавшие в подобном жанре, — Карл Грюне, Фриц Ланг, Фридрих Мурнау.

Карл Грюне создал несколько интересных фильмов в манере экспрессионизма: «Улица» (1923), «Братья Шелленберг» (1926) и др. Впоследствии он увлекся историческими сюжетами. В 1931 году Грюне уехал во Францию, затем в Англию.

Фриц Ланг — один из выдающихся представителей немецкого экспрессионизма. Создал сценарий для «Кабинета доктора Калигари». Самые известные фильмы режиссера: «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1927), «М» (1931), «Завещание доктора Мабузе» (Mabuse, 1933). Фильм-антиутопия «Метрополис», сыгравший значительную роль в развитии кинофантастики, был одной из самых любимых картин Адольфа Гитлера.

Фриц Ланг работал с постоянным сценаристом Теа фон Харбоу, которая в 1922 году стала его женой. В 1933 году Ланг развелся с фон Харбоу, оставшейся работать в нацистской Германии, и уехал во Францию, а затем в США.

Фильм Ланга «Завещание доктора Мабузе» был запрещен цензурой вскоре после выхода на экран. Несмотря на это, режиссеру было предложено работать в немецком кино. Сам Ланг вспоминает, что с ним беседовал лично



(192)

министр пропаганды Геббельс и предлагал ему стать «руководителем киноиндустрии». Сразу же после этой встречи Ланг покинул Германию, чтобы ненадолго вернуться через двадцать лет.

В 1946 году Фриц Ланг получил Золотую медаль Венецианского фестиваля за антифашистский фильм «Палачи тоже умирают» (1943).

Теа фон Харбоу проработала сценаристом в Германии до падения Третьего рейха. С 1933 года она была председателем союза немецких авторов кино, и даже вступила в НСДАП в 1940 году.

Фридрих Мурнау — также работал в жанре экспрессионизма. Фильм «Носферату. Симфония ужаса» (1920) принес Мурнау мировую славу. Поставленный по мотивам «Дракулы» Брэма Стокера, «Носферату» пополнил череду фильмов о чудовищах-тиранах, характерных для мастеров немецкого кино догитлеровского периода.

Наиболее значительные фильмы Мурнау — «Последний человек» (1924), «Тартюф» и «Фауст» (1926).

Фридрих Мурнау не дожил до прихода к власти нацистов: он попал в автомобильную катастрофу в 1931 году и умер в больнице от полученных травм.

Звезды зажигают во все времена

Знаменитый фильм «Голубой ангел» был поставлен режиссером Джозефом фон Штернбергом в 1930 году по роману Генриха Манна «Учитель Гнус». Некоторые критики кино усматривали в экранизации политические обобщения, хотя сам Штернберг говорил, что политических вопросов затрагивать не собирался. Несмотря на это, в фильме отчетливо просматривается критика немецкой буржуа-



зии. Фильм был запрещен нацистами в 1933 году, как, впрочем, и все произведения Генриха Манна.

Однако «Голубой ангел» знаменит прежде всего тем, что в нем впервые предстала в главной роли блистательная Марлен Дитрих. До роли Лолы-Лолы Дитрих была малоизвестной актрисой, сразу после премьеры фильма в 1930 году она покинула Германию и узнала о необычайном успехе картины и своей роли в ней, уже находясь в Соединенных Штатах. В том же 1930 году Дитрих заключила контракт с киноконцерном «Paramount Pictures». Актриса и певица, Марлен на долгие годы стала ярчайшей звездой Голливуда, оставаясь почти во всех своих ролях женщиной-загадкой, женщиной-соблазнительницей.

«Голубой ангел» прочно вошел в историю кино благодаря художественной выразительности и острой социальной направленности, однако зритель во все времена воспринимает его как увлекательную историю Лолы-Лолы. Именно эту сюжетную линию пытались заимствовать многие кинематографисты.

Джозеф фон Штернберг вошел в историю кино, прежде всего как режиссер, явивший миру суперзвезду Марлен Дитрих. Он снял с Дитрих еще шесть фильмов: «Марокко» (1930), «Обещанная» (1931), «Шанхайский экспресс» (1932), «Белокурая Венера» (1932), «Кровавая императрица» (1934), «Дьявол — это женщина» (1935). Все эти картины имели огромный успех в прокате и не забыты по сей день.

Своей фантастической славой Марлен Дитрих обязана не только ролям в кино и низкому проникновенному голосу. Всю свою жизнь она превратила в таинственный и притягательный спектакль. Марлен Дитрих вошла в историю как одна из самых известных женщин XX столетия.

Экранный образ, созданный актрисой, был притягателен и для немецкого зрителя времен национал-социа-



(194)

листической диктатуры. Лично Адольф Гитлер и Йозеф Геббельс неоднократно обращались к Марлен Дитрих с просьбой вернуться в Германию, ей предлагали огромные гонорары, выбор ролей и режиссеров, но Марлен неизменно с негодованием отвергала эти предложения. В 1939 году Дитрих получила американское гражданство, окончательно похоронив надежду вернуться на родину. Она никогда не забывала о своем немецком происхождении, любила свою страну и ее культуру, считала трагедию Германии своей личной и всегда очень резко высказывалась в адрес нацистской верхушки. Марлен говорила, что жила бы счастливо на родине, если бы не Гитлер и его кровавый режим.

«В Германии было только две суперзвезды: Марлен Дитрих и Адольф Гитлер», — сказал кинопродюсер Карел Дирка. Позиция Дитрих по отношению к нацистскому режиму всегда оставалась неизменной, и актриса активно ее выражала, в 1943 году она даже полностью отказалась от работы в кино и в течение трех лет выступала с концертными программами перед солдатами и офицерами войск союзников в Северной Африке, Франции, Италии. Ее концертная деятельность во время Второй мировой войны была высоко оценена обществом и правительствами стран антигитлеровской коалиции. Марлен Дитрих была награждена медалью Свободы — высшим орденом военного министерства США для гражданских лиц. От правительства Франции она получила ордена Почетного легиона.

В 2002 году Марлен Дитрих удостоилась титула почетного гражданина Берлина (посмертно).

Марлен умерла в Париже в 1992 году, прожив долгую (91 год) жизнь, необычайно богатую событиями, встречами, успехами. Трудно представить себе, сколько она пережила, увидела, успела... Вероятно поэтому, спустя столько лет после ее смерти, ее помнят и ею восхищаются.



«Глас вопиющего» снова не слышат

Уже в начале 30-х годов большинство кинематографистов отказывались от формализма и начинали создавать острые, социально значимые фильмы. Время короткой свободы, абстракционизма и экспериментов заканчивалось. В обществе ощущалась напряженность и тревога. И даже кровавые тираны, пугающе переходящие из фильма в фильм, от режиссера к режиссеру, из фантастических, гротескных фигур превращались в реальных людей. От этого они становились еще более страшными. Доктор Мабузе в фильме Фрица Ланга ничем не напоминает Калигари и Носферату, зато он обнаруживает черты Адольфа Гитлера. А фильм в целом рисует вполне реалистичную картину немецкой действительности начала 30-х годов. Совсем не случайно фильм был запрещен к показу вскоре после премьеры, а режиссер покинул Германию. Копия фильма была тайно вывезена во Францию.

Историк кино Загфрид Кракауэр отметил: ««Завещание доктора Мабузе» — фильм антигитлеровский, он раскрывал огромную власть гитлеризма над недостаточно вооруженным против него сознанием».

В 1943 году к выходу картины на экранах США Ланг написал «Предисловие к фильму» и объяснил свой замысел: «Это фильм-аллегория, в которой запечатлена террористическая политика Гитлера. Лозунги и воззвания «Третьего рейха» в фильме вложены в уста отъявленных преступников. ...Я надеялся разоблачить замаскированную нацистскую теорию, согласно которой нужно было намеренно разрушить все, чем дорожил немецкий народ».

Множество картин догитлеровского периода содержали откровенную социальную критику, отличаясь при этом высокими художественными качествами. Авторы фильмов, словно ощущая дыхание грядущей войны, рассматри-



вали события Первой мировой под новым углом зрения. Среди этих картин выделяется работа Георга Пабста, уже известного своими фильмами в стиле нового немецкого реализма («новая вещьность»).

Картина Пабста «Западный фронт, 1918», вышедшая на экраны в 1930 году, была открыто пацифистской и нашла широкий отклик у зрителей и критиков. В фильме ужасы войны предстают буднично серыми — и оттого еще более страшными, чем, если бы они были подчеркнута натуралистичными. Война у Пабста страшна своей обыденностью и неотвратимостью творимого зла, герои фильма смиряются с царящими вокруг разрушениями и смертью. Картина имела успех в мировом прокате во многом благодаря своей антивоенной направленности.

С приходом к власти нацистов Пабст покинул Германию и вернулся вновь в 1939 году. Удивительным образом ему удавалось работать в кинематографе, полностью контролируемом Йозефом Геббельсом, и оставаться в стороне от политики и нацистской пропаганды.

Пророчества художников в преддверии прихода гитлеровской диктатуры никого не насторожили, предупреждения — не спасли. Неумолимая История шла своим чередом.

Тотальный контроль и ариизация кинематографа

Раскол в обществе, немецкий послевоенный комплекс «ущемленной нации», ярый антисемитизм — это малая часть причин, приведших к победе национал-социалистов в 1933 году.

Еще создавались лучшие произведения искусства Веймарской Республики, но общество уже охватывало тревож-

ное предчувствие уничтожения целых пластов немецкой культуры, ликвидации копий фильмов и разведения костров из книг.

Евреи играли большую роль в культуре догитлеровской Германии, среди них было немало талантливых людей. Это давало повод набиравшим силу национал-социалистам кинуть в толпу лозунг: «Долой засилье евреев!» Нацистские демонстрации в Берлине срывали показы фильмов и театральные спектакли задолго до победы партии Гитлера на выборах в Рейхстаг.

Погромы и пронацистские массовые акции готовились и проводились до победы фашистского режима. Сам Йозеф Геббельс часто принимал участие в этих мероприятиях в роли вдохновителя, выступал с пламенными речами перед возбужденной толпой.

Адольф Гитлер сам был большим любителем кино и прекрасно понимал степень воздействия этого вида искусства на личность и массовое сознание людей. Поэтому министру пропаганды Геббельсу были даны четкие указания по организации всеобъемлющего контроля над процессом производства фильмов, включая полную национализацию кинопроизводства.

Цензура при новом министре народного просвещения и пропаганды стала тотальной. Проверке подвергались и произведения искусства, причем на уровне замысла, проекта, сценария. Только утвержденная тематика могла привести к театральной постановке или съемкам кинокартины. Предварительная цензура фильмов была введена в 1934 году, а в 1936 году была официально отменена кинокритика. Разрешение на производство получали только идеологически правильные фильмы.

Постепенная национализация кинематографа осуществлялась при содействии Имперской палаты. Она завершилась в 1937 году установлением государственного контроля



над киностудией УФА, последней независимой кинокомпанией Германии.

Самое страшное разрушение богатому и самобытному немецкому кинематографу принесли этнические чистки. Для утверждения гитлеровской доктрины о чистоте нации требовалось избавить искусство от неарийцев, прежде всего, евреев. Нацистам удалось заручиться поддержкой той части населения, которая страдала характерным для послевоенной Германии комплексом ущемленного национального сознания.

В кинематографе Веймарской республики многие режиссеры, сценаристы и некоторые актеры имели еврейское происхождение. К сожалению, для большинства обывателей этого было достаточно, чтобы согласиться с теорией нацистов о еврейском заговоре в культуре.

Исход евреев из немецкого искусства начался еще до начала их травли пропагандой Геббельса. Многие деятели культуры, даже не будучи евреями, уезжали из страны, чтобы избежать работы на условиях нового режима.

Германию покинули лучшие кинорежиссеры Веймарской республики, композиторы, писавшие музыку для театра и кино: Курт Вейль (музыка к постановкам пьес Бертольда Брехта), Фридрих Холландер (музыка к фильму «Голубой ангел»), Ханс Эйслер (музыка к фильму «Куле Вампе» Златана Дудова). Уехал актер Фриц Кортнер, участвовавший во многих фильмах таких режиссеров, как Карл Фрелих, Фридрих Мурнау, Карл Грюне, Георг Пабст, Роберт Вине. За ними последовали Конрад Вейдт (один из самых высокооплачиваемых актеров немецкого кино, снимавшийся у знаменитых режиссеров), Элизабет Бергнер (актриса театра и кино, номинировалась на премию Оскар за роль в фильме «Никогда не покидай меня») и многие другие. Всего страну покинули около 1500 деятелей кино.

Многие режиссеры и актеры немецкого кинематографа покинули Германию в начале 30-х годов, предчувствуя надвигающуюся катастрофу. Другие вынужденно уезжали уже после прихода нацистов к власти в 1933 году. Все они были вынуждены бежать в страны Западной Европы и затем дальше, в Америку. Судьбы кинематографистов, оставшихся работать в Германии, часто складывались трагически.

Киноактрисе Бригитте Хельм (более 30 ролей у лучших режиссеров) было предъявлено обвинение в «расовом загрязнении нации» за брак с евреем. Хельм вместе с мужем уехала в Швейцарию.

Талантливая и востребованная актриса и певица Рената Мюллер погибла при невыясненных обстоятельствах в 1937 году. По слухам, у нее был конфликт с властями. Возможно, это касалось ее брака с евреем, хотя пара приняла решение расстаться из соображений личной безопасности.

Самый трагический случай произошел с семьей известного киноактера Иоахима Готтшалька. Актер был очень популярен, его даже называли немецким Кларком Гейблом. В 1931 году Готтшальк женился на театральной актрисе еврейского происхождения Мете Вольф, с которой он в то время работал в театре Фольксбюне. В 1932 году в их семье родился сын, а в 1937 году его карьера в кино начала набирать обороты. Растущий успех актера привлек к нему внимание не только зрителей, но и руководства профессионального объединения — надзора за благонадежностью. Над семьей сгустились тучи, друзья и знакомые советовали покинуть Германию, пока это еще возможно. Чета Готтшальк отказалась уезжать: Иоахиму все еще казалось, что его слава и успех не позволят власти расправиться с семьей. Некоторое время его действительно не трогали, но, когда он появился на приеме с женой, случился скандал, и актеру предложили развестись.



Власти не хотели терять такого популярного актера, поэтому пытались вынудить его разойтись с женой и оставить сына. Готтшальк не собирался расставаться с семьей. В 1941 году, узнав о том, что нацисты намереваются отправить Мете и ребенка в концлагерь Терезин, супруги покончили с собой, отравив перед двойным самоубийством восьмилетнего сына. Трагедия с семьей Готтшальк вызвала множество протестов в мире и едва не привела к бунту на киностудиях. Слух о трагическом событии распространился благодаря друзьям актера и коллегам по киноцеху, однако большинство зрителей узнало о судьбе своего кумира только после падения нацистского режима. Распространять информацию о трагическом событии было строжайше запрещено.

В Германии остались работать актеры Эмиль Яннингс, Генрих Георге, Вернер Краус, Густаф Грюнденс, Лиль Даговер, Пола Негри, Анни Ондра, Пауль Вегенер. Однако звезд и просто талантливых артистов оказалось явно недостаточно, немецкий кинематограф 30-х годов испытывал ощутимую нехватку кадров. В это время появилось много актрис «неарийского» происхождения: венгерки Марика Рекк и Кэти фон Наги, шведки Зара Леандер и Кристина Зедербаум, чешка Лида Баарова, русская Ольга Чехова, англичанка Лилиан Харви.

«Немецкий Голливуд» — любимое детище доктора Геббельса

Рейхсминистру Геббельсу удалось преуспеть в создании процветающей киноиндустрии. С 1939 по 1941 год число кинотеатров в Германии выросло на 3 тысячи (правда, с учетом «присоединенных» с начала войны террито-



рий). В армии действовало достаточно передвижных установок, чтобы солдаты имели возможность приобщаться к немецкому кино.

Техническому оснащению немецких киностудий могли позавидовать кинематографисты любой Европейской страны. При этом уровень Голливуда все же оставался недостижимым, и доля американских фильмов в немецком прокате в предвоенные годы была по-прежнему велика. Германия еще долгое время не могла отказаться от голливудских картин.

Когда в начале 1941 года вышел официальный запрет на показ американских фильмов, в немецком кинопрокате было много собственных успешных картин. Около трех десятков фильмов собрали больше миллиона зрителей, а «Концерт по заявкам» (1940) с Хайнцом Рюманном и Ильзе Вернер, «Большая любовь» с Зарой Леандер посмотрело более 25 миллионов.

Если в 1934 году отмечалось 250 миллионов посещений кинотеатров, то в 1939 году их количество превысило 600 миллионов. Чтобы поддерживать окупаемость кинопроката, приходилось вводить дифференцированные цены на билеты для разных слоев населения.

«Фабрика грез» и при Геббельсе находилась там же, где ее основали в 1910 году, — в Бабельсберге (Потсдам), а в 1911 году состоялось официальное открытие «Немецкого Голливуда». Киностудия «Бабельсберг» с самого начала своего существования была одной из крупнейших в Европе. Первый фильм на ней сняли в 1912 году — это был «Танец мертвых» с Астой Нильсен. Здесь же появились такие известные картины как «Кабинет доктора Калигари», «Метрополис», «Голубой ангел».

Самые масштабные фильмы времен Третьего рейха также вышли отсюда: техническое оснащение студии всегда было на самом высоком уровне.



В Бабельсберге в 1917 году образовалась «UFA» (Universum Film Aktiengesellschaft). После падения гитлеровской Германии, с 1946 по 1992 год, вместо нее функционировала киностудия «DEFA» (Deutsche Film Aktiengesellschaft). В год празднования столетнего юбилея киностудии здесь был открыт кинопарк Бабельсберг.

Всего «Голливуд» Йозефа Геббельса произвел более 1300 кинолент, причем, не все они носили пропагандистский характер. Откровенных агиток выпускалось немногим более 10%, хотя развлекательные, приключенческие фильмы так же, как и исторические драмы, несли вполне определенную идеологическую нагрузку.

Песнями, танцами, веселыми и трогательными историями были заполнены экраны кинотеатров Германии предвоенного и военного времени. Порой невозможно было определить, в какое время происходят события. Глядя на веселые приключения и любовные страдания экранных героев, трудно было поверить, что в мире идет война. В легких, развлекательных и приключенческих фильмах того периода велись мирные разговоры, на стенах висели мирные пейзажи, а за окнами не маршировали войска. Запрещалось даже приветствие «Хайль Гитлер», а портреты фюрера на стенах заменялись лицами солидных предков героев кинолент.

Кино должно было отвлекать, и оно выполняло эту задачу. За развлечениями и томными танцами кинодив не сразу можно было разглядеть идеологию. Такая постановочная политика позволяла режиссерам, актерам и другим участникам кинопроцесса стоять в стороне от политики, сохранять свою жизнь и ни во что не вмешиваться. Не все были способны на героизм, но встречались и те, кто имел собственное мнение и защищал свое достоинство и жизнь.



Бунтарка Лилиан Харвей

Лилиан Харвей (Лилиан Элен Мюриэл Пэйп) родилась в 1906 году в Лондоне. Лилиан была англичанкой наполовину, так как ее отец имел немецкие корни. Когда девочке было восемь лет, семья переехала в Германию. С детства Лилиан училась петь и танцевать в Берлинской опере. В 1924 году она впервые сыграла в кино, а уже через год получила главную роль.

С появлением в кино звука Лилиан снималась во многих картинах в паре с Вилли Фритцем. В это время дуэт Харвей — Фритц был самым известным в Германии. Вместе они участвовали в одиннадцати фильмах. После большого успеха в картине «Веселый конгресс» («Конгресс танцует», 1931) режиссера Эрика Чаррела, Харвей получила приглашение в Голливуд, где приняла участие в съемках нескольких фильмов. Фильмы с Лилиан Харвей снимались в английской и французской версиях, так как актриса прекрасно знала несколько языков. Лилиан стала известна в Европе и Америке.

В 1934 году Харвей вернулась в Германию, где снова снималась на студии УФА. Однако у нее не складывались отношения с Геббельсом, кроме того, Лилиан попала под наблюдение гестапо в связи с «порочащими» связями с евреями. Тем не менее ей удалось довольно успешно сыграть несколько ролей в кино.

В 1937 году Харвей помогла эмигрировать во Францию балетмейстеру Дженсу Кейту, подвергавшемуся преследованиям властей. Последствия этого поступка были очень неприятны для актрисы. Харвей арестовали и приговорили к небольшому тюремному сроку, а ее имущество было конфисковано.

Получив свободу в 1939 году, Лилиан немедленно уехала во Францию, и в 1940 году снялась в двух фильмах.



После оккупации Франции Лилиан Харвей переехала в США, где начала выступать с концертами. В 1943 году за выступление перед французскими войсками нацистские власти лишили Харвей немецкого гражданства.

После Второй мировой войны Лилиан Харвей гастролировала по многим странам. Ее песни до сих пор популярны у любителей ретро-музыки.

Лилиан Харвей прожила насыщенную, яркую жизнь и умерла в 1968 году. Жаль, но вспоминают ее несравнимо реже, чем успешных и покладистых актеров нацистской Германии.

Марика Рекк —

яркая звезда кинематографа Третьего рейха

Мария Каролина (Илона) Рекк появилась на свет в 1913 году в Каире. Ее отцом был венгерский архитектор Эдуард Рекк. В возрасте 8 лет родители отдали ее учиться танцам.

Когда семья переехала в Париж, Марика продолжила заниматься и одновременно выступать в кабаре Мулен-Руж, а затем в Нью-Йорке и Монте-Карло. А с 1929 года она участвовала в музыкальном ревю во многих европейских столицах.

Марика была не только необыкновенно талантлива, но и очень трудолюбива и упорна, и это давало ей возможность шаг за шагом подниматься к желанному успеху.

Первое участие Рекк в кино в 1930 году было эпизодическим, но уже в 1933 году она получила значительную роль в англо-венгерской музыкальной комедии «Поезд привидений». И уже в следующем 1934 году киностудия УФА заключила с ней контракт.

В 1935 году вышел фильм-ревю с Марикой Рекк «Легкая кавалерия», положивший начало ее стремительной карьере в немецком кино.

В 1940 году актриса вышла замуж за режиссера и сценариста Георга Якоби, который с 1935 года снимал фильмы с ее участием. Можно сказать, что именно Марика сделала его известным во всем мире.

В 1941 году Рекк сыграла главную роль в первой цветной немецкой ленте «Женщины все же лучшие дипломаты». А в 1944 году на экраны вышла знаменитая «Женщина моих грез» (в советском прокате — «Девушка моей мечты»). Та самая «Девушка...», которую терпеть не мог Штирлиц, ибо ему пришлось смотреть ее 27 раз. Фильм демонстрировался в 1947 году в Советском Союзе как один из трофейных и пользовался у зрителей шумным успехом.

После окончания Второй мировой войны американская оккупационная администрация заподозрила Марику Рекк в шпионаже в пользу Германии и запретила ей выступать в Австрии и Германии. В 1947 году все обвинения с актрисы были сняты, и она продолжила карьеру в кино. А в 1951 году Рекк вернулась на театральную сцену как актриса оперетты.

Всего Марика Рекк снялась в 40 картинах. Она много играла, танцевала и пела на сцене, исполняла акробатические номера. Актриса часто снималась в технически сложных эпизодах без дублеров, она была ловкой, спортивной и бесстрашной. Марика ездила верхом и танцевала чечетку. Все эти качества прекрасно смотрелись в развлекательных картинах, главной задачей которых, по концепции Геббельса, было заставить зрителя отвлечься от проблем собственной жизни и думать о приятном. Единственным минусом Марики было плохое владение немецким языком, порой приходилось повторять реплику по несколько раз, чтобы хоть немного очистить ее от акцента. У режиссера



и мужа Георга Якоби терпения хватало, у Марики — не всегда.

Надо сказать, почти у всех немецких звезд иностранного происхождения были сложности с языком. Диалоги для актеров-иностранцев писались простые, а на качестве пения это не сказывалось. Музыка, песни, эффектные танцевальные номера — вот что было главным для зрителя. Диалоги Марики Рекк были простыми, песенно-танцевальные номера — сложными, а сама она была любима и обычными зрителями, и первыми лицами Третьего рейха. Ей позволялись смелые высказывания и некоторая вольность в общении. Так, Гитлер во время приема поинтересовался у актрисы, сама ли она исполняет все свои трюки, и выразил восхищение тем, что Рекк все умеет. На что Марика заметила, что говорить правильно по-немецки — как раз единственное, чему ей не удалось научиться.

Фильм «Женщина моих грез» понравился даже Геббельсу, который критиковал всех и вся и редко оставался доволен подданными своей культурной империи, но Рекк в «Женщине...» все же похвалил, заметив только, что исполняемые танцевальные номера излишне фривольны. «Немецкая женщина не должна так танцевать!» Марика возразила, что она венгерская женщина, а не немецкая... Правда, сказала она это Георгу Якоби, а не самому министру пропаганды. Смелость Марики Рекк имела свои границы.

В конце войны, после поражения Германии, Марике Рекк пришлось извиняться за свою успешную карьеру в кино. На все вопросы Марика всегда отвечала, что она просто работала и не обращала внимания на то, кем были ее зрители и критики. Такой ответ показался справедливым: советское командование пригласило ее выступать перед бойцами своей армии.

Никто не доказал и не опроверг слухов о работе Рекк на немецкую разведку, но работать после войны ей разреши-

ли. Она еще долго содержала семью, так как Георгу Якоби запретили работать, как бывшему члену НСДАП.

В 1948 году Марика вернулась в кино, и новые фильмы с ее участием — «Маска в голубом» (1953) и «Ночь в «Зеленом Какаду» (1957) — были приняты зрителями с прежним восторгом.

Михаил Ромм в своем фильма «Обыкновенный фашизм» (1965) назвал Марику Рекк главной звездой нацистского кинематографа, после чего любимая народом «Девушка моей мечты» на долгие годы исчезла с экранов. Были и другие фильмы с участием актрисы: трофейные, неоконченные производством на студии «Вена-фильм». Их завершили советские кинематографисты и выпустили на экраны. После успешного проката фильмы исчезли и по сей день считаются утраченными.

Марика Рекк до глубокой старости выходила на сцену — танцевала, пела, улыбалась. В последний раз она принимала участие в музыкальном спектакле Будапештского театра оперетты без малого в восемьдесят лет.

Самые известные и успешные фильмы актрисы: «Гаспароне» (1937), «Ночь в мае» (1938), «Алло, Жанин» (1939), «Кора Терри» (1940) и, конечно, «Девушка моей мечты».

Умерла Марика Рекк в 2004 году в Австрии, в городе Бадене. Ей было 90 лет.

Зара Леандер, загадочная и пленительная

Зара Стина Хедберг родилась в 1907 года в Швеции.

С раннего детства Зара обучалась музыке. В 1913 году, в возрасте шести лет, она впервые вышла на сцену. Однако началом ее сценической деятельности можно считать де-



бют в кабаре в Стокгольме в 1929 году. Прекрасный голос своеобразного низкого тембра понравился публике, и с 1930 года Зара Леандер стала солисткой Стокгольмского театра оперетты. С этого момента она много гастролировала, играла в театре и записывала пластинки.

В эти же годы вышел первый фильм с участием Зары Леандер «Загадки Данте» (1931, режиссер Пауль Мербах). В 1935 году Леандер получила приглашение на ведущие роли в Венский театр оперетты и вместе с мужем уехала в Вену. А в 1936 году появился ее первый немецкоязычный фильм — театральный детектив с музыкальными номерами «Премьера». В том же году певица и актриса заключила контракт с киностудией УФА.

С 1936 по 1943 год в Германии вышло 11 картин с участием Зары Леандер, неизменно пользовавшихся успехом у зрителей. Они сделали Леандер звездой немецкого экрана первой величины. Самые популярные ее фильмы тех лет — «К новым берегам» (1937), «Чернобурка» (1938), «Эта упоительная балльная ночь» (1939). Фантастическим успехом пользовался фильм «Большая любовь» (1942).

Советскому зрителю Зара Леандер была известна по трофейным фильмам — «Сердце королевы» (1940, в советском прокате — «Дорога на эшафот»), «Песнь пустыни» (1939, «Восстание в пустыне»), «Тогда» (1943, «Кто виноват?»). Фильмы пользовались большим успехом у советских зрителей.

«Тогда» оказался последним немецким фильмом Леандер. У актрисы произошел серьезный конфликт с Геббельсом, который требовал от нее принятия немецкого гражданства. Зара оставалась подданной Швеции и, следовательно, получала гонорары в валюте, не делясь ими с немецким государством. Осложнения вызывало и то, что Леандер не являлась членом Имперской палаты кинематографии, а, следовательно, не была подотчетна министру

пропаганды. Вскоре Зара Леандер разорвала контракт с УФА и вернулась в Швецию. В Германии ее объявили предательницей, заклеили в печати и запретили упоминать имя актрисы. Официально ленты с участием Леандер были под запретом, но совсем с экранов они не исчезли.

Однако на родине актрису встретили неприветливо. Ей ставили в вину работу в гитлеровской Германии и запрещали заниматься профессиональной деятельностью в Швеции. Ни на экраны, ни на сцену ее долгое время не допускали.

В конце 40-х годов актриса вернулась сначала к концертной деятельности, а чуть позже и в кино. Удачными были фильмы «Габриэла» (1950) и «С тобою всегда было так хорошо» (1954).

Последний фильм Леандер «Исюминка в женщинах» появился на экранах в 1966 году. Тем не менее на сцену актриса выходила вплоть до 1978 года.

Умерла Зара Леандер в возрасте 74 лет в 1981 году в Стокгольме.

Ильзе Вернер — еще одна поющая иностранка немецкого кино

Можно подумать, что в 1930-е годы пение и танцы для развлечения публики не считались достойными занятиями для немецких девушек. Во всяком случае, поющих актрис немецкого происхождения в Третьем рейхе было немного. Единственная по настоящему яркая актриса и певица-немка Марлен Дитрих не захотела иметь ничего общего с нацистским режимом.

Еще одна популярная в Германии поющая актриса Ильзе Вернер была голландкой по отцу, хотя и немкой по



матери. Ильзе Шарлотта Стил родилась в 1921 году в Батавии голландской Ост-Индии (с 1942 — Джакарта, Индонезия). С 10 лет Ильзе жила в Германии, но немецкое гражданство приняла только в 1955 году. Была очень известной актрисой кинокомпании УФА, играла своих сверстниц в незамысловатых картинах, где неизменно пела песенки, быстро становившиеся популярными. После окончания Второй мировой войны Вернер получила запрет на профессию за участие в нацистских пропагандистских фильмах.

В кино Ильзе Вернер вернулась в 50-е годы. Всего она сыграла немногим больше 20 ролей. В послевоенные годы Вернер занималась дублированием иностранных фильмов на немецкий язык. В советском прокате фильмы с ее участием не появлялись.

Лида Баарова.

Трагедия чешской красавицы

Лида Баарова (Людмила Бабкова) родилась в Праге в 1914 году. Мать Бааровой была театральной актрисой. Сестра, Зорка Яну, пошла по стопам матери. Лида последовала их примеру, и вскоре стало ясно, что ее ждет успех. Отец придумал ей псевдоним — Лида Баарова.

С семнадцати лет Лида уже выходила на сцену Чешского национального театра в Праге, и очень скоро получила свою первую роль в кино. У Бааровой оказался неплохой голос, она записала несколько пластинок. В 1934 году актриса получила приглашение студии УФА и уехала в Германию. В том же году она была представлена Гитлеру, фюрер был ею восхищен. Баарову стали звать на приемы, где она охотно появлялась.



Первый большой успех Бааровой принес фильм «Баркарола» (1935), после которого на нее посыпались предложения ролей в кино и театре. Актрису пригласили в Голливуд, но она отказалась, испугавшись, что не выдержит конкуренции с голливудскими звездами. Кроме того, как раз тогда у нее завязался роман с немецким актером Густавом Фрелихом. Впоследствии Бааровой пришлось не раз пожалеть о своем решении.

Роли, предлагаемые актрисе на киностудии УФА, были однообразны. Она играла золушек, робких, скромных и прелестных простушек. Тем не менее эти образы пользовались неизменным успехом у зрителя. Казалось, у нее было все, о чем могла мечтать женщина: роли, успех, деньги, уютный дом, любящий мужчина. Вскоре случилось знакомство актрисы с рейхсминистром пропаганды Йозефом Геббельсом, семья которого жила по соседству с домом Бааровой и Фрелиха.

Геббельс не на шутку увлекся Лидой, он готов был бросить к ее ногам все, пожертвовав даже своей семьей и карьерой. Рейхминистр подавал прошение об отставке, понимая, что этому постыдному любовному треугольнику неизбежно придет конец. О том, что он может потерять Баарову, Геббельс не хотел даже думать.

Магда Геббельс ради спасения своих детей и репутации семьи готова была пойти на тайное соглашение с любовницей мужа, частично уступая ей роль жены. Ей хотелось избежать огласки и скандала. Неизвестно чем кончилось бы дело, если бы не вмешался фюрер. Гитлер не принял отставку своего министра и категорически запретил ему видаться с Бааровой. Не видя для себя выхода из этой ситуации, в октябре 1938 года Геббельс совершил попытку самоубийства. Зная, как жесток был этот человек к другим, трудно представить, что он мог покончить счеты с жизнью из-за женщины. Но судя по свидетельствам, это было именно так.



Геббельс выжил, а для Бааровой начались черные дни: ей не давали работать в кино, новый фильм с ее участием «Прусская любовная история» был запрещен, так и не успев появиться на экранах. Баарова вернулась в Чехословакию, а в 1941 году уехала в Италию. Ее карьера в кино закончилась.

В конце войны Лида Баарова снова вернулась в Прагу и попыталась попасть в Германию, но ее задержали американские оккупационные власти. Баарова оказалась в тюрьме, откуда ее препроводили в Чехословакию.

В Чехословакии актрису ожидал суд, ее обвиняли в пособничестве нацизму, и смертный приговор в те времена мог быть вполне реальным. Процесс длился бесконечно и очень дорого обошелся семье Бааровой: не дождавшись окончания суда, умерла ее мать, сестра покончила с собой, не выдержав позора и презрения окружающих. Добиться смягчения приговора помог поклонник Бааровой Ян Копецкий, имевший связи в послевоенном правительстве Чехословакии.

После освобождения из тюрьмы в 1949 году актриса вышла замуж за Копецкого. Пара пыталась работать в театре, но им пришлось уехать в Австрию, что в те времена было довольно сложно.

В 1956 году Баарова разошлась с Яном Копецким и вышла замуж за своего врача, шведа Курта Лундвалла. До конца жизни актриса прожила в Зальцбурге, в Чехословакии ею никто не интересовался.

В 1995 году Лида Баарова опубликовала свои мемуары «Сладкая горечь моей жизни». Трудно сказать, что было правдой, а что фантазиями в этих воспоминаниях, но на родине актрисы они вызвали большой интерес.

Жажда славы, желание быть звездой дорого обошлись Бааровой. За несколько лет сомнительной карьеры она расплачивалась всю свою долгую жизнь.

Умерла Баарова в 2000 году, в последние годы она ни к чему не проявляла интереса, просто равнодушно ждала конца.

На счету Лиды Бааровой 60 кинофильмов. В 1953 году она снялась у великого Федерико Феллини, исполнив роль Джулии в фильме «Маменькины сынки». В 1972 ей досталась небольшая роль в картине Райнера Вернера Фассбиндера «Горькие слезы Петры фон Кант».

Ольга Чехова. Неразгаданная тайна

Ольга Константиновна Чехова (Книппер) родилась в семье обрусевших немцев в 1897 году. С юных лет она мечтала связать жизнь с театром. Благодаря своей тете — сестре отца Ольге Книппер-Чеховой, известной актрисе и жене великого русского писателя Антона Павловича Чехова, — юная Ольга часто бывала в театре. Знакомство с известным актером Михаилом Чеховым изменило всю ее жизнь. Она вышла замуж за Михаила и в начале 20-х годов сопровождала его на гастролях в Германии.

С мужем Ольга вскоре развелась и занялась собственной карьерой, сначала в театре, а потом и на экране. Дебют Чеховой в немецком кино состоялся в 1921 году в фильме Фридриха Вильгельма Мурнау «Замок Фоголед».

Чехову много снимали во многом благодаря тому, что ее немецкий язык был безупречен, хотя для этого ей пришлось брать уроки.

Особым успехом Ольга Чехова пользовалась во времена Третьего рейха, хотя снималась далеко не в самых громких фильмах. При всей многочисленности ролей (около 100) ей повезло не участвовать в пропагандистских фильмах. Зато она была знакома со всеми первыми лицами гитлеров-



ской Германии и имела некоторое влияние в кругу приближенных Гитлера. Возможно, именно это породило упорные слухи, что Ольга Чехова была резидентом русской разведки. Об этом упоминается во многих книгах и мемуарах, некоторые авторы намекают на роль Чеховой в подготовке так и не состоявшегося покушения на Гитлера. Однако никаких документальных подтверждений найдено не было.

До конца жизни Ольга Чехова оставалась актрисой немецкого театра и кино, она снималась в фильмах вплоть до 1974 года. Ее перу принадлежат две книги воспоминаний. Умерла Чехова в возрасте 82-х лет, ее прах покоится на мюнхенском кладбище.

Ольга осталась в памяти потомков не только актрисой, но и легендой, чье имя окутывало множество тайн, связанных с эпохой Третьего рейха.

Кинопропаганда явная и скрытая

И Гитлер, и Геббельс очень высоко оценивали значение кинематографа как действенного средства пропаганды. Ни художественный плакат, ни пресса, ни даже радио не имели такой силы воздействия на массовое сознание.

Фильм должен был стать важным проводником национал-социалистических идей. Однако новый кинематограф только создавался, а заполнять кинотеатры требовалось с первых же дней. Подходящий материал легко нашелся: среди картин, снятых на рубеже 20-30-х годов было немало пронацистских фильмов.

Вероятнее всего, еще до марта 1933 года соратники Гитлера по партии уже готовили наступление на «коллективное сознание» немецкого народа. Хотя тот факт, что фильм «Утренняя заря» демонстрировался на экранах на следую-

щий же день после назначения Гитлера рейхсканцлером, считают случайным.

На премьере собрались все первые лица нового правительства. На экране шла война, и фильм был преисполнен немецкого патриотизма. Герой фильма, рядовой солдат сказал: «Мы, немцы, возможно, не знаем, как надо жить. Но как надо умирать — нам отлично известно». Гитлер остался чрезвычайно доволен и сюжетом, и этой фразой, так что сеанс завершился под аплодисменты зрителей.

Австрийскому режиссеру Густаву Учицки (1898–1961) привычно было снимать подобные картины, к тому же, их время как раз настало. Фильм «Утренняя заря» был поставлен Учицки еще в Веймарской республике по сценарию писателя Герхарта Менцеля, лауреата литературной премии Клейста. Музыку к фильму сочинил Герберт Виндт, который в последующие годы писал партитуры ко многим нацистским фильмам. Вместе с Менцелем Густав Учицки создал еще несколько пропагандистских картин («Беженцы», 1933; «Девушка Йохана», 1935; «Возвращение», 1941). В его наследии есть мелодрамы и приключенческие фильмы: «Отель Савой 217» (1936), «Материнская любовь» (1939), «Почтмейстер» (1940), снятый по пушкинскому «Станционному зрителю». В 1938 году Учицки участвовал в создании пропагандистской картины НСДАП «Слово и дело» об аннексии Австрии Германией.

«Золотой запас» Геббельса составляли националистические фильмы начала 30-х, они вошли в прокат, пока собственный кинематограф министра пропаганды только набирал обороты. Новая власть приветствовала сюжеты о героях-одиночках, защищавших национальную честь в безнадежных ситуациях, и выступавших против врага, превосходящего героя силой и мощью. Главная идея этих фильмов была та же, что и в «Утренней заре»: за Германию всегда стоит умереть.



Большим успехом пользовался фильм Густава Учицки «Йорк», вышедший на экраны еще в 1931 году. Герой фильма генерал фон Йорк, сыгранный Вернером Краусом, идеальный образ прусского военного, искренне и абсолютно преданного кайзеру Фридриху Вильгельму III. Однако, в момент, когда личные интересы правителя стали идти вразрез с национальными, Йорк принял решение служить не ему, а родине.

Таких фильмов было вполне достаточно, чтобы заполнить экраны Германии. Самые известные и популярные в те годы картины — «Последняя рота» (1930) Курта Бернгардта, «Одиннадцать офицеров из отряда Шилля» (1932) Рудольфа Мейнерта, «Мятежник» Луиса Тренкера совместно с Карлом Хартлом.

Луис Тренкер (Алоиз Франк Тренкер, 1892–1990) — австрийский актер, оператор, сценарист, режиссер и альпинист. Впервые снимался в кино в фильме Арнольда Фанка «Гора судьбы» (1921), в 1925 году участвовал в «Священной горе» Фанка вместе с Лени Рифеншталь, для которой это была первая роль в кино. И Тренкер, и Рифеншталь начинали учиться режиссуре именно у Арнольда Фанка. Режиссерский дебют Тренкера состоялся в 1931 году в фильме «Горы в огне», ставшем популярным в Германии. Кинокритики отметили также прекрасную операторскую работу

Зеппа Альгейера. В 1936 году Тренкер создает первый немецкий вестерн «Император Калифорнии», который был награжден жюри IV Международного кинофестиваля в Венеции как лучший иностранный фильм. Съемки фильма производились в Соединенных Штатах.

Большая часть фильмов Тренкера воспевают родные режиссеру горы, фактически делая их одним из главных героев. Именно это привлекло Гитлера к фильмам Тренкера, фюрер был восхищен пафосом экранного действия и красо-



той натурных съемок. Режиссер считался одним из лучших мастеров националистического кино, постоянно работал в Германии, вступил в 1933 году в имперское объединение кинематографистов, а в 1940 — в ряды НСДАП.

Несмотря на работу в нацистском кинематографе и членство в партии, Луису Тренкеру случалось защищать коллег по цеху от преследования властей и нелестно высказываться в адрес проводимой политики. На режиссера часто писали доносы, в частности, в архивах сохранилась жалоба на то, что, работая в Вене, он давал роли еврейским актерам. В 1940 году у Тренкера произошел конфликт с руководством НСДАП, и Геббельс лично дал указания приостановить все его проекты. До конца 1941 года Тренкер был полностью отстранен от работы, но в 1942 году его все же сняли в главной роли в национал-социалистской картине «Germanin — Bayer 205» Макса Киммиха. После этого Тренкеру окончательно запретили работать.

Луис Тренкер пытался снимать кино в Италии, но к полноценной работе ему удалось вернуться только в 1949 году. Он снял несколько фильмов о горах — короткометражных документальных и художественных. В 1955 году режиссер создал картину «Узник гор» по сценарию, написанному совместно с Джорджо Бассари и Пьером Паоло Пазолини.

В 60-е годы он работает в кинодокументалистике и на телевидении. Всего Луис Тренкер снял около 40 фильмов. Умер режиссер в 1990 году в возрасте 97 лет.

Отдельным жанром можно считать так называемый немецкий «горный» фильм. Первые «горные» фильмы снял Арнольд Фанк, которого называют «отцом» этого жанра. За Фанком последовала Лени Рифеншталь, поставившая в 1932 году «Голубой свет» — полуфантастический фильм-легенду об Итальянских Альпах. Сама Рифеншталь сыграла главную роль в картине.

«Горные» фильмы, как правило, героизировали сильную личность, побеждавшую как врагов, так и силы природы. Такие истории вселяли в зрителя оптимизм и гордость. Люди чувствовали свою сопричастность, поскольку были рождены на той же земле. Все это делало «горный» жанр незаменимым в арсенале нацистского кино.

«Квекс из гитлерюгенда» и другие

Многие режиссерские и операторские находки догитлеровского кинематографа использовались впоследствии в пропагандистском кино Третьего рейха. К числу таких приемов относятся и масштабные массовые сцены из исторических фильмов Фрица Ланга. Особенно понравилась рейхсминистру Геббельсу эпическая кинодиалогия Ланга «Нибелунги» (1921). Панорамный показ массовых сцен, акценты на символике — все эти приемы использовались операторами и художниками гитлеровского кино. Лучше всего эти заимствования были заметны в «Триумфе воли», важнейшем пропагандистском фильме о нюрнбергском съезде нацистской партии в 1934 году.

Нацистской Германии необходимо было собственное кино, воздействие которого прекрасно сознавали и Гитлер, и Геббелс. Для широкой пропаганды нужны были новые мастера, готовые исполнять заказ нацистской власти. Не стоит думать, что все режиссеры того времени были идеологически и нравственно преданны фюреру или хотя бы согласны с его идеями. У людей была разная мотивация: некоторые трудились для того, чтобы выжить, заработать денег или добиться известности и славы, как это случилось с Лени Рифеншталь. Среди них, конечно, встречались и преданные Гитлеру люди.

Бюджет некоторых кинопроектов поражал, продюсеры и режиссеры получали от государства финансовую поддержку, соизмеримую с самыми крупными проектами Голливуда. Так, популярный актер или успешный режиссер зарабатывали в десятки раз больше, чем квалифицированные специалисты других отраслей.

Главная роль в «новом» кино отводилась, разумеется, пропагандистскому фильму. Одной из самых явных нацистских агиток стал фильм режиссера Ганса Штайнхоффа «Квекс из гитлерюгенда» (1933). Роль юного Хейни Волькера по прозвищу Квекс сделала известным актера Юргена Ольсена, у которого, однако, карьера не сложилась, и он исчез из кинематографа, сыграв всего в трех фильмах.

У героя фильма существовал реальный прототип — член гитлерюгенда Герберт Норкус, погибший еще в 1932 году в столкновении штурмовиков и коммунистов. Йозеф Геббельс приложил немало усилий, чтобы сделать из него национального героя. История гибели Норкуса стала сюжетом для романа Карла Алоиса Шенцингера, для пьес, стихов и гимнов. Подросток из неблагополучной семьи с пролетарской окраины ищет смысл жизни — и находит его у молодых национал-социалистов. Защищая свои новые идеалы и дружбу, Квекс гибнет от ножа злодея-коммуниста, но в финале юные нацисты бодро маршируют под гимн, недопетый погибшим Хейни.

Простая идея фильма и прямолинейное воплощение ее на экране нашли отклик у зрителя: за год картину посмотрели более миллиона человек. Но долгая экранная жизнь «Квексу из гитлерюгенда» была не суждена, вскоре фильм был забыт зрителем и сошел с экранов. К столь прямолинейному построению сюжета нацисты больше не обращались.

Помимо «Квекса из гитлерюгенда», режиссер Ганс Штайнхофф (1882–1945) поставил достаточно много идеологически выдержанных фильмов, самыми известными из

которых стали «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941), «Рембрандт» (1942). В годы Третьего рейха Штайнхофф был не только известным, но и очень плодовитым режиссером: в год выпускал от 2-х до 6-ти фильмов, всего снял около 40 картин. Погиб в авиакатастрофе в 1945 году, попытавшись покинуть Прагу до прихода советских войск.

Еще в 1930 году Штайнхофф совместно с французом Рене Пуйолем снял «Каждому свое», в котором свою первую роль сыграл Жан Габен.

В фильме «Роберт Кох, победитель смерти» для нацистской пропаганды использовались факты биографии великого немецкого микробиолога, открывшего возбудителя туберкулеза. Однако в 1940 году на международном кинофестивале в Венеции картина получила первую премию.

Фильм «Дядюшка Крюгер», рассказывающий о событиях англо-бурской войны в Южной Африке, носил антибританский характер. В советском прокате картину снабдили ярлыком «антиимпериалистической». Он появился в обойме «трофейных» фильмов под названием «Трансвааль в огне». В годы войны эта картина пользовалась в Германии неизменным успехом, не в последнюю очередь благодаря таланту актера Эмиля Яннингса. Фильм был грандиозным проектом студии УФА, к работе над ним были привлечены лучшие силы немецкого кинематографа.

«Еврей Зюсс»:

чудовищная сила киноискусства

Пронацистская антисемитская кинокартина «Еврей Зюсс» была снята режиссером Файтом Харланом. Этот фильм до сих пор вызывает споры, скандалы и протесты.



Инициатива постановки принадлежала самому Геббельсу. Демонстрация фильма должна была вдохновлять зрителей на истребление евреев и оправдывать его в глазах немецких обывателей. На выполнение задачи были брошены серьезные творческие и технические ресурсы.

В сюжете использовались факты из жизни реальных персонажей: Йозеф Зюсс Оппенхаймер, живший в XVIII веке, был финансовым советником правителя Вюртемберга Карла-Александра, непопулярного среди своих подданных. После смерти правителя Оппенхаймер был обвинен в многочисленных нарушениях и финансовых махинациях и приговорен к казни. Ему предлагалось помилование при условии перехода в христианство.

Реальная историческая драма послужила сюжетом для литературных произведений, самым известным из которых был роман Лиона Фейхтвангера «Еврей Зюсс», написанный в 1925 году. Почти на 100 лет раньше книга с тем же названием вышла из-под пера Вильгельма Гауфа.

«Еврей Зюсс» Фейхтвангера был сразу же переведен на английский язык, по нему ставились пьесы, одна за другой появлялись театральные постановки в Лондоне, Нью-Йорке, Берлине. А в 1934 году на экраны вышел одноименный фильм в Великобритании, поставленный немецким режиссером Лотаром Мендесом, главную роль в нем сыграл немецкий же актер Конрад Вейдт. Картина была задумана как протест против антиеврейской политики нацистской Германии, но английская цензура несколько сместила акценты, опасаясь недовольства руководителей Третьего рейха. Фильм был, тем не менее, запрещен к показу в Германии и вскоре после этого снят с экранов в Австрии.

Актер, режиссер, сценарист и продюсер Лотар Мендес (1894–1974) оставил Германию и переехал в США, а затем в Великобританию еще в 1926 году. Самые известные фильмы режиссера — «Человек, который умел творить чу-

деса» (1936), «Лунная соната» (1937) о творчестве польского композитора и пианиста Игнацы Яна Падеревского, «Еврей Зюсс» 1934 года — были созданы уже вдали от родины.

Покинуть Германию был вынужден и Конрад Вейдт (Ганс Вальтер Конрад Вейдт, 1893–1913) — актер театра и кино. Свои первые большие роли он играл на сценах военных театров в годы Первой мировой войны. Работал в театральной труппе Макса Рейнхардта с такими знаменитостями, как Эмиль Яннингс, Вернер Краус, Пауль Вегенер. С 1916 года Вейдт снимался в кино, продолжая работать в театре. В 1920 году он сыграл роль Чезаре в «Кабинете доктора Калигари», после чего стал одним из самых известных актеров немецкого экспрессионизма. Всего Вейдт сыграл роли в 118 фильмах, наиболее известные из них — «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени (1924), «Пражский студент» Хенрика Галеена (1926), «Касабланка» Майкла Кертиса (1942, роль майора Штрассера), «Багдадский вор» (1940, роль колдуна Джафара). Вейдт не собирался эмигрировать из Германии, но после роли Зюсса Оппенгеймера в английском фильме путь на родину ему был закрыт. В 1939 году актер получил британское гражданство.

Но вернемся к нацистскому «Еврею Зюссу». Создатели картины перекроили сюжет и приспособили его для пропаганды антисемитизма. В 1930 году написание сценария «по мотивам» романа Вильгельма Гауфа (видимо, потому что предъявить претензии давно покойный Гауф не мог) поручили сценаристам Людвигу Метцгеру и Эберхарду Вольфгангу Меллеру. Позже сценарий был переделан режиссером Файтом Харланом. В новой версии Зюсс был осужден и казнен за изнасилование христианской девушки Доротеи Штурм, роль которой сыграла жена Харлана, немецкая актриса шведского происхождения Кристина



Зедербаум. Самого Зюсса сыграл театральный актер Фердинанд Мариан. В фильме снимались такие известные актеры, как Генрих Георге, Вернер Краус.

Йозеф Геббельс был очень доволен результатом работы. Министр пропаганды назвал постановку гениальной, отметив, что лучшего антисемитского фильма он не мог и желать.

Впервые нацистский «Еврей Зюсс» был показан в 1940 году на кинофестивале в Венеции. После премьеры фильм прошел по экранам Германии, его увидело более 20 миллионов зрителей. Картина целенаправленно использовалась для оправдания уничтожения евреев. Существовало специальное распоряжение об обязательном просмотре этого фильма для личного состава СС и полиции. «Еврея Зюсса» демонстрировали на оккупированных территориях и для персонала концентрационных лагерей. Картина явилась наглядным примером того, как хорошо сделанная работа становится фактически орудием массовых убийств и средством воспитания палачей.

Создатели фильма почувствовали всю тяжесть своей вины в годы, последовавшие после разгрома нацистской Германии. Эта вина проклятием легла на семью Файта Харлана и его потомков.

Копии фильма уничтожены не были, но все показы после 1945 года сопровождались скандалами.

В 1947 году Лион Фейхтвангер через прессу обратился с открытым письмом к Файту Харлану и семерым актерам, занятым в фильме. Писатель считал, что картина поставлена по мотивам его романа. «И никакие попытки оправдаться не помогут вам, ибо всем вам было хорошо известно, что с самого зарождения фильма у его создателей не было ни малейшего следа творческой свободы, одна лишь тенденция, глупость и низость которой всем очевидна», — писал Фейхтвангер.



Файт Харлан немедленно ответил автору длинным письмом. Нет смысла приводить фразы из ответа Харлана, трудно однозначно оценить все дискуссии, которые велись вокруг создателей фильма. Разумеется, давление на участников съемок велось беспрецедентное. Геббельс лично наблюдал за процессом производства картины, всегда готовый вмешаться, если что-то пошло не так, как было задумано. Вся история фильма полна трагических моментов и служит напоминанием о том, какой разрушительной может быть сила искусства.

Кристина Зедембаум публично признавалась, что очень сожалеет о том, что согласилась участвовать в съемках. Сам Харлан был осужден за пособничество нацистам, главным образом за создание «Еврея Зюсса», отсидел положенный срок и вернулся к работе в кино. До конца жизни он подвергался нападкам и упрекам, прошлое так и не отпустило его.

Внучка Харлана вышла замуж за еврея и приняла иудаизм. Дедушка ее мужа погиб в еврейском гетто во время Второй мировой войны. Погибла в Освенциме и первая жена Файта Харлана — еврейка, актриса и певица Дора Герсон. Томас Харлан, старший сын Файта Харлана, посвятил свою жизнь изучению истории Холокоста, принимал участие в поисках нацистских преступников, пытаясь таким образом смыть вину своего отца, участвовавшего в геббельсовском проекте.

Не менее трагична история Фердинанда Мариана, сыгравшего роль Зюсса Оппенгеймера. Геббельс первоначально предлагал эту роль Эмилю Яннингсу, затем Густаву Грюндгенсу. Оба известных актера нашли благовидные предлоги, чтобы отказаться от роли. Фердинанд Мариан согласился, неизвестно, из страха или жажды славы. Актер так же, как и Харлан, был женат в первом браке на пианистке еврейского происхождения Ирене Сагер, после



развода вышедшей замуж за Ханса Мейер-Ханно. Ханс принимал участие в группе Сопротивления, разгромленной гестапо в 1942 году. Мейер-Ханно погиб при странных обстоятельствах перед самым концом войны. Фердинанд Мариан подвергся денацификации, получил запрет на профессию. Погиб он в 1946 году в автокатастрофе. Есть мнение, что это было самоубийство.

Но и на этом история картины не закончилась. О ней создавались документальные ленты, был снят художественный фильм «Еврей Зюсс».

В 2012 году «Еврей Зюсс» 1940-го года демонстрировали на Международном кинофестивале в Москве. Показ, как обычно, вызвал споры и протесты. В рамках фестиваля был показан также документальный фильм немецкого режиссера Феликса Меллера «Харлан: в тени «Еврея Зюсса» (2008) — о Файте Харлане и судьбе его семьи. В фильме использованы архивные материалы, домашние съемки и интервью.

Немного о создателях главного пропагандистского киношедевра

Файт Харлан (1899–1964) — актер, режиссер театра и кино. Обучался актерскому мастерству в классе Макса Рейнхардта. С 1919 по 1926 год выступал на театральной сцене: сначала Фольксбюне, с 1924 года — в Прусском государственном театре в Берлине. В 1924 году Харлан вступил в социал-демократическую партию Германии. В 1926 году он получил свою первую роль в кино.

С 1934 год Харлан — режиссер театра, в 1935 году состоялся его режиссерский дебют в кино, в 1937 году после фильма «Властелин» он стал ведущим режиссером.

После выхода в 1940 году «Еврея Зюсса» Харлан снял для Третьего рейха еще шесть фильмов, наиболее известные из которых — «Великий король» (1942) и «Кольберг» (1945) — были одновременно и самыми дорогостоящими. После окончания Второй мировой войны, суда и тюремного заключения, работа в кино успеха Файту Харлану не принесла, несмотря на то, что он снял около десятка фильмов.

Трое детей от брака Харлана с Хильдой Кербер неоднозначно относились к деятельности отца в нацистском кино. Обе дочери, Сюзанна и Мария, взяли фамилию матери. Сын Томас Харлан, кинорежиссер, антифашист, на долгие годы отстранился от отца.

Кристина Зедербаум (1912–2001) — немецкая актриса шведского происхождения, первая жена Файта Харлана. Пользовалась большой популярностью в годы нацистской империи. Почти всю свою карьеру играла в пропагандистских фильмах.

Снималась в кино с 1937 года, играла главные роли во всех фильмах Харлана. В период с 1945 по 1950 год отказывалась от работы из солидарности с мужем, но выступала на сцене театра в постановках, осуществленных Харланом нелегально.

С 1950 года Кристина Зедербаум вновь начала сниматься в фильмах Харлана. После его смерти выступила еще в нескольких малозаметных ролях, опубликовала мемуары.

Фердинанд Мариан (1902–1946) — австрийский актер театра и кино, на сцене с 1922 года. Первую свою роль в кино Мариан сыграл в 1933 году. Роль в фильме «Мадам Бовари» Герхардта Лампрехта (1937, с участием Пола Негри) принесла ему первый успех в кино. Фильм появился в советском прокате в 1949 году. Снимался также в «Дядюшке Крюгере» и в «Мюнхгаузене». Всего им сыграно около 20 ролей.



Вернер Краус (1884–1959) — актер театра и кино. Играл на сцене с 1901 года, в 1916 году впервые снялся в кино. Исполнение роли доктора Калигари в «Кабинте доктора Калигари» (1919) принесло Краусу мировую известность. Работал с лучшими режиссерами немецкого киноэкспрессионизма.

В 30-е годы в Немецком театре Краус исполнил свои лучшие роли: Вильгельма Фогта в ленте «Капитан из Кеченика» и Маттиаса Клаузена в картине «Перед заходом солнца». С 1933 года актер работал в Бургтеатре в Вене. Успешно сыграв Наполеона в постановке по пьесе Бенито Муссолини, он получил аудиенцию дуче. Затем Краус встретился с Геббельсом и вскоре был назначен заместителем главы Имперской театральной палаты.

В нацистской Германии Вернер Краус снимался в самых одиозных пропагандистских фильмах. Наиболее известные картины, в которых он играл, — это «Фридрикус Рекс» (1922), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Пражский студент» (1926), «Безрадостный переулок» (1925), «Тартюф» (1925), «Тайны одной души» (1926), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Еврей Зюсс» (1940), «Парацельс» (1943).

После окончания войны Краус был признан «виновным незначительно» и вернулся к работе в театре и кино.

Генрих Георге (1893–1946) — актер театра и кино, театральный режиссер. Играл на сцене Дойче-театр в Берлине, снимался в кино с 1921 года. Самые известные его роли в кино: Эмиль Золя в «Дрейфусе» Милтона Росмера (1930), Франц Биберкопф в фильме Пиля Ютци «Берлин, Александерплац». В годы нацизма снялся в известных Геббельсовых постановках «Квекс из гитлерюгенда» (1933), «Еврей Зюсс» (1940), «Кольберг» (1945). В 1945 году был арестован за сотрудничество с режимом, попал сначала

в тюрьму, а затем в лагерь Заксенхаузен. Умер в лагерьной больнице после перенесенной операции по удалению аппендицита.

Лени Рифеншталь: трагедия таланта

Документальному кино отводилась ключевая роль в кинопропаганде Третьего рейха, поэтому отток талантливых режиссеров, которым можно было бы доверить создание масштабного документального полотна, озадачил руководителей страны.

Однажды Гитлер обратил внимание на Лени Рифеншталь, успевшую проявить себя в 1932 году в качестве режиссера и продюсера при создании фильма «Голубой свет». Фюрер поручил ей большую работу над документальной лентой о съезде нацистской партии в Нюрнберге.

Все, чего хотела Лени — достичь вершин мастерства в кинематографе, и такой шанс у нее появился. Ради создания грандиозной картины Гитлер не пожалел средств. Рифеншталь предоставили значительные материальные ресурсы, и она сделала все, что было в ее силах для успеха работы. Над фильмом трудились 36 кинооператоров, десятки ассистентов и технических специалистов. Рифеншталь допускали к работе с секретными материалами и документами.

«Триумф воли» вышел на экраны в марте 1935 года. Лени Рифеншталь была его режиссером и продюсером, она же собственноручно монтировала фильм. Ни одна мелочь не ускользала от ее внимания. Гитлер и Геббельс не ошиблись в выборе режиссера для грандиозного агитационного проекта: Рифеншталь создала представление мощной силы, что способствовало росту авторитета фюрера

в массах. Экранный образ Гитлера был зрелищнее и сильнее по воздействию, чем многие другие художественные образы. «Триумф воли» стал и триумфом Рифеншталь, ставшей главным режиссером документального кино Третьего рейха.

«Триумф воли» принес Лени Рифеншталь славу, однако благодаря этому фильму она вошла в историю как художник, воспевающий нацизм. Клеймо пособницы режима так и не было снято с имени Рифеншталь за всю ее долгую жизнь.

Откровенная нацистская направленность фильма сделала невозможным его показы на кино- и телеэкранах полностью, но фрагменты ленты вошли во многие документальные картины, созданные режиссерами разных стран после падения гитлеровской Германии. Существует множество заимствований из этого фильма в кинематографических работах различных жанров.

Следующей знаменитой работой Рифеншталь стала дилогия «Олимпия», посвященная олимпийским играм 1936 года в Берлине. Фильм состоит из двух частей, названных «Праздник народов» и «Праздник красоты». Для картины было отснято около 400 километров пленки, которые Рифеншталь обрабатывала и монтировала больше года. В 1938 году на международном кинофестивале в Венеции «Олимпия» была признана лучшим фильмом и получила высокую награду.

Картина не носила явной нацистской окраски, благодаря чему ее демонстрировали перед самой разной аудиторией много лет спустя после выхода ленты на экраны в Германии. «Олимпия» неизменно входит в список шедевров мирового кинематографа. Приемы, использованные Лени Рифеншталь при съемках фильма, неоднократно использовались мастерами кино, однако добиться подобного успеха редко кому удавалось.



Непросто далось Рифеншталь понимание происходящего в Германии, она пребывала в мире, где не было места ничему, кроме кино. Нужно признать, что и поклонницей фюрера Лени была достаточно долго. Прозрение пришло тяжело и нескоро. Когда Рифеншталь в ноябре 1938 повезла свою «Олимпию» в США, в Германии произошла «хрустальная ночь», и американские журналисты задавали ей вопросы не о фильме, а о еврейских погромах. Под окнами ее гостиничного номера проходили антифашистские манифестации, а фильм в результате так и не купили для проката в США. Вслед за Соединенными Штатами картину запретили в Британии.

Но и после этого Рифеншталь оставалась на культурной службе режима. В начале Второй мировой войны она даже пыталась работать военным корреспондентом, однако увиденные Лени сцены жестокой расправы над населением оккупированных территорий заставили ее вернуться в Германию.

Документальное кино было оставлено ради второй художественной картины — мелодрамы «Долина» об испанской цыганке-танцовщице, роль которой исполнила сама Рифеншталь. Фильм снимался почти до конца войны, и с ним связана еще одна трагическая история. Для съемок в массовке были привлечены цыгане из концентрационного лагеря Максглан. После съемок статистов-цыган вернули в лагерь, где они погибли от жестокого обращения, каторжного труда или были расстреляны. Этот эпизод стал ключевым в процессе над Лени Рифеншталь после окончания Второй мировой войны. Рифеншталь дважды прошла процесс денацификации, дважды была оправдана, но вернуться к работе в кино ей так и не удалось.

И все же талант Рифеншталь находил выход даже в такой обстановке. Лени покинула Европу и снимала документальные кадры о жизни африканских племен. Тогда же

она занялась фотографией, а позже, уже в довольно преклонном возрасте, с успехом освоила подводную съемку.

Лени Рифеншталь прожила 101 год и умерла в 2003 году, так и не прощенная ни в своем отечестве, ни в других странах, пострадавших от фашизма. Киностудии ФРГ и ГДР отвергли ее, в то время как в их павильонах работали куда более скромные и менее талантливые мастера. И все же в истории кино Рифеншталь осталась одним из самых выдающихся режиссеров. Американские кинематографисты посвятили Рифеншталь фильм «Лени Рифеншталь — триумф ее воли», который вышел при ее жизни, в 1987 году.

Прожектор светит не всем

Все лучшие режиссеры и актеры Третьего рейха после падения режима не создали ничего, что бы вошло в историю кино, им даже не удалось повторить своих успехов недавнего времени.

Весь мощный поток фильмов геббельсовского «Голливуда» при всей кажущейся аполитичности обслуживал заказ режима. Тотальный контроль, создание клише, выполнение прямых приказов делали невозможным появление шедевров. Второй Рифеншталь, фанатично преданной не фюреру, а кинокамере, в империи не случилось.

Было создано много добротных картин, но то, к чему может привести талантливо сделанное кино по чудовищному заказу, все уже видели на примере Харлановского «Еврея Зюсса».

Но фильмы лились сплошным потоком, кроме агиток были и другие жанры: развлекательно-музыкальные ленты, похожие друг на друга. Чем хуже шли дела на фронтах,



тем веселее пели и плясали на экранах. Сам Геббельс признавался в своих записках, что глупые и пустые фильмы нужны прежде всего — «люди устают...» Даже большое количество исторических фильмов не оставило ничего, стоящего внимания. История использовалась как предлог, для возвеличивания нового властителя — Гитлера. И если после очередной премьеры грандиозного фильма Харлана «Великий король» Геббельс указал прессе на недопустимость сравнения прусского короля с фюрером, сам же позднее проводил параллели между правителями. Народу приказывали верить, народ должен был восхищаться и гордиться. Только такой смысл вкладывали в исторические ленты.

Зачастую фильмы были призваны показать мощь немецкой киноиндустрии, продемонстрировать грандиозность съемок, качество работы всех специалистов кинематографа: Геббельс пытался соперничать с Голливудом. Именно поэтому грандиозный кино-проект «Мюнхгаузен» совершенно лишен идеологической нагрузки.

Суперфильм «Мюнхгаузен» и его актеры

«Мюнхгаузен», поставленный венгерским режиссером Йозефом фон Баки (1943), — роскошный цветной фильм с участием самых ярких звезд немецкого кино: Ганса Альберса (Мюнхгаузен), Бригитты Хорни (Екатерина II) и уже упоминавшегося ранее Фердинанда Марианна (граф Калиостро). Фильм создан с помощью новейших технических средств, бюджет картины превышал все мыслимые границы, ради высокого качества сценария пришлось даже обратиться к писателю Эриху Кестнеру, которому нацисты запретили публиковаться. Естественно, имя Кестнера не



появилось в титрах. Однако ожидаемого успеха не последовало. Шел 1943 год, гитлеровская армия терпела поражения на восточном фронте, и положение в стране и мире сыграло злую шутку с картиной — ее просто проигнорировали за рубежом. Не вызвала она энтузиазма и у немецкого зрителя. Время восхищений и развлечений прошло.

Ганс Альберс (Ганс Филипп Август Альберс, 1891–1960) — немецкий актер театра и кино, эстрадный певец. Начал театральную карьеру еще до Первой мировой войны, после ее окончания играл в нескольких берлинских театрах, главным образом комические роли. Исполнил около ста ролей в немых фильмах, снимался в «Голубом ангеле» вместе с Марлен Дитрих. Больше второстепенных ролей в звуковом кино Альберс не играл.

В гитлеровской Германии Ганс Альберс старался держаться подальше от политики и пропаганды, однако играл и в таких откровенно нацистских фильмах как «Беженцы» (1933), «Палачи, женщины и солдаты» (1935). Самый большой успех ему принесла роль Мюнхгаузена. Актер неизменно пользовался успехом у публики и получал высокие гонорары.

Были у Альберса и свои личные счеты к режиму: в 1933 году ему пришлось спрятать свою возлюбленную актрису Ханси Бург, которая была дочерью его учителя-еврея Ойгена Бурга. Он укрыв ее на вилле в Верхней Баварии, их связь продолжалась до 1939 года, когда даже тайное пребывание в Германии становилось опасным для Ханси. Альберсу удалось спасти ее, переправив в Швейцарию, а затем в более безопасную Англию.

Последним фильмом в нацистском кино для Альберса стал детектив «Шива и цветок виселицы» режиссера Ганса Штайнхоффа. Фильм снимался в Праге в 1945 году и не был окончен из-за наступления советских войск. Съёмочная группа поспешно покинула чешскую столицу. Штайн-



хофф при этом погиб, и фильм был завершен только через много лет, в 1992 году.

После окончания войны, в 1947 году, Ганс Альберс вернулся в кино и много снимался: в послевоенные годы вышло около 20 фильмов с его участием. Очень успешной была его роль в картине «Перед заходом солнца» (1956) режиссера Готфрида Рейнхарта по роману Герхардта Гауптмана. Лента получила приз зрительских симпатий, а Ганс Альберс — награду за лучшую мужскую роль.

Последней для Альберса стала роль в фильме «Нет ангела его чище». В 1960 году актеру стало плохо на сцене театра, в котором он играл. Его увезли в больницу прямо со спектакля. От болезни Ганс Альберс уже не оправился и вскоре умер.

Бригитта Хорни (1911–1988) — немецкая киноактриса, успела сыграть в четырех фильмах в дуэте с Иоахимом Готшалком до его гибели. Дуэт был очень популярен у зрителя. Бригитта присутствовала на похоронах Готшалка, так как была его другом его семьи. Поступок был смелым для тех лет, многие опасались наказания бдительных властей.

Самой успешной для Бригитты стала роль в «Мюнхгаузене». После окончания войны Бригитта Хорни приняла американское гражданство, много играла в театре и кино, гастролировала по всему миру. Ею восхищался Ремарк, с которым она познакомилась после войны.

Мода Третьего рейха

Германия и Франция: битва за титул законодательницы моды

Ведущую роль в формировании модных направлений Третьего рейха сыграл национализм, истоки которого восходят к периоду Первой мировой войны и предшествующей ей эпохе.

В период Веймарской республики немецкие деятели искусств получили такую свободу, о которой их коллеги в других странах Европы зачастую только мечтали. Считая себя одним из главных центров мировой культуры, Германия принялась оспаривать у Франции право диктовать моду.

Это противостояние началось еще до Первой мировой войны. В 1914 году в Париже появился комикс, называвшийся «Немецкая мода: Лига против дурного англо-французского вкуса». Создатели этого произведения открыто высмеивали вульгарность немецких дам, их некрасивые громоздкие фигуры и неумение одеваться элегантно, так, как это делают француженки.

В ответ немец Норберт Штерн издал труд, в котором опубликовал свои исследования в области мировой культуры, в том числе и моды. В одной из глав автор прямо обви-



нил парижских кутюрье в развращении представительниц прекрасного пола и рекомендовал своим соотечественникам отказаться от фасонов, навязываемых модельерами Франции. По мнению Штерна, французская мода не только губит скромное природное очарование германских женщин, но и подталкивает нацию к вырождению.

Националистические высказывания Штерна подхватили многие молодежные объединения. Например, представительницы женского отделения молодежного движения «Странник», заявили, что их не устраивает изменчивая парижская мода, а одежда немецких девушек должны быть не только удобной и приятной глазу, но и по-настоящему «германской». Девушки из других союзов также отвергали «чужеродную» моду.

Следует сказать, что лучшие немецкие модельеры несмотря на националистические настроения в обществе всегда руководствовались парижскими образцами. Однако в моделях, созданных ими в тяжелой экономической обстановке перед Первой мировой войной, французского влияния практически не заметно. Причина была не столько в немецком национализме, сколько в жесткой экономике.

Несмотря на отказ от парижского влияния, модельерам Германии, тем не менее, удалось создать по-настоящему красивые изделия. И дизайнерские костюмы, и одежда для массовых потребителей пользовались неизменным спросом за границей и составляли важную статью германского экспорта.

В разгар Первой мировой войны националистические настроения в Германии усилились, и пристрастие представительниц слабого пола к парижскому шiku стали считать предательством по отношению к родине. Тех, кто одевался по французской моде и носил туфли на высоких каблуках, всячески осуждали. Модницам напоминали о братьях

и отцах, проливавших кровь на фронте. В 1915 году был издан каталог, предлагавший немецким женщинам одежду, которую они должны были носить на работе и дома.

После войны модельеры Германии вновь стали посещать модные показы, проходившие во французской столице. Покупая права на использование шедевров французских кутюрье, они превращали их в одежду, доступную для простых немцев.

В 1920-е годы площадь Хаусфогтайплац в Берлине, с XIX столетия считавшаяся главным местом, где производили и продавали ткани, меха и одежду, превратилась в центр моды. Созданные здесь вещи (в том числе и готовое платье для массового спроса) пользовались огромной популярностью не только в самой Германии, но и в других странах Европы.

Популяризатором отечественной моды была немецкая пресса. В газетах и журналах часто появлялись статьи, в которых высмеивались «чахоточные» французские и английские модницы, а заодно и одетые в «мужеподобные» костюмы американки (одежду из Англии и США также завозили в Германию).

Несмотря на популярность немецкой моды в Германии и за ее пределами, богатые фрау по-прежнему отдавали предпочтение французским модельерам, у которых и заказывали одежду. Успеху французов у немецкой элиты способствовали лучшие женские журналы Германии, на страницах которых регулярно печатались фотоотчеты о модных показах, проходивших в Париже.

С целью продвижения отечественной моды и освобождения ее от иноземного влияния немецкие модельеры и крупные производители одежды объединились в Имперский союз германской модной индустрии. Они начали издавать журнал под названием «Стиль». В феврале 1923 года, после того как Рур был оккупирован Францией, в этом



издании появилась статья, в которой Имперский союз призвал население Германии бойкотировать парижскую моду, игнорировать французские фасоны и не покупать готовую одежду, привозимую из враждебной страны. «Было бы отвратительно, если бы представители мира моды ездили в Париж и делали там закупки, в то время как наши соотечественники в Рурской долине... страдают от жестокости и притеснений и находятся на грани кровопролития. Мы не вправе закрывать глаза на тот факт, что французы делают все мыслимое и немислимое, чтобы нас уничтожить, — заявили представители Имперского союза германской модной индустрии. — Те, кто не разделяет этих чувств... предадут национальную и личную честь ради материальной выгоды».

Германская мода: миф или реальность?

Борьба с чужеземными модными веяниями обострилась в период Третьего рейха и достигла своего пика в годы Второй мировой войны.

Нацистские пропагандисты настойчиво прививали немецким женщинам интерес к «настоящей» немецкой моде, проникнутой арийским духом и основанной на национальных традициях.

В этот период было сформировано понятие «германская мода», заключавшее в себе несколько составляющих: стиль в одежде, внешний облик, а также скромность, простоту, природную женственность — то есть, качества, которые, по мнению национал-социалистов, должны быть свойственны арийской женщине.

Однако продвижение понятия «германская мода» в общество столкнулось с некоторыми обстоятельствами, кото-



рые нацистские пропагандисты не смогли преодолеть, из-за чего термин и не получил широкого распространения.

Представительницы немецкой элиты не желали ограничивать себя национальными рамками. Не обращая внимания на призывы к скромности и простоте, они по-прежнему предпочитали дорогостоящий парижский шик.

Свои понятия о моде имели и немецкие модельеры, воспитанные на французской элегантности. В концепцию нацистских пропагандистов свои коррективы внесла и экономическая ситуация, сложившаяся в стране к началу Второй мировой войны. В конце концов, понятие «германская мода» свелось к призыву производить одежду для немцев только в Германии и исключительно из местных материалов. Шить ее могли лишь истинные арийцы. Евреи и иностранные подданные к этому процессу не допускались.

Нацистская идеология приветствовала ношение национальных костюмов — дирндль и трахт.

Дирндль — комплект, сшитый из натуральных тканей и состоящий из нескольких элементов: блузы с корсетом и облегающим лифом, широкой юбки и яркого фартука. Название одежды идет от немецкого *Dirn*, так называли прислугу женского пола. Подобную одежду носили крестьянки альпийских областей, где дирндль до сих пор можно увидеть во время национальных праздников, например знаменитого Октоберфеста — фестиваля пива, ежегодно проходящего в Мюнхене.

Хотя европейцы считают трахт австрийским и баварским национальным костюмом, на самом деле он был (и по сей день остается) популярным на всей территории Германии. Трахт носили сельские жители, и в каждом регионе он имел свои особенности. Так, в северной Германии его украшали бисером и вышивкой, и чем богаче были декоративные элементы, тем выше считался статус женщины в обществе. В старину каждая невеста обязательно гото-

вила к свадьбе трахт, который должен был входить в ее приданое.

В нацистскую эпоху трахт продолжал пользоваться популярностью в ряде сельских районов Германии и Австрии. Надевали его и во время партийных мероприятий и праздников, что приветствовалось высшей партийной верхушкой и лично фюрером.

В прессе трахт называли главным проявлением связи арийской женщины с почвой, а также весомым вкладом Германии в мировую моду.

В конце 1930-х годов одеждой в стиле дирндль заинтересовались в Европе и Америке. В Англии, Франции и США модные журналы посвящали целые страницы так называемому «баварскому стилю» — костюму дирндль. В 1939 году его использовали при создании новых весенних коллекций известные парижские кутюрье. Однако к концу лета, когда уже мало кто сомневался в скором начале войны, европейские дизайнеры дистанцировались от «баварского стиля». Одно из английских изданий пренебрежительно писало о нем: «Мы любили дирндль пылко, но неразумно: ведь, по сути, это всего-навсего крестьянский наряд».

Гитлер не раз публично восхищался национальным костюмом, называл его обязательной принадлежностью настоящей арийки — скромной и добропорядочной «матери нации». На самом деле фюреру больше нравились женщины, одевающиеся по последней моде и пользующиеся косметикой. На одном из партийных совещаний Гитлер заявил, что одежда не должна возвращать немцев в каменный век. Соратники встретили это высказывание своего вождя бурными аплодисментами, однако идеологи, пытавшиеся направить немецкую моду по нужному партии пути, были сильно озадачены. В результате никакой четкой программы, определявшей направления женской моды, в Третьем рейхе так и не появилось.



В нацистской Германии существовали школы моды, призванные популяризировать немецкую одежду. Однако далеко не все их руководители были согласны с политикой партии. Гертруда Корнхас-Брандт, возглавлявшая Мюнхенскую модную школу, открытую еще в 1930 году, ставила во главу угла французские модели, не обращая внимание на недовольство некоторых лидеров НСДАП. Этой же линии придерживалась и начальница Франкфуртская школа моды Маргарете Климт-Кленау.

В то время как нацистские женские журналы старались воспитать у своих читательниц вкус к немецкой одежде, дистанцировавшиеся от национал-социализма модные издания вроде «Дамы» или «Моды» упрямо продолжали знакомить немок с новыми веяниями мировой моды. Эти журналы выходили вплоть до весны 1943 года и были закрыты исключительно из-за экономических трудностей.

В Третьем рейхе не было единого центра моды, как во Франции. На это гордое звание претендовали Берлин и Франкфурт-на-Майне, где периодически проводились модные показы и съемки. В 1938 году, после аншлюса, к ним присоединилась Вена. Венская мода всегда воспринималась как нечто романтическое и утонченное, отличное от немецкой прагматичности и тяжеловесности. И все же пальму первенства перехватил Берлин, где было больше всего крупных модных салонов и домов моды. Свою роль сыграло и то, что руководством Берлинского дома моды занималась первая леди Третьего рейха — Магда Геббельс.

Конец центра моды на площади Хаусфогтайплац

В 1927 году в одной из нацистских газет появилась статья под названием «Немкам — германскую одежду!» Ее



автор, фрау Шюнеманн, писала, что парижские фасоны вредят физическому здоровью немецких женщин и разрушают их нравственность. Любительницам парижского шика ставилось в вину отсутствие патриотизма: покупая французские товары, они отказывают в поддержке немецким предприятиям и тем самым способствуют безработице и разрушению экономики Германии.

В 1932 году в другом издании появился очерк, призывавший немок отказаться от иноземной моды из чувства национальной гордости. Подобных статей в нацистской прессе было немало, и рядом с ними всегда размещались объявления, призывающие покупать немецкие товары.

Острым нападениям подвергались не только иностранные, но и немецкие производители одежды, если они имели еврейское происхождение. Авторы статей, появлявшихся в нацистских газетах и журналах, подтасовывая факты и заменяя реальные цифры вымышленными, подводили читателей к мысли: евреи, оккупировав швейное производство, отнимают работу у немцев и стремятся уничтожить арийскую расу.

Открытые ими универсальные магазины уничтожают мелкие лавочки, хозяевами которых являются настоящие граждане Германии. Кроме того, именно «еврейские вымогатели» обвинялись в том, что современная мода стала «безнравственной». По мнению националистически настроенных журналистов, «безвкусная и бесстыдная» одежда, которую евреи предлагают немецким женщинам, превращает их в «городских блудниц».

Читателей убеждали, что евреи захватили 90% швейных предприятий Германии. На самом деле указанная цифра была далека от реальности. В Берлине представители еврейской нации владели несколькими универмагами, под их контролем находилось менее половины предприятий, занимавшихся выпуском одежды.

Вся эта критика, часто появлявшаяся в нацистской прессе, привела к тому, что к приходу Гитлера к власти общественное мнение было подготовлено к изгнанию из мира моды производителей, модельеров и владельцев магазинов готового платья, имевших еврейские корни. Немецких покупателей призывали сплотиться под знаком свастики, отказаться от вредоносного еврейско-французского влияния и бойкотировать еврейские магазины.

Бойкоты, экономические санкции и открытое преследование привели к тому, что к 1938 году евреи были изгнаны из текстильной, швейной, меховой и кожевенной отраслей. Многие покинули страну. Известные дома моды, в которых одевалась немецкая элита, закрылись или были куплены арийцами.

Насильственная ариизация текстильной и швейной промышленности оказала негативное воздействие не только на немецкую моду, но и на экономику Германии в целом. Сильно упал экспорт, внутренние продажи также значительно снизились. Проводимая нацистами политика автаркии (самодостаточности, самообеспечения) привела к тому, что о создании модных немецких моделей и изысканных вещей ручной работы, пользующихся большим спросом на международном рынке, пришлось надолго забыть. Производство одежды было поставлено на поток. Чтобы не ввозить материалы из-за границы, стали использовать больше синтетических тканей.

Знаменитая берлинская площадь Хаусфогтайплац утратила свой статус мирового центра модной, текстильной и меховой индустрии и торговли, которым обладала более ста лет. Национал-социалисты отняли у евреев все магазины и предприятия. О прошлом Хаусфогтайплац сейчас напоминает мемориал в виде зеркал, какие можно увидеть в примерочных. Надписи мемориала напоминают о живших здесь четырех тысячах евреев и кратко передают



историю площади. А на ступенях лестницы, по которой пассажиры метро выходят на Хаусфогтайплац, установлены таблички с названиями мануфактур, когда-то процветавших этом районе Берлина.

Мода для народа и парижский шик для элиты

Женские журналы, выходившие во времена нацизма, свидетельствуют о том, что немки по-прежнему интересовались иностранной (французской, английской и американской) модой, хотя зарубежная пресса часто представляла их в облике пухлой фермерской жены, одетой в трахт, деревенской «Гретхен» или суровой дамы, облаченной в униформу сотрудницы вспомогательных войск. На самом деле вплоть до начала 1940-х годов жительницы Берлина и Гамбурга входили в круг европейских дам, известных своей способностью одеваться модно и стильно. Разумеется, эти немки не были работницами фабрик или скромными домохозяйками, они принадлежали к высшим слоям германского общества. Даже в тяжелые военные годы они имели возможность не изменять своему вкусу и выглядеть элегантно.

Всем остальным предназначалась унифицированная одежда. В 1933 году нацистская пропаганда со страниц газет и журналов призывала немецких женщин оградить себя от разрушительного влияния чуждой моды, отказаться не только от еврейско-французской одежды, но и от любой косметики.

Авторы пропагандистских статей убеждали представительниц слабого пола в том, что настоящая арийка не станет красить волосы, пользоваться помадой, румянами и ту-



шью. В сознание людей внедрялся образ немецкой красавицы — здоровой, физически развитой, женственной, не курящей и не употребляющий алкоголя. Девушек призывали заниматься спортом и загорать, потому что солнце — отличный заменитель румян.

В 1933 году в Бреслау райком НСДАП выпустил указ, согласно которому на партийные собрания не допускались женщины со следами косметики на лицах. Во всех общественных, государственных и партийных заведениях появились плакаты с короткой надписью: «Немка не курит». Дамам, которые продолжали курить и употреблять спиртные напитки, партия выносила предупреждение.

Нацистские молодежные движения ввели для своих членов особую форму, лишенную признаков индивидуальности. Например, униформа Союза немецких девушек представляла собой белую блузку, синюю юбку, коричневые туфли, коричневую куртку и белые носки. Единственным украшением был черный галстук, но его вручали лишь после прохождения особого испытания. Волосы следовало заплетать в косы. При этом руководство Союза строго следило, чтобы даже в неформальной обстановке, когда форму можно было заменить любой другой одеждой, девушки не надевали на себя никаких украшений и не использовали косметики. Большую роль в деле внедрения «германской моды» в жизнь общества сыграли Йозеф Геббельс и его жена Магда. Министр пропаганды часто говорил о пагубном еврейско-французском влиянии на немецких женщин. Магда Геббельс, являвшаяся почетным председателем Дома моды, разъясняла немкам, как они должны одеваться, чтобы соответствовать линии, выработанной партией. Она утверждала, что ее советы помогают соотечественницам стать по-настоящему красивыми.

Берлинский дом моды поддерживал арийских модельеров, избегавших французского влияния и стремившихся



внедрить «немецкий стиль» и старался укрепить связи между моделированием одежды, индивидуальным пошивом и промышленностью. С целью пропаганды новой «германской моды» среди немецких женщин Дом моды устраивал демонстрации моделей одежды. На эти показы могли попасть все желающие.

Казалось бы, цель достигнута — в Германии появилась самостоятельная, истинно немецкая мода. На самом деле это была иллюзия: когда в 1940 году Франция потерпела поражение в войне, немецкие модельеры испытали чувство глубокой растерянности. Оказалось, что создатели «германской моды» не способны творить, не имея перед глазами французских образцов. Лишенные возможности бывать на парижских модных показах, модельеры Германии перестали генерировать идеи и создавать новые коллекции. Пришлось расставлять новые акценты. Немецкие модельеры придумали лозунг «Alles ist Hut!» («Шляпки — это все!»), который сразу же был подхвачен представительницами прекрасного пола.

А из оккупированной Франции немецкие солдаты везли то, что было под запретом: чулки, косметику, парфюмерию. В одном из солидных немецких журналов целая страница была посвящена рекламе французских духов «Нотр Дам».

Пропагандировавшие немецкий дух в одежде с ликованием объявили о конце еврейско-французской моды. При этом партийные бонзы, приезжая в оккупированный Париж по делам, обязательно заглядывали в модные салоны, чтобы купить там подарки для своих женщин. Когда началась активная осуждение евреев — владельцев универсамов и модельеров, — жены партийной верхушки, в том числе Магда Геббельс и Эмма Геринг, по-прежнему приобретали у них одежду. Впрочем, это продолжалось недолго: вскоре евреев окончательно изгнали из мира моды, экспро-

приировав их предприятия. Это очень огорчало Магду Геббельс, привыкшую к элегантным нарядам.

Женщинам, занимавшим более низкое положение в партийной иерархии, такое поведение не прощалось. Когда одна из начальниц нацистского женского объединения случайно проговорила, что одевается в еврейской фирме, ее лишила права в течение нескольких лет надевать форму, демонстрирующую принадлежность к партийному руководству.

Высокопоставленные руководители НСДАП, так же как и их модницы-жены, не ограничивали себя в выборе одежды. Йозеф Геббельс, приветствовавший избавление модной индустрии от «еврейского засилья» и призывавший к экономии материи, свой собственный гардероб пополнял лучшей дизайнерской одеждой. Под строгим военным мундиром он носил бежевые сорочки из натурального шелка, лишь отдаленно напоминавшие простые коричневые рубашки, положенные по уставу. Эти сорочки ему, как и Бальдуру фон Шираху, доставляли из Италии.

Геббельс встал на защиту хорошо одетых немецких фрау из высшего немецкого общества, когда люди на улице стали оскорблять их, упрекая в отсутствии патриотизма и нежелании разделить вместе со всеми трудности военного времени. Именно Геббельс вплоть до 1943 года не позволял закрыть салоны красоты в немецких городах, полагая, что недружественный шаг по отношению к этим заведениям лишит нацистскую власть поддержки женщин. Впрочем, с началом войны далеко не каждая представительница прекрасного пола имела достаточно средств, чтобы позволить себе сделать маникюр или новую прическу в салоне красоты.

Не отставал от министра пропаганды и Герман Геринг, известный своим пристрастием к роскоши. При каждом удобном случае рейхсмаршал облачался в щегольской белый костюм и надевал галстук-бабочку. Поражать окружающих



великолепием своих нарядов любила и Эмма Геринг (до замужества — актриса Эмма Зоннеман), которая даже в самые тяжелые военные годы, когда по всей стране действовала карточная система, не отказывала себе в удовольствии блеснуть новым меховым мантио и дорогими ювелирными украшениями. Разумеется, в таком виде высокопоставленные жены появлялись лишь на закрытых вечеринках.

После подписания договора перемирия с Францией многие партийные руководители, в том числе и Йозеф Геббельс, потребовали у коллаборационистского правительства Виши отправить в Германию лучших французских модельеров и перевести в Третий рейх все французские предприятия, занимающиеся модной одеждой. Нацисты надеялись, что в результате такой операции Берлин сможет перехватить у Парижа статус столицы мировой моды. Когда об этом сообщили знаменитому кутюрье Люсьену Лелонгу, занимавшему должность президента Парижского синдиката высокой моды, тот заявил, что переезд на чужую землю для французской индустрии моды равносителен смерти. Кроме того, перевозить в Германию пришлось бы и многие другие предприятия, снабжавшие модные салоны пуговицами, тесьмой и прочими аксессуарами. Немцам пришлось довольствоваться лишь некоторыми французскими закройщицами, отправленными в Германию.

Национал-социалистам не оставалось ничего другого, как отказаться от идеи подчинить себе высокую моду Франции, тем более что приближалось время войны с Советским Союзом. Однако просто так смириться с проигрышем в борьбе за звание законодательницы мировой моды нацистская Германия не могла. Хотя от кутюри остался в Париже, немцы постарались смягчить горечь поражения, закрыв часть салонов высокой моды и значительно уменьшив ассортимент тканей и других материалов в коллекциях французских модельеров. Несмотря на эти недружествен-

ные акции, французские модные дома продолжали работать с клиентами из Германии, опасаясь, что отказ от сотрудничества будет стоить им слишком дорого. Такая позиция привела к тому, что многих французских модельеров после войны обвиняли в коллаборационизме.

Следует отметить, что запреты и ограничения, которые нацисты устанавливали для простого народа, на самом деле не были столь строгими, как кажется на первый взгляд. Заниматься спортом и загорать могла далеко не каждая немка, особенно с началом войны. Но, ни война, ни постоянная занятость не могли уничтожить извечного женского стремления хорошо выглядеть. Поэтому вместо природных средств, улучшающих цвет лица, женщины Третьего рейха использовали декоративную косметику и кремы для загара. Большой популярностью пользовались средства, придающие ногам коричневый оттенок и имитирующие чулки, которые были в Германии дефицитным товаром.

Немецкий трудовой фронт устраивал курсы по правильному использованию макияжа и выпускал брошюры с советами по уходу за собой. Сам Роберт Лей, возглавлявший Трудовой фронт, участвовал в торжественной церемонии открытия нового салон красоты.

Идеалу арийской красоты соответствовали голубоглазые блондинки, но похвастаться светлыми волосами могла далеко не каждая немка. Чтобы исправить этот недостаток, женщины осветляли волосы, к чему призывала и реклама, одобренная партией.

Мода и война

В 1941 году самые крупные дома моды в Берлине были включены в организацию под названием Берлинский союз



модельеров. Партия поставила перед Союзом важную задачу: создавать экспортную одежду для пополнения казны иностранной валютой. Дома моды активно включились в работу, однако валюта не потекла в Германию ручьем, как рассчитывали нацисты. Немецкие модели покупали лишь страны, над которыми Третий рейх установил контроль, но далеко не все они были настолько богаты, чтобы позволить себе дорогой импорт. Все остальные государства, ранее охотно покупавшие товары Германии, после начала войны отказались от них. Это стало большим ударом и по модной индустрии, и по всей экономике Третьего рейха.

Война требовала переориентации экономики с товаров народного потребления на военную промышленность. В конце лета 1939 года, за несколько дней до начала Второй мировой, ряд продуктов и текстильных изделий легкой промышленности можно было приобрести только на специальные купоны. Народ бросился скупать товары, еще продававшие свободно, и магазины мгновенно опустели. Осенью практически вся торговля была переведена на карточную систему, но вскоре оказалось, что использовать карточки невозможно: товары на складах быстро закончились, а новые не завозились, так как все текстильное производство теперь обеспечивало только армию. С 1942 года карточки на текстиль могли получить лишь немцы, пострадавшие от вражеских бомбардировок.

Служба безопасности СС еженедельно докладывало начальству о недовольстве граждан недостатком товаров, которые невозможно было получить даже по карточкам. Партийное руководство понимало, что дефицит подрывает моральный дух нации. Особенно страдали женщины, которым и в таких условиях хотелось оставаться красивыми и желанными. Чтобы поддержать их в этом, а заодно и донести до них задачи, поставленные партией перед народом, Имперское женское управление, возглавляемое Гертрудой

Шольц-Клинк, создало отделение экономики и домашнего хозяйства. На базе этой организации для женщин действовали различные курсы и выставки. Издавались также брошюры, обучающие рукоделию, починке и перелицовке одежды, пошиву предметов туалета из лоскутов, ремонту обуви, приготовлению обедов из эрзац-продуктов. Большим успехом у немецких домохозяек пользовались занятия, на которых обучали моделированию одежды. В 1941 году был снят фильм «Одеваемся на выход», обучающий женщин выглядеть элегантно в условиях жесткой экономии.

Задачи по обучению гражданок Третьего рейха экономии и рукоделию взяли на себя и многие женские журналы, на страницах которых можно было найти советы по вязанию и шитью, руководства по переделке старого мужского костюма в дамский жакет, а скатерти — в красивую юбку. В 1943 году журнал «Фермер» писал: «Было бы огромной ошибкой считать, что сейчас немецкий народ вдруг должен начать одеваться в унылые серые обноски из мешковины».

Война и товарный голод очень быстро внесли свои коррективы в женскую моду. Появился новый универсальный тип одежды, которую носили и на работе, и дома, и на вечеринках. Были легализованы брюки, хотя еще совсем недавно считалось, что они лишают немок женственности. А когда всеобщая трудовая повинность привела женское население Германии на фабрики и принудила к общественным работам, брюки и комбинезоны вошли в гардероб практически каждой жительницы Третьего рейха.

Трансформация произошла и с юбками, которые становились все короче и короче, но вовсе не из-за того, что девушкам хотелось демонстрировать стройные ноги. К появлению мини привел все тот же дефицит материи. Женщины, носившие короткие юбки, считались патриотками, а тех, кто надевал макси, воспринимали как предательниц,

потративших на себя драгоценную материю, которую следовало использовать для солдатской формы.

Мода на короткие женские стрижки также появилась как следствие экономии: на длинные волосы тратилось слишком много дефицитного мыла.

Война отразилась и на отношении к национальному костюму. Жены фермеров, которые, казалось бы, с удовольствием носят трахт или дирндль, стали все чаще появляться на черных рынках, где меняли сельскохозяйственные продукты на отрезы тканей, ювелирные украшения, дефицитные шелковые чулки. «Германская мода», которой националисты так гордились, попросту исчезла.

Список использованной литературы

1. *Васильченко А. В.* Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе. — М.: Вече, 2010.
2. *Ватлин А. Ю.* Германия в XX веке. — М.: РОССПЭН, 2002.
3. *Корецкий В.* 10 нацистов в мировом кино // «Русский репортер», 2012, № 27.
4. *Кракауэр Зигфрид.* От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. — М.: Искусство, 1977.
5. *Маркин Ю. Ю.* Искусство Третьего рейха // «Декоративное искусство СССР». 1989, № 3.
6. *Моссе Джордж.* Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. — М.: Центрполиграф, 2003.
7. *Петровская Е.* Первый среди худших. Интернет-издание «Букник: еврейские темы и тексты» booknik.ru/colonnade/bullets/pervyyi-sredi-hudshih
8. *Пленков О. Ю.* Третий рейх. Арийская культура. — СПб.: Нева, 2005.
9. *Разлогов К. Э.* Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религиозной пропаганде. — М.: Политиздат, 1982.
10. *Разлогов К. Э.* Первый век кино: популярная энциклопедия. — М.: Локид, 1997.

11. *Рекк Марика*. Сердце с перцем. — М.: Радуга, 1991.

12. *Сизалов А.* Немецкое кино в эпоху Третьего рейха // «Партнер», 2007, № 8, 2007

13. *Теплиц Ежи*. История киноискусства. Тома 3, 4. — М.: Прогресс, 1973, 1974.

14. *Шпеер Альберт*. Воспоминания. — М.: Захаров, 2010.

15. *Щигел Мариуш*. Готтлэнд. — М.: Новое литературное обозрение, 2009.

16. *Эйзеншиц Бернар*. Немецкое кино 1933–1945 // «Киноведческие записки». 2002, № 59.

Дятлева Галина Витальевна

ИСКУССТВО ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

Ответственный редактор	<i>А. Васько</i>
Выпускающий редактор	<i>Г. Логвинова</i>
Редактор	<i>А. Пикуль</i>
Корректор	<i>Е. Баянова</i>
Компьютерная верстка:	<i>П. Малитиков</i>

Подписано в печать 21.12.12
Формат 84x108 $\frac{1}{32}$. Бумага офсетная.
Гарнитура SchoolBookC. Тираж 3000 экз.
Заказ № 93.

ООО «Феникс»
344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, д. 80
Тел. (863) 261-89-78
fenix-ooo@mail.ru
Сайт издательства: <http://www.phoenixrostov.ru>
Интернет-магазин: <http://www.phoenixbooks.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга».
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57.
Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.

Цікаўства Третьяго рэўха



ISBN 978-5-222-21198-4



ЕНИКС

