

Элегантная  
диктатура



# Арийский реализм

А.В. Васильченко

Изобразительное искусство  
в Третьем рейхе



Пресса опубликовала очередную сенсацию: на аукционе продают акварели Гитлера. Сенсационным является не сам факт их продажи, а цена, за которую они были проданы, — она вдвое превысила ожидания аукционистов. Торговцы предметами искусства настороженно говорят о возвращении нацистской живописи. Тенденция пугающая, однако она заставляет тем более пристально изучать этот феномен. Книга показывает, как национал-социалистическое искусство использовалось для ослепления и «соблазнения» народа, выступая как один из инструментов манипуляции массами.

ISBN 978-5-9533-3895-0



9 785953 338950



*Элегантная диктатура*



А.В. Васильченко

# АРИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
ТРЕТЬЕГО РЕЙХА



Москва  
«Вече»  
2009



УДК 75.03  
ББК 85.103(3)  
В19

**Васильченко, А.В.**

В19 Арийский реализм / А.В. Васильченко. — М.: Вече, 2009. — 272 с.: ил. —  
(Элегантная диктатура).

ISBN 978-5-9533-3895-0

Пресса опубликовала очередную сенсацию: на аукционе продают акварели Гитлера. Сенсационным является не сам факт их продажи, а цена, за которую они были проданы, — она вдвое превысила ожидания аукционистов. Торговцы предметами искусства настороженно говорят о возвращении нацистской живописи. Тенденция путающая, однако она заставляет тем более пристально изучать этот феномен. Книга показывает, как нацистско-социалистическое искусство использовалось для ослепления и «соблазнения» народа, выступая как один из инструментов манипуляции массами.

УДК 75.03  
ББК 85.103(3)

ISBN 978-5-9533-3895-0

© А.В. Васильченко, 2009  
© ООО «Издательский дом «Вече», 2009



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Пресса опубликовала очередную сенсацию: опять на аукционе продают акварели Гитлера. Сенсационным является не сам факт их продажи, а цена, за которую они были проданы, — она вдвое превысила ожидания аукционистов. Торговцы предметами искусства настороженно говорят о возвращении нацистской живописи. Тенденция вдвойне пугающая, если принять во внимание факт, что искусство Третьего рейха после 1945 года либо полностью игнорировалось, либо преподносилось исключительно в уничижительном тоне.

Полагаем, что правильным путем является не его игнорирование, а изучение, не упуская из внимания природу национал-социалистического режима и количество жертв Второй мировой войны как «структурного компонента» общественной жизни, который был присущ Германии в 1933—1945 годах. Национал-социалистическое искусство требует глубокого анализа, но отнюдь не поверхностных суждений. В рамках данной работы попытаемся пока-

зать, как оно использовалось для ослепления и «соблазнения» народа (хотя в этом процессе искусство выступало отнюдь не как самый главный инструмент манипуляции). В любом случае, в России, которая имела в советский период собственное тоталитарное искусство, этот процесс идет очень медленно. О значении национал-социалистического искусства в целом говорится очень мало, очень осторожно. Все предпринятые попытки сопровождаются множеством оговорок, что не может положительно сказаться на результатах предпринятых ранее исследований. Между тем в Европе, равно как и в мире в целом, немецкое искусство данного исторического периода продолжает привлекать к себе внимание.

Где-то в 1949 году в Европе «абстрактное» искусство стало символом победившей демократии. Оно надолго заняло доминирующие позиции на художественной сцене. В то же самое время реалистическое искусство (повторимся, речь идет о Западной Европе) стало играть второсте-





Послевоенная скульптура Торака,  
изображающая святую Урсулу

пенную роль. Даже многие консервативные деятели предпочитали поддерживать некогда преследуемый модерн. Имена художников Адольфа Циглера и Пауля Матиаса Падуа оказались забытыми. Судьба скульпторов оказалась не столь печальной. Арно Брекер, Георг Кольбе и Фриц Климш (которому было поручено выполнить памятник жертвам 20 июля 1944 года) продолжали свое творчество. Впрочем, Йозеф Торак окончательно ушел в тень. Одними из его последних слов перед смертью была фраза: «Когда же они оставят меня в покое?», что указывает на то, что художественная критика в большей мере занималась травлей, а не обсуждением его работ.

В 1966 году Альберт Шпеер вышел из тюрьмы Шпандау. В тот же самый год в немецком обществе вспыхнула острая дискуссия. Поводом для нее стало требование владельца шоколадной фабрики в Аахене, Петера Людвига, который, кроме всего прочего, был известен как коллекционер предметов искусства, выставить в экспозиции художественных музеев искусство периода национал-социалистической диктатуры. По его мнению, от «народа нельзя было скрывать историю его искусства». Приблизительно в тот же самый временной отрезок Эпрахим Кишон подвергает жесточайшей критике «современное искусство», которое он называет не иначе как «железным ломом», а художников, его творящих, «духовными мошенниками». Позиция Людвига и Кишона получает все большую и большую поддержку у общественных кругов. Чтобы как-то нейтрализовать их, Клаус Штек выпускает заказную книгу «Нацистское искусство в музей?», в которой пытается предпринять первую попытку анализа искусства Третьего рейха, которая в силу общественных установок носит исключительно негативный и уничижительный характер.

Уже в конце 80-х годов члены партии «зеленых» выступили с акцией протеста против демонстрации картин, которые после войны были вывезены американцами в качестве «трофеев». В ответ на это немецкий художник Готфрид Хайнлайн в своем интервью «Вестфальскому вестнику» предлагает продемонстрировать общественности картины и

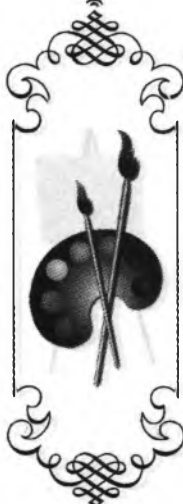
скульптуры, которые более 40 лет хранились в закрытых запасниках музеев. Он считал излишним демонизировать произведения искусства, так как это могло весьма негативно отразиться на немецкой культуре в целом. Он предлагал самим немцам убедиться в том, что картины, изображавшие Гитлера, Геринга и пр., были «на самом деле весьма посредственными и скучными».

В это время Арно Брекер фактически не играл никакой активной роли в немецком искусстве. Однако он продолжил делать на заказ скульптуры и бюсты влиятельных людей из мира политики и бизнеса. Кроме этого он был почтенным членом националистического «Немецкого культурного предприятия европейского духа» и лауреатом премии «Общества свободной публицистики», которое активно поддерживало ревизионистов, отрицавших факт Холокоста. Кроме этого, Арно Брекер был постоянным подписчиком и читателем националистической газеты «Крестьянство», которая издава-

лась бывшим эсэсовцем Тисом Христоферсоном. В настоящее время в замке Нёвиних близ Кёльна, где долгое время жил Брекер, открыт музей его имени.

Впервые за многие десятилетия публичная выставка работ Арно Брекера произошла в 2006 году в Шверине. Его скульптуры были выставлены в павильоне общей площадью в 250 квадратных метров. За три недели, когда работала эта выставка, ее посетило более 10 тысяч человек. Принимая во внимание, что Шверин не является мегаполисом, а культурная жизнь Германии — очень насыщенной, это на удивление большое количество посетителей. Против данной выставки было организовано несколько акций протеста. Так, например, Федеральный союз художниц и художников (именно в таком политкорректном порядке!) требовал закрыть ее, так как, по их мнению, «Брекер был нацистским фаворитом».

Не успела закрыться выставка работ Арно Брекера, как мир искусства потряс новый скандал. В сентяб-



Арно Брекер делает бюст писателя Эрнста Юнгера (70-е годы)





*Современное состояние скульптуры Арно Брекера «Партия»*

ре 2006 года на аукцион (первый из целой серии) было выставлено несколько акварелей, которые были в годы мировой войны написаны Гитлером. Почти 70 лет они пылились на чердаке в старом чемодане. 21 акварельная работа была проданы за 172 тысячи евро, что, по мнению устроителей аукциона, вдвое превысило ожидаемую сумму продажи. В настоящий момент картины, рисунки и акварели Гитлера главным образом продаются в США и в Англии.

Не так давно Немецкий исторический музей в Берлине выставил приблизительно 400 экспонатов с политической и пропагандистской символикой. Большинство из них являлось предметами искусства. Выставка получила название «Искусство и пропаганда в споре наций: 1930—1945 годы». Но не стоит полагать, что было выставлено исключительно наследие Третьего рейха. На выставке вполне репрезентативно оказались представлены экспонаты всех государств, игравших главные роли во Второй мировой войне на континенте: Италия, Советский Союз, Гер-

мания, США, Англия. Собственно, это была не первая попытка организовать подобную выставку. В 1996 году в том же самом Немецком историческом музее уже проходила выставка «Искусство и власть». Принципиальным отличием было то, что в 1996 году на выставке не было американских экспонатов. То обстоятельство, что по прошествии более 10 лет на новой выставке в тоталитарном контексте оказалось выставленным искусство США, говорит лишь о том, что оно аналогично немецкому и советскому искусству испытывало на себе определенное политическое давление и в итоге выполняло пропагандистскую функцию.

Выставки и публикации последних лет во многом подводили к мысли, что официальное искусство Третьего рейха, то есть охватывающее период с 1933 года по 1945 год, было принципиально новым программным творением. Высказывалось мнение, что данное искусство было привязано к определенной форме правления, а следовательно, не может оцениваться высоко в сравнении ни

с более ранним, ни с поздним немецким искусством. Утверждалось, что это искусство по своему стилю и форме было весьма типичным для диктаторского режима, а стало быть, могло быть приравнено к его политическим намерениям. В итоге в настоящее время господствует представление о том, что искусство Третьего рейха являлось изобретением и продуктом тоталитарной формы государственного правления. В итоге для подтверждения этого, казалось бы, самоочевидного тезиса необходимо разобратся в национал-социалистическом художественном стиле, так называемой фашистской эстетике. Проблема заключается в том, что национал-социализм гитлеровского образца не являлся достаточно систематизированной идеологией, а в итоге само искусство Третьего рейха не являлось каким-то единообразным продуктом, который можно было бы легко отграничить от искусства других стран и других периодов.

Собственно понятие «официального» (равно как «неофициального») искусства восходит не только не к Третьему рейху, и даже не к кайзеровской Германии, которая во многом характеризуется по имени свергнутого в 1918 году Вильгельма II («вильгельмовская эпоха»). По сути, официальное искусство начало возникать много веков ранее, уходя своими корнями в творчество придворных художников. При этом само обозначение творца как придворного художника не должно уменьшать значение его художественных работ — взять хотя бы в качестве примера Веласкеса. К XIX веку из среды при-

дворных творцов стали возникать художники, которые специализировались в живописи на определенных сюжетах и жанровых направлениях. Так появились художники, которые живописали государственные события, художники, которые изображали исторические сцены, батальные художники. Все они имели своей целью через связь истории и мифологии прославлять в некоем монументальном стиле правящую династию. Они должны были воплощать в полотнах требования и мечтания правящих заказчиков, которые, кроме аллегорических портретов, нуждались в увековечивании некоторых исторических моментов.

Если говорить о Германии периода правления Вильгельма II, то «официальным государственным художником» кайзера являлся Антон Александр фон Вернер. Одним из самых его величественных произведений, созданных в 1883 году в Берлине (там фон Вернер с 1875 года являлся директором Академии искусств), являлась «Панорама Седана». Она должна была восславить победу немецких войск во Франко-прусской войне 1870—1871 годов. В 1961 году немецкий художник Отто Дикс в своей мастерской на вопрос одного из историков о тенденциях, возникших после 1918 года в батальной живописи, отвечал: «Тенденции.... Да, конечно... А знаете ли вы о чем шла речь? Об Анти-фон-Вернере. В этом слове нет ничего хорошего, но это действительно было так». Дикс пытался писать в полной противоположности к стилю Антона фон Вернера. Он пытался не только придать



своей живописи антивоенный характер, но изменить стиль. Молодые художники пытались дистанцироваться от официального искусства вильгельмовской Германии. Но в любом случае имя Антона фон Вернера продолжало витать над республиканским искусством, даже если к нему прибавлялась приставка «анти». В вышедшем в 1921 году «Словаре художника» о фон Вернере говорилось следующее: «Его произведения имеют скорее культурно-историческую, нежели художественную ценность».

Как уже можно предположить, искусство эпохи Вильгельма II тяготело к идеализированному реализму. В этой связи вряд ли стоит удивляться тому, что Гуго фон Чуди, назначенный в 1896 году директором Берлинской Национальной галереи, навлек на себя гнев кайзера за то, что позволил себе приобрести картины французских художников: Мане, Дега, Моне, Сезанна, Ренуара, Курбе, Домье, Милле и т.д. Кайзер заявил, что «искусство, которое забыло про свою патриотическую миссию и адресовано только взору знатока, для него вообще не является искусством». Когда же Вильгельму II продемонстрировали картины Делакруа, тот ничего не понял в них. В итоге Гуго фон Чуди освободили от занимаемого им поста. В 1909 году он получил приглашение в Баварскую картинную галерею, где и продолжил начатую им деятельность.

Данный сюжет интересен нам хотя бы тем, что слова, произнесенные кайзером, и последовавшие за ними действия, во многом считаются «уделом» «национал-социалистической политики в сфере культурно-

го строительства». Но если мы посмотрим на другие страны, то обнаружим схожие явления. Одновременно с «кайзеровским искусством» во Франции существовало «официальное искусство Третьей республики». Причем оно имело приблизительно такую же датировку, что и в Германии. В итоге многие искусствоведы, обращившись назад, склонны приравнивать «официальное искусство» к академическим творениям «эпигонов», которые выполнены в достаточно традиционном стиле.

Во многом немецкое искусство эпохи «грюндерства», в частности во времена Вильгельма II, может рассматриваться как некая предварительная стадия, предтеча искусства Третьего рейха. Впрочем, этот «вильгельмовский классицизм» был существенно трансформирован. В 1962 году в своих мемуарах Альберт Шпеер, являвшийся поначалу архитектором, а затем и министром вооружений, писал: «Сегодня я размышлял над тем, как Гитлер извратил классицизм. Он портил все, чего касался. Он был противоположностью мифологического царя Мидаса, но только превращал вещи не в золото, а умертвлял их. Имеется только одно исключение, я с удивлением вынужден констатировать, что данное исключение из правил — это Рихард Вагнер». Гитлер изображался своим бывшим фаворитом как обыватель среди себе подобных. Но это не мешало Гитлеру не только отдавать директивы относительно общей политики в сфере культуры, но и заниматься многими деталями, в частности, того, что касалось архитектуры и строительства.



## ГЛАВА 1. ВОЗЗРЕНИЯ ГИТЛЕРА НА ИСКУССТВО

О детстве и ранней юности Гитлера в рамках данной книги имеет смысл рассказать лишь в нескольких словах, так как многочисленные исследования по данной теме не оставляют ни капли сомнения относительно того, что данное время очень сильно сказалось на формировании характера будущего «барабанщика» и «фюрера» НСДАП.

Вопреки многочисленным утверждениям, которые Гитлер сделал уже в 30-е годы, он рос и воспитывался отнюдь не в бедственных условиях. Данные воспоминания скорее всего соответствовали истине лишь в части, касающейся постоянных конфликтов с властным отцом. Основной их причиной было явное нежелание Гитлера-младшего после окончания реальной школы начинать карьеру чиновника или служащего. Даже много лет спустя он с негодованием писал: «Мне становилось дур-

но только от одной мысли, что мне пришлось бы постоянно сидеть в какой-нибудь конторе».

Во время своей учебы в реальной школе Линца Гитлер оказался околдованным своим учителем Леопольдом Пёчом, который был известен своими пангерманскими взглядами. Не исключено, что именно от Пёча, который являлся постоянным читателем радикального националистического журнала «Шерер», Гитлер воспринял первые антисемитские импульсы. Линц на всю жизнь остался для Гитлера любимым городом, о чем говорили хотя бы его более поздние строительные и художественные проекты. Именно в Линце Гитлер впервые осознал свое «предназначение» быть художником и реформатором жизни. Вдохновленный частыми посещениями опер Рихарда Вагнера, он фантазировал в компании своего единственного друга Августа Кубичека о том, как в будущем будет преобразовывать город. В то время проявление подобных амбиций не было чем-то необычным. Даже отъезд Гитлера в мае 1906 года — где он пла-



нировал обрести в художественной среде славу и признание, — нельзя воспринимать просто как экспедицию страдающего манией величия молодого человека. В ту эпоху, которая характеризовалась деятельностью объединений художников, которые в Германии и Австрии получили общее наименование «сецессион», многие верили в свое высшее призвание.

Молодой любитель искусства испытал в Вене свой первый культурный шок: «Тогда я поехал в столицу с целью посмотреть картинную галерею дворцового музея. Но в действительности глаз мой останавливался только на самом музее. Я бегал по городу с утра до позднего вечера, стараясь увидеть как можно больше достопримечательностей, но в конце концов мое внимание приковывали почти исключительно строения. Часами стоял я перед зданием оперы, часами разглядывал здание парламента. Чудесные здания на городском Кольце действовали на меня, как сказка из «Тысячи и одной ночи».

Городское Кольцо в Вене могло на любого произвести сильное впечатление. На этой улице длиной в четыре километра стояли величественные здания, построенные во второй половине XIX века. Само Кольцо не имело единого архитектурного стиля. Оно являло некую смесь элементов готики, ренессанса, барокко и классицизма. В этом разнородном архитектурном ансамбле молодого Гитлера в первую очередь зачаровала монументальность строений, стремление к «большому броску». Вновь и вновь Гитлер тащил упировавшегося Кубичека к зданию парламента, ратуши, так называемого замкового театра, к Новому замку и университету, к музеям. Во время этих прогулок Гитлер воодушевленно рассказывал о тех или иных архитектурных деталях. Много позже Альберт Шпер, придворный архитектор фюрера, а затем и Имперский министр вооружений, вспоминал о том, что Гитлер мог по памяти спокойно набросать на бумаге весьма точные эскизы зданий городского Кольца, а иногда



Арно Брекер делает бюст Альберта Шпеера

даже целые кварталы, хотя с момента его прогулок прошло не одно десятилетие.

Если говорить о стилистике зданий, то Гитлер был покорен неоклассицистическими строениями Теофила фон Хансена. Впрочем, его не в меньшей степени восхищали творения Готфрида Земпера — здания в стиле неоренессанса и необарокко. Один из нацистских функционеров, Ганс Зеверус Циглер, вспоминал, что «фюрер был страстным почитателем Земпера, его восторгали здания оперного театра в Дрездене и замкового театра в Вене». Во время поиска идей для здания Мюнхенского Большого театра Гитлер постоянно обращался к наследию Земпера. Не исключено, что Гитлер хотел воплотить в жизнь идею умершего архитектора, который планировал постройку для своего личного друга Рихарда Вагнера.

Но, несмотря на столь яркие впечатления, Гитлер не сразу обосновался в австрийской столице. Приблизительно еще полтора года он провел в Линце. Лишь только после этого, осенью 1907 года, он попытался сдать вступительные экзамены в Венскую академию художеств. Экзамены он провалил. Преподаватели академии, принимая во внимание талант Гитлера, прежде всего рисунки зданий, рекомендовали ему стать архитектором. Но это было вряд ли возможно, так как у него не было необходимо для этого аттестата зрелости. Впрочем, это не мешало молодому Гитлеру в своих мыслях проводить реконструкцию Вены. Если верить сведениям, которые изложил в сво-

их мемуарах Кубичек, то его друг Адольф планировал перестроить не только общественные места и театральные строения, но положить конец «жилищному кризису». Уже тогда Гитлер мыслил о строительстве просторных квартир, которые были бы доступны рабочим. Улицы Вены должны были преобразиться — они должны были стать более широкими и просторными. Гитлер излагал своему другу эти планы настолько подробно, что Кубичеку иногда казалось, что их комната на время превращалась в «архитектурное бюро».

В 1908 году Гитлер окончательно перебирается в Вену, где он берет уроки у скульптора Панхольцера. Его «учеба» была во многом бессистемной, что не мешало самому Гитлеру усердно изучать литературу, посвященную градостроительству в Мюнхене, Париже и Вене. Несмотря на все усилия, неудачей закончилась вторая попытка Гитлера поступить в Венскую академию художеств. Не исключено, что провал был обусловлен именно пристрастием к изображению архитектуры, в то время как рисунок человеческой головы (обычно — обязательное условие для поступления в Академию) ему не давался. Слабость к архитектуре станет несомненной, если посмотреть на открытки, которые были нарисованы Гитлером в венский период жизни. Кроме этого он рисовал рекламные плакаты и вывески.

Картины, написанные Гитлером в венский период, и по сей день являются объектом для жесткой и во многом неоправданной критики. Показательно мнение самого Гитлера о







Шаржи, выполненные Гитлером в 20-е годы

данных произведениях искусства и тогдашней «учебе». О нем можно узнать из разговора самого Гитлера и фотографа Генриха Хоффмана, состоявшегося 12 марта 1944 года. Поводом для беседы стал тот факт, что накануне Хоффман приобрел акварель, которую будущей фюрер написал в Вене в 1910 году. В ходе разговора Гитлер утверждал: «Я отнюдь не собирался становиться художником. Я написал эти вещи лишь для того, чтобы можно было достать средства к существованию и для продолжения учебы... я всегда рисовал только лишь такое количество акварелей, чтобы можно было приобрести самые необходимые для жизни вещи... Свою учебу я заканчивал уже ближе к ночи. Мои архитектурные эскизы, которые я сделал тогда, стали моим

самым ценным приобретением, моей интеллектуальной собственностью, с которой бы я никогда не расстался так, как сделал это с картинами. Нельзя забывать о том обстоятельстве, что все мои сегодняшние мысли, все мои архитектурские проекты обращаются к тому, что я смог наработать в течение тех длинных ночей. Если я сегодня могу быстро накидать карандашом план здания театра, то это является отнюдь не заслугой моих талантов. Все это является исключительно результатом моей тогдашней учебы».

Если забежать вперед, то можно отметить, что после прихода нацистов к власти в 1933 году, картины и акварели Гитлера тут же нашли достаточное количество поклонников, которые могли, не уставая, возносить

в их адрес витиеватые восхваления. Среди обожателей творчества Гитлера никак не могло обойтись без Йозефа Геббельса: «Они (картины) являются законченными до последнего штриха и детально точно передают суть архитектурного объекта... Подлинную картину фюрера от фальшивой можно отличить с первого взгляда. С подлинной картины к нам обращается фюрер. В своих творениях он уже (пусть только в зародыше) пытается изменить все существующие художественные законы. Эти законы нашли свое величественное воплощение и великолепие в судьбоносном историческом процессе — в создании новой государственности»

В 1936 году издательство Генриха Хоффмана выпустило художественную папку, в которой содержались репродукции семи акварелей Гитлера, которые были написаны в годы Первой мировой войны. Одновременно с этим в журнале «Новая литература» началась «дискуссия», чей льстивый тон с трудом мог скрыть, что большинство авторов, судя по всему, не было знакомо с творчеством Гитлера: «Глазами немецкого пейзажиста нам предстает, как чуждое становится родным, приветливым и воодушевленным... В каждом листе репродукции чувствуется рука прирожденного и грамотного архитектора... В каждой репродукции чувствуется настоящая немецкая заботливая точность, благодаря которой мы можем различить даже малейшие детали».

Но несмотря на все эти дифирамбы, 23 июня 1937 года Гитлер неглас-

но приказал, чтобы более нигде его рисунки и акварели не обсуждались. Лишь после этого, в сентябре 1937 года, Геббельс ввел «запрет» на демонстрацию раннего творчества Гитлера. В марте 1939 года Гитлер издал дополнительный указ, который предписывал запрет на публикацию фотографий его картин. Не исключено, что он понимал, что качество данных произведений отнюдь не соответствовало культивируемому в Третьем рейхе мифу о «великом художнике-политике». Впрочем, данные запреты отнюдь не касались торговли акварелями Гитлера, цена на которые в 30-е годы была достаточно высокой. Она колебалась между 2000 и 8000 рейхсмарок.

Уже в 1935 году главный архив НСДАП предпринял усилия, чтобы выкупить все существующие картины Гитлера. Когда данная затея провалилась, было принято решение сосредоточиться на противодействии фальсификации творчества Гитлера, что являлось «злоупотреблением именем фюрера». Чуть позже стали предприниматься меры, чтобы данные картины ни при каких условиях не вывозились за границу. В других директивных письмах указывалось, что причиной являлось намерение «со стороны очень близких к фюреру партийных инстанций... наиболее полно собрать все эти документы для последующего художественного творчества фюрера». Несколько лет спустя (21 января 1942 года) Имперский министр внутренних дел объявил, что картины Гитлера являются «общенациональным культурным достоянием». В этой связи все они под-





*Автопортрет Гитлера,  
сделанный в годы Первой мировой войны*

лежали точной описи и, как результат, не могли без соответствующего разрешения министерства продаваться за рубеж.

Но вернемся в Вену начала XX века. Вероятно, сгорая от стыда за то, что в очередной раз последовал провал на вступительных экзаменах в Академию художеств, Гитлер прекращает любые отношения с Кубичеком. Старый друг лишь после «аншлюса» Австрии в 1938 году удостоился милости вместе с фюрером посетить один из Венских театров. Неудача и провалы Гитлера приводят к тому, что в озлобленном юноше просыпается антипатия к традиционной системе высшего образования.

При неких условиях Гитлер вполне мог стать посредственным художником. Не исключено, что в этом ему помогли бы владельцы венских частных галерей. Но подобная перспектива отнюдь не устраивала честолю-

бивого юношу. В своих мечтах он видел себя выдающимся творцом. Самоучка, но при этом все-таки дилетант от живописи, который позже начнет ожесточенную борьбу против авангардизма, в тот момент не осознавал, что получил «вызов» от художественной профессуры как раз в том городе, который должен был стать трамплином для его живописной карьеры. Немецкий исследователь Клаус Бакес задавался вопросом: «Являлась ли эта «нарциссическая обида» достаточным объяснением для его фанатичного антисемитизма и партийной деятельности после Первой мировой войны?» Сам же К. Бакес давал предельно простой ответ: «Скорее всего, нет. Когда Гитлер в 1913 году переселился из Вены в Мюнхен, то он уже был убежденным противником демократии, антисемитом (в духе уличного антисемитизма и ариософской эзотерики) и пангерманским националистом. Но при этом он не был политическим активистом».

В 1914 году, после начала Первой мировой войны, Гитлер добровольцем уходит на фронт. Среди своих сослуживцев он слыл чудачком. Гитлер постоянно рисовал. Написанные в годы войны акварели являются, вероятно, самыми лучшими его работами. Несмотря на то что армия стала для него вторым «домом», Гитлер так и не смог завести во время войны настоящих друзей. Именно в армии он начинает испытывать презрение к «традиционной элите». Видимо, именно в этом кроется истинная причина его желания заняться «настоящей» политикой.



Не будем останавливаться на анализе чувств, близких к шоку, которые Гитлер испытывал после поражения Германии в мировой войне и ноябрьской революции. Не будем пересказывать эпизод, когда Гитлер превратил карликовую Немецкую рабочую партию в набирающую вес НСДАП<sup>1</sup>. Много важнее является рассказать о влиянии, которое на Гитлера оказывал Дитрих Экарт.

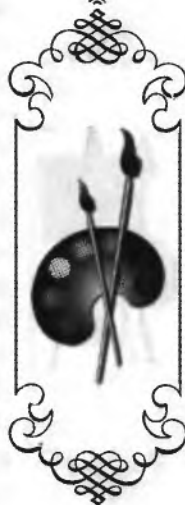
Этот бонвиван, писатель, член «таинственного» общества «Туле», переводчик Ибсена («Пер Гюнт»), наверное, раньше всех увидел в Гитлере «парня», который сможет нагнать ужас на левые силы. Именно Экарт помог Гитлеру установить связи с рейхсвером и фрайкорами (добровольческими корпусами). Именно Экарт помог партии Гитлера найти деньги. Именно Экарт поможет приобрести НСДАП газету «Мюнхенский обозреватель», которая позже под наименованием «Народный обозреватель» («Фёлькишер Беобахтер») стала главным печатным органом нацистской партии.

Экарт не только ввел Гитлера, на тот момент обожавшего размахивать хлыстом и пистолетом, в высшее общество. В то время во многих свет-

ских салонах симпатизировали радикальным националистам. Экарт трансформировал уличный антисемитизм Гитлера и развил его до уровня метафизического расового дуализма, в котором «еврейские принципы» оказались противопоставленными «принципам арийским». Книга Экарта «Большевизм от Моисея до Ленина» не имела широкого хождения в НСДАП, так как автор изображал на ее страницах Гитлера лишь как своего ученика. Но в любом случае именно Экарт в августе 1921 года провозгласил Адольфа Гитлера «фюрером». Этот титул Гитлер носил уже до конца жизни. То есть можно говорить о том, что именно Экарт стал создавать фундамент «гитлеровского мифа». Отношения между Гитлером и смертельно больным Дитрихом Экартом стали охлаждаться уже в 1923 году. Фюрер больше не нуждался в «учителях». Но тем не менее после смерти своего наставника Гитлер постоянно именовал его не иначе как «мой хороший друг». Подобных слов (кроме Геббельса) никто не мог добиться из окружения Гитлера. Кроме этого Гитлер очень гневно прореагировал, когда в 1940 году для постановки «Пер Гюнта» был использован отнюдь не перевод Экарта. Кроме этого Гитлер не раз упоминал Дитриха Экарта в своих застольных беседах.

Гитлер, уже став фюрером, не оставил своих занятий рисованием. Об этом можно судить по наброскам, которые он делал. В частности, он рисовал эскизы партийной символики, униформы штурмовиков и «шапки» для «Народного обозрева-

<sup>1</sup> Устоявшийся в отечественной историографии перевод ДАП как Немецкой рабочей партии, а НСДАП соответственно — Национал-социалистической рабочей партии Германии является не совсем точным. Исходя из идеологии раннего нацизма, правильнее было бы говорить о *Партии немецких трудящихся* и *Национал-социалистической партии немецких трудящихся*. Это позволило бы сэкономить тысячи страниц, на которых доказывался «нерабочий» характер НСДАП.





Гитлер входит в задние Дома немецкого искусства в Мюнхене

теля». При этом он не отказывал себе в удовольствии набрасывать на бумаге некие архитектурные объекты. Но данные рисунки сложно назвать выдающимися. Гитлер вряд ли мог претендовать на звание гениального рисовальщика. Впрочем, была одна художественная сфера, в которой он проявил немалый талант. Речь шла об организации и оформлении массовых мероприятий. Сама собой напрашивается мысль, что все партийные съезды были некой проекцией опер Рихарда Вагнера. Но на самом деле все было не так просто. Уже в «Майн кампф» Гитлер указывал на то, что он учился данной премудрости и у коммунистов, и у буржуазных партий. Он воспринял ритуалы католической церкви и пышные церемонии эпохи кайзера. При этом Гитлер не довольствовался слепым копированием, он пытался выйти за рамки простого подражательства. Например, в массовых национал-социали-

стических празднествах и их оформлении читались мотивы из постановок и пантомим Макса Рейнхардта<sup>2</sup>. К слову сказать, уже в постановках 20-х годов начал создаваться некий

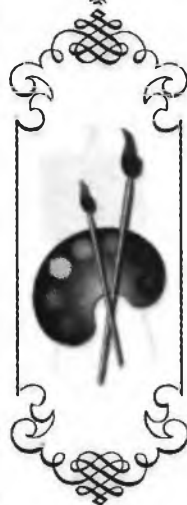
<sup>2</sup> Рейнхардт, Макс (Reinhardt, Max) (1873–1943), австрийский актер, режиссер. Настоящее имя — Макс Гольдман (Goldmann). Родился 9 сентября 1873 г. в еврейской семье, в Бадене. Начал театральную карьеру в возрасте 19 лет как характерный актер в Зальцбургском театре, в 1894-м поступил в труппу Немецкого театра, в 1905-м сменил О. Брама на посту его директора, предварительно сделав несколько постановок в артистическом кабаре «Шум и дым» и в Новом театре (1902–1905). Будучи руководителем Немецкого театра, в канун Первой мировой войны тяготел к образной системе неоромантизма и символизма, много экспериментировал, выпустив, например, четыре сценические версии «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира. Внимание привлекли такие спектакли Рейнхардта, как средневековая мистерия «Каждый человек» (1920) в обработке Г. Гофманстала, «Мираклъ» (1912), а также послевоенные массовые постановки социального звучания — «Флориан Гейер» по Г. Гауптману, «Смерть Дантона» по Г. Бюхнеру и др.

культ «большой звезды». В частности, использовались приводящие в напряжение зрителя интермедии, которые предшествовали появлению «большой звезды» на сцене. Так появился художественный ритуал «явления», который постоянно использовался на партийных съездах нацистов. И в сценарии партийных съездов, и в театральных ревю использовался эффект «лестниц Йесснера» (названы по имени директора Берлинского театра Леопольда Йесснера). Тот же самый Йесснер за счет пересечения лучей театральных софитов достигал на сцене появление некоего рассеянного (или, как выражался Б. Брехт, «распыленного») света. Подобный прием применялся опять же на съездах. Феноменальный успех «театральных постановок», именовавшихся партийными съездами НСДАП, можно объяснить не только их литературкой, но нагнетанием страстей. В этом вопросе нацисты вышли на принципиально новый качественный уровень. От необязательного личного восторга они перешли к гарантированному общему восхищению.

«Искусство» Гитлера ни в коем случае не представляло собой изобретение новых приемов, а состояло в отборе, преобразовании и использовании уже существующих. По большому счету Гитлер был фанатичным театралом, который решил попробовать себя в качестве художника-декоратора. Его инсценировками становились партийные съезды. Надо сразу же оговориться, что в этом деле ему очень сильно помогали Йозеф Геббельс и Альберт Шпеер.

Культурная идеология Гитлера была предельно подробно изложена в «Майн кампф», о чем мы поговорим отдельно. Но стоит отметить, что ее основные контуры стали появляться задолго до того, как Гитлер попал в тюрьму, где, как известно, он и написал свою книгу. 13 августа 1920 года Гитлер выступал в пивной «Хофбройхаус». Его речь назвалась «Почему мы — антисемиты?». Уже тогда он вел речь о евреях как «разрушителях культуры». Главным же инструментом в деле этого разрушения выступала пресса. О пагубном воздействии журналистики на культуру он докладывал и 9 апреля 1929 года в пивной «Бюргербройкеллер». Он говорил: «Поверьте мне, все это нынешнее так называемое искусство не было бы мыслимо, если бы оно не поддерживалось прессой. Пресса способна создать приличную вещь даже из дерьма. Она водит за нос народ до тех пор, пока тот, наконец, не начнет полагать, что это действительно стоящая вещь... Поверьте мне, весь этот художественный кич, представленный на выставках, не мог бы существовать, если бы не было продажной прессы, которая имеет наглость подавать народу это дерьмо в качестве искусства».

В 1926 году были приняты комментарии к партийной программе НСДАП. Нас в первую очередь интересует § 23, в котором говорилось о борьбе с «разложением» в изобразительном искусстве и литературе. Накануне прихода нацистов к власти за культуру в партии отвечал Альфред Розенберг и его окружение. Его книга «Миф XX века» и многочисленные





Антон Грауэль. Справедливость, мужество и мир (1937 год)

статьи в «Народном обозревателе» (в 1923 году Розенберг был назначен главным редактором данной газеты) были весьма пространными. Однако это не помешало Розенбергу установить тесные контакты с представителями культуры. В 1927 году он по поручению Гитлера даже сформировал «Союз борьбы за немецкую культуру». По чисто тактическим соображениям было решено отказаться от первоначального названия организации «Национал-социалистическое общество немецкой культуры». Нацистские идеологи решили не путать своих потенциальных союзников, так как многие деятели культуры весьма скептически относились к «плебейм-наци». Для того чтобы проводить более гибкую политику, 24 сентября 1932 года между «Союзом борьбы» и управлением народного образования в имперском руко-

водстве НСДАП было заключено соглашение. В этом документе, в частности, говорилось: «Союз борьбы за немецкую культуру не является частью партийной структуры. Он борется за претворение в жизнь принципов Адольфа Гитлера, но в своей деятельности не ограничивается исключительно членами НСДАП. Результатом этого стала возможность привлечения в ряды Союза представителей немецкой культуры, которые, по меньшей мере, поначалу отказываются вступать в НСДАП... Для обеспечения единой позиции в отношении культуры необходима тесная организационная связь между Союзом и управлением народного образования».

По большому счету «Союз борьбы за немецкую культуру» никогда не был массовой организацией. По сути, он оставался большим кружком, в



который входили образованные романтики, которые не намеревались мириться и воспринимать «современную культуру». Сам Розенберг давал предельно точную характеристику для этой сферы своей деятельности: «Мы не думаем провозглашать какие-то культурные догмы, однако только во имя будущего критиковать противные нам направления в искусстве».

Нет ничего удивительного, что Гитлера не устраивали подобные полумеры. Ему не были симпатичны «национальные спорщики». По этой причине после партийного съезда 1934 года было решено сделать ставку на Йозефа Геббельса. В годы существования Веймарской республики «ревнителей» из состава «Союза борьбы» весьма ценили, так как они являлись инструментом в борьбе с существующим строем. После установления национал-социалистической диктатуры они являлись скорее обузой, нежели помощниками. Даже если в частной жизни Гитлер предпочитал идиллическую живопись, то это вовсе не значило, что «тысячелетний рейх» в вопросах искусства должен был вернуться в далекое германское прошлое. Уже ранние архитектурские проекты, подготовленные Гитлером, указывали на то, что новая культура должна была отражать мощь современной власти и так называемый «метрополизм» (то есть континентальную экспансию). В «грядущей» континентальной империи «восточные народы» (славяне) должны были быть неграмотными и поработными, а большинство населения «метрополии», проживающее в

городах-муравейниках<sup>3</sup>, должно было с восторгом взирать на всю правящую верхушку — «расово избранных». Вот такая картина рисовалась Гитлеру, когда речь шла о «тысячелетней империи». Новый рейх должен был быть не возвратом в прошлое, а решительным рывком (в том числе в вопросах культуры) в заоблачное будущее.

Самым важным компонентом в понимании Гитлером искусства была расовая детерминированность всех культурных явлений. Гитлер считал, что единственными творцами культуры были исключительно «арийцы», которые «оплодотворяли» все остальное человечество. По его мысли, если отдельные культуры лишались данного арийского влияния, то они застывали, а затем неизбежно гибли. Впервые эту мысль Гитлер озвучил перед публикой 13 августа 1920 года в пивной «Хофбройхаус»: «Все эти расы, которые мы теперь обозначаем как арийские, были в действительности зачинателями всех великих культур... Мы знаем, что Египет был вознесен ввысь арийскими переселенцами, а также Персия и Греция... Мы знаем, что до этого на этих землях не существовало вообще никаких государств. Из смешения черной, южной и нордической расы

<sup>3</sup> Урбанизм Гитлера находил понимание отнюдь не у всех нацистских бонз. В частности, рейхсфюрер СС Генрих Гиммлер придерживался полностью противоположной точки зрения. Он полагал, что Германии могло спасти только село. С эстетической точки зрения урбанистические представления Гитлера во многом соответствовали идеям, изложенным в фильме «Метрополис» (режиссер Фриц Ланг).



возникла смешанная порода людей. Но она не была в состоянии создать великое цивилизованное государство». Подобные мысли были изложены и в «Майн кампф». Для современности Гитлер мыслил создать некую смесь из «эллинского ощущения красоты и новых германских технологий».

При делении всех культур на основателей, носителей (культуртрегеров) и разрушителей Гитлер относил арийцев исключительно к первой категории, в то время как другие народы могли лишь менять их творения или в силу своих «особенностей» полностью извращать. В качестве типичных «носителей культур» Гитлер называл японцев. Он писал: «То, что современное японское развитие имеет арийское происхождение, это совершенно очевидно. Но несомненно и то, что и во времена седой старины тогдашняя японская культура тоже определялась чу-

жими влияниями. Лучшим доказательством этого является тот факт, что в более позднее время японская культура прошла через целую полосу застоя и полного окостенения». Согласно точке зрения Гитлера разрушение «арийской» культуры происходило тогда, когда «изначальная раса позволяла умереть своей кровью». Под этим он подразумевал смешение «арийцев» с «более низкими народами». «Арийцы» должны были поработать данные народы, использовать их в качестве средства для строительства новых культур. Подобное применение для «низших рас» Гитлер нашел на практике, когда создал целую армию рабов, которые использовались на принудительных работах на немецких предприятиях.

Гитлер полагал, что «арийские» народы всегда чувствовали связь со своими «расово чистыми предками». Он подразумевал античных греков и



Арно Брекер. Уничтожение. Модель барельефа (1942 год)

римлян. Их искусство он не раз приводил в качестве образца для подражания. Поэтому нет ничего удивительного в том, что монументальная архитектура Третьего рейха во многом напоминала античные строения. На партийном съезде 1935 года Гитлер «рекомендовал» немецким архитекторам наряду с новыми технологиями и строительными материалами использовать «формы, которые в прошлом были найдены в аналогичном расовом контексте». При этом скульпторам он вновь и вновь указывал на античные изваяния.

Политические цели и способы художественного выражения были для Гитлера неотъемлемыми друг от друга. В одной из речей он произнес: «Чем больше современное государство приближается к имперской идее античной мировой державы (Рим. — А.В.), тем сильнее в культуре современности проявляется её стилистика». На время переходной стадии (то есть когда Третий рейх являлся исключительно Германией, а не всемирной империей) Гитлер «разрешал» «обращение к художественному стилю родственных по расе племен». В данном случае античная греческая и римская культуры должны были выполнять некую «воспитательную миссию». Гитлер указывал на античное искусство как «культурные костыли, на которые должно опираться человечество в целом». Но при этом он предостерегал от «стилистических судорог», которыми могло быть охвачено на «переходном этапе» немецкое искусство. «Художественное и культурное осознание не могут означать воз-

вращения в уже прошедший век. Они могут означать лишь возвращение на истинный, но некогда оставленный путь, который предопределен нашей кровью, а также развитием культуры и искусства».

Полной противоположностью «светлому образу арийца» являлся весьма непривлекательный в гитлеровских построениях «облик еврея». Это были два полюса, которые знаменовали собой создание и разрушение культуры. В 1922 году Гитлер в одной из своих речей заявил, что «евреи во все времена были врагами всех культур, а в Греции и в Риме они являлись форменными могильщиками искусства». В «Майн кампф» Гитлер провозглашал евреев «паразитами», которые «присваивали себе труды чужих интеллектуальных усилий». При этом он считал, что «семи-там» был чужд какой-либо идеализм, а стало быть, у евреев «не было предпосылок для создания собственной культуры». Именно по этой причине «две королевы искусств: архитектура и музыка» «не были ничем обязанными иудаизму». На основе данных установок, по мысли Гитлера, «евреи в данных сферах культуры» могли быть только «вербальными горнистами» (то есть людьми, использующими чужие достижения, но не создающие ничего собственного).

Согласно воззрениям Гитлера, популярность произведений еврейских художников объяснялась не качеством живописи и их талантом, а «действиями все той же еврейской прессы», которая якобы разрушала у народа ощущение прекрасного и приводила его в замешательство на-





Ганс Швегерле. Фюрер

вязанными лозунгами. В итоге старые мастера «утрачивали» свое прежнее значение как «несовременные», в то время как «еврейские торговцы» могли спокойно торговать «мазней», выдавая ее за пресловутое «современное искусство». При этом «еврейско-большевистские литераторы» рассматривали свою культурную деятельность «как средство для достижения дезориентации цивилизованных наций», что являлось культурной предпосылкой для «их политического истребления». В полнейшем презрении к «современному искусству» Гитлер во многом голословно утверждал, что «евреи были создателями дегенеративного, авангардистского искусства».

Гитлер непоследнюю очередь увязывал между собою интернационализм и иудаизм. По его мнению, все интернациональные художественные течения (как, например, конструктивизм) были совместимы с куль-

турной программой, основанной на расовых принципах. А потому собственное немецкое искусство надо было срочно «спасать» от «расового упадка»: «Если бы национал-социализм в самый последний момент не успел победить в Германии, если бы не успели повалить на землю нашего еврейского врага, то в нашей стране был бы запущен задуманный евреями процесс политического и светского обесценивания, который планомерно осуществлялся через разрушение нашего искусства».

Связь расистской идеологии и формируемого в искусстве идеализированного национал-социалистического реализма, по мнению Гитлера, должна быть обнаружена через отображение идеалов расовой красоты. На партийном съезде 1934 года он уже настойчиво рекомендовал художникам использовать в качестве примера для подражания образцы греческого искусства: «В данных изображениях расовые особенности не только не изживают себя, но, напротив, дают прекрасное представление об абсолютно правильном с расовой точки зрения сложении мужчин и женщин. Именно так и никак иначе надо действовать, чтобы передать анатомически в высшей степени правильные телесные пропорции... В этой воспринятой целесообразности кроется высший идеал красоты».

Впрочем, Гитлер все-таки осознавал, что предполагаемое и действительное нередко не совпадали между собой: «Искусство призывает к правдивости, но данная правдивость, как ничто иное, стремится к компромис-



су между трезвой воплощенной в жизни объективностью и внутренними устремлениями к улучшению и конечному совершенству».

В итоге Гитлер высказывал мысль о том, что искусству просто был необходим идеал, чтобы «народ имел возможность соотносить с ним себя, свое тело и душу». Сила и красота должны были показать, что на «самом деле» являлось «большим» и «безобразным». Мотивы прекрасной силы должны были всячески способствовать инициированной национал-социалистами кампании общественного оптимизма. В итоге в 1935 году на очередном партийном съезде Гитлер предостерег от использования изысканного (неидеализированного) реализма: «Задача искусства состоит отнюдь не в том, чтобы копаться в отбросах ради самих отбросов, рисовать человека в состоянии упада и разложения, изображать кретинок как символов материнства и лепить скособоченных идиотов, выставляя их представителями мужской силы».

Чтобы сделать постулат о расовом идеале еще более актуальным, Гитлер «усиливал» его тезисом о «мировом еврейском вражде»: «Сегодня найти в себе мужество и красоту является столь же важным процессом, как и обретение истины. Всемирный враг, в борьбу с которым мы вступили, уже написал на своих знаменах лозунги об уничтожении истинной красоты».

Уже на страницах своей «Майн кампф» Гитлер выражал очевидное сожаление по поводу того, что в Германии не имелось «памятников, ко-

торые могли бы храниться вечно, а не создавались только на миг». Согласно его теориям, даже после катастрофы народы должны были возвращаться к своим воззрениям, а стало быть, искусство должно было быть *вневременным* и *наивысшим* достижением народа. Хотя бы по этим причинам Гитлер был намерен отказаться от модерна: «До прихода к власти национал-социалистов в Германии имелось так называемое “современное” искусство, которое каждый год становилось иным. Однако национал-социалистическая Германия желает возвращения “немецкого искусства”. И она должна и будет вечной хранительницей всех творческих сил народа. Если она нуждается в увековечивании нашего народа, то для этого отнюдь нет необходимости взывать к высшим ценностям. Не время создает и обосновывает искусство, это может делать только народ».

Посредством некоторых псевдо-философских сентенций Гитлер пытался доказать вечность народа, а также искусства, порожденного им: «Для нас, национал-социалистов, очевидна изменчивость и преходящий характер народа. Нам даже известны причины данного явления. Но, тем не менее, пока существует народ, он является полюсом притяжения этих скоротечных явлений. Это есть Сущствующее и Постоянное. И вместе с этим имеется искусство, которое является выражением Сущствующего, вечным памятником, который сам по себе является неким постоянным явлением, некой константой. А потому для нас не име-





Партийная верхушка на открытии первой Большой выставки  
немецкого искусства

ется ни вчера, ни сегодня. Для нас нет ни "современного", ни "несовременного". Для нас существует только ценное и вечное либо же преходящее».

Гитлер отказывал «современному» искусству в вечности, так как оно, по его мнению, не было в состоянии не только пройти сквозь века, но и просуществовать хотя бы на протяжении десятилетия. В этой связи он формулировал некий постулат: «Так как суть и кровь народа почти не подвержены изменениям, искусство также должно утратить свой преходящий характер. Только так в своем растущем творческом потенциале оно может стать достойным выражением жизненной силы нашего народа».

Подобные принципы оказались наиболее ярко воплощенными в архитектуре Третьего рейха. Национал-социалистические строения должны были быть «устремлены» в будущее,

словно некие средневековые соборы. В своем величии, по своему стилю и пропорциям они должны были быть неким визуальным доказательством «величия» самой эпохи, когда они были сооружены. Естественно, архитектура, как и немецкое искусство в целом, должны были подчиняться уже упоминавшимся выше «вечным принципам». То, что Гитлер подразумевал под «вечным искусством», можно понять из его высказывания о запланированной перепланировке Берлина: «Мы возьмем в качестве строительного материала гранит. Даже древнейшие гранитные глыбы, которые появились на поверхности земли в северогерманской долине, не были подвержены пагубному воздействию выветривания. Эти строения, если море внезапно не затопит долины Северной Германии, простоят десятки тысяч лет».

В своих речах Гитлер не раз обращал внимание на недостаточную

связь между искусством и народом. В то время как несколько тысяч человек из верхушки общества оказались пресыщенными, то большинство простого населения не имело никакого отношения к высокой культуре. После того как модерн начал оказывать губительное влияние на искусство в целом, «миллионы наших народных товарищей перестали быть причастными к искусству», так как оно, по мнению Гитлера, не было порождено немецким народом, а стало быть, оно ничего не значило для простых немцев. В качестве некой культурной контрпрограммы Гитлер провозглашал необходимость создания в сфере культуры «новой этничности».

«Поэтому я хочу, когда говорю о немецком искусстве, видеть развитие немецкого народа, его характера, его жизни, его чувств и ощущений». В этой связи Гитлер считал моральным долгом национал-социализма

«вести обширный и здоровый народ к данному искусству». Население Третьего рейха якобы должно было привлекаться в качестве судьи, который выносил бы свое суждение об искусстве, так как по мысли Гитлера «соучастие и отстранение (широких слоев немецкого населения. — А.В.) являлись действительной и обозримой оценкой» культурной политики национал-социализма.

Как видим, за напыщенными фразами скрывалось всего лишь несколько намерений. С одной стороны Гитлер хотел знать, что в заочной полемике с внутренними и внешними художественными критиками большинство германского народа выступало на его стороне. Это было неким моральным санкционированием его жестких нападков на представителей «интеллектуального декаданса». С другой стороны, фюрер апеллировал к пресловутому «здоровому ядру народа», чтобы тем самым



Партийная верхушка на открытии первой Большой выставки немецкого искусства

получить единодушную поддержку решительных и радикальных мероприятий в сфере художественного творчества и искусства: «В конце концов, спросите людей, которые посетили по очереди выставки “Дегенеративное искусство” и выставку “Немецкое искусство”, что на них произвело большее впечатление. Спросите этих здравомыслящих людей, и вы получите однозначный ответ».

Гитлер с самого начала придавал большое значение пропаганде «настоящего» искусства. Так как именно оно должно было быть «самым неискаженным и самым непосредственным воспроизведением духовной жизни народа». Именно поэтому «истинное» искусство должно было «хотя бы во многом неосознанно оказывать огромное влияние на народные массы». Однако вся лукавость лозунга «искусство для народа» могла выявиться в случае, если бы население однажды не согласилось с политикой, которую проводил Гитлер в сфере культурного строительства. Так, например, население (что следовало из сводок СД) весьма негативно относилось к гигантским архитектурным новостройкам в условиях, когда не был ликвидирован дефицит обычного жилья.

Постепенно Гитлер стал отказываться от идеи необходимости поддержки широкими слоями населения проводимой культурной политике. Эта мысль была наиболее ясно и четко сформулирована в январе 1938 года во время выступления фюрера на открытии Первой Большой выставки немецкого искусства. Именно тогда было обозначено из-

менение курса. Новый курс во многом шел вразрез со сложившимися традициями художественной политики национал-социализма: «Национал-социалистическим принципом является обращение со сложными проблемами не непосредственно к общественности, чтобы обсудить их, но доведение подобных планов до ума и только после этого представление их на суд народу. Кроме этого имеются вещи, которые вообще не стоит обсуждать. К подобной категории принадлежат все вечные ценности. Разве не может посредственный ум ошибиться при оценке того, что имело благословенную Божественную природу?! Великие художники и архитекторы имеют полное право быть свободными от суждений своих посредственных современников. Оценка их произведений и творениям может быть вынесена лишь только спустя столетия».

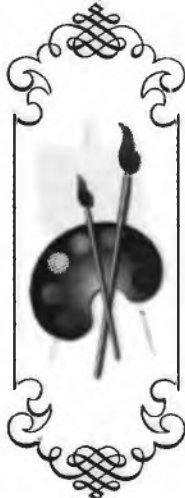
Нечто подобное Гитлер уже высказывал во время закладки здания Военно-технического факультета в Берлине (1937 год), и несколько позже, уже на открытии Второй выставки архитектуры и художественных ремесел. По мнению Гитлера, гений обладал способностью интуитивно закладывать в свои творения сведения, которые подтверждались наукой лишь многие века спустя. По этой причине со временем он стал противопоставлять массе гениального творца. По его мнению, только гении могли «обогатить истинное культурное наследие человечества». Именно они могли породить новые стили и направления в искусстве. Однако ге-



нии могли полностью реализовать свой потенциал, если их поддерживали. Гитлеровская «теория гения» во многом обращалась к романтическому культу Вагнера, который был сформирован Ф. Ницше. В основных чертах Гитлером также были заимствована у Ницше идея содержательного отрицания массового общества и государства всеобщего благоденствия, равно как и противопоставление друг другу гениального творца и во многом неоригинального исследователя (подразумевался человек, который занимался искусством в силу своей профессии, но не призвания). Важной составной частью гитлеровской концепции гениальности было такое понятие как «усердие». В одной из бесед с Геббельсом Гитлер подчеркнул, «насколько необходимым для творческого человека являются усердие и точность». В марте 1942 года, в одной из застольных бесед, фюрер объяснял своим приближенным, что даже гениальный художник не мог развить свои способности, не имея точных знаний о принципах смешивания красок и грунтовки холста, равно как и без усердных занятий по рисованию. В итоге Гитлер пришел к мысли, что художественные академии надо было заменить специальными школами мастеров (видимо, сказывались его провалы при поступлении в Венскую академию художеств). Тот же, кто не хотел работать там, «должен был в кратчайшие сроки уволняться». Судя по всему, подобный тип учебных заведений был назван Гитлером по образу созданного Герингом в Кроненбурге учреждения. В 1938 го-

ду по поводу открытия уже упоминавшихся архитектурных выставок Гитлер подчеркивал в своих выступлениях, что для создания монументальных сооружений требовалось огромное усердие. В этом отношении Большая выставка немецкого искусства должна была, кроме всего прочего, выполнять важную воспитательную функцию: «Там многие из наших молодых художников будут набираться мужества у действительно усердных и вместе с тем умелых работ... И если когда-то однажды они вновь обретут по праву добросовестность, то они вознесутся над массой недурственных деятелей искусства, оказавшись в пантеоне талантливых художников». При этом всё надо отметить, что большинство художников Третьего рейха не удовлетворяли по качеству своих работ Гитлера. Фюрер считал, что им не хватало усердия и терпения старых мастеров.

Еще в августе 1920 года Гитлер заявил своим (тогда не очень многочисленным слушателям), что отделение искусства от политики было невозможно: «Сегодня мы знаем, что такое искусство, и что оно во многом зависит от государства. Искусство процветает в первую очередь там, где ему была предложена возможность политического развития». В своей речи, посвященной культуре и искусству, которую Гитлер произнес 3 апреля 1929 года в Мюнхене, этот тезис был значительно расширен и дополнен. Теперь он получал более радикальное звучание: «Во все времена искусство было выражением либо религиозного переживания, либо



выражением политической воли к власти». Из этого общего посыла Гитлер предлагал современности следующий рецепт: «Политический упадок народа в значительной степени тянет вниз и искусство. Политический же подъем увлекает за собой искусство. Я не могу представить себе победу нашего мировоззрения без того, чтобы оно не оказалось запечатленным в памятниках, которые переживут века, как свидетельство победы наших принципов».

Зная подробности биографии Гитлера, можно не удивляться тому, что он выказывал исключительное презрение к «l'art pour l'art» (с французского — искусство во имя искусства). Но на этот раз это была уже не личная позиция — он увязывал воедино политический упадок Веймарской республики и «духовное безумие» в искусстве.

Уже в 1923 году Гитлер начал требовать, чтобы пресса, искусство, лите-

ратура и театр ставились на «службу немецкому обновлению». На партийном съезде 1933 года он провозгласил, что именно политическое руководство должно было создавать предпосылки для развития искусства. Три года спустя в том же самом Нюрнберге фюрер предельно ясно заявил: «Христианский век мог обладать только христианским искусством. Национал-социалистическая эпоха — только национал-социалистическим искусством».

## ГЛАВА 2. КОНФЛИКТЫ И ПРОТИВОРЕЧИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

После прихода к власти национал-социалистов «Союз борьбы за немецкую культуру» при поддержке ряда других фёлькише-группировок начал атаку на современное искусство, его представителей и покровителей. Неудобные доценты и директора музеев увольнялись. На их место ставились люди, которые было бы правильнее называть традиционалистами. Данный процесс был предельно облегчен Законом «О восстановлении профессионального чиновничества», который был принят 7 апреля 1933 года. Значительное количество художников-авангардистов было вынуждено покинуть Германию и искать убежища за границей. Так, например, уже в 1933 году в эмиграции оказались Джон Хэртфилд, Василий Кандинский и многие другие. Кроме этого оставшимися в Германии, в пресловутой «внутрен-



Карл Бауэр. Йозеф Геббельс

ней эмиграции» оказались Отто Дикс, Эрнст Барлах, Оскар Шлеммер и Карл Шмидт-Роттлюфф. Они более не принимали участия в общественной жизни и пытались по возможности не привлекать внимания к своим произведениям искусства.

Между тем национальные и национал-социалистические организации проводили так называемые позорные выставки, на которых демонстрировались работы авангардистов. Однако эти предшественники выставки «Дегенеративное искусство» были частной инициативой на местах, инициатива их проведения пока еще не исходила из правительственных учреждений. Жесткие меры, которые касались литературы, — взять хотя бы книгосожжение 10 мая 1933 года, которое стало апогеем централизованной акции по «освобождению» библиотек от «ненемецкой литературы», пока обходили стороной изобразительное искусство.

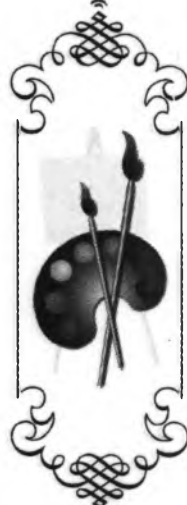
Создавшийся культурно-политический вакуум тут же заполнили «немецко-творческие» художники, произведения которых долгие годы игнорировались художественной критикой и владельцами галерей, но при этом все они имели определенный успех у публики. Положение изобразительного искусства стало более однозначным, когда законом от 22 сентября 1933 года была основана Имперская палата культуры, президентом которой был назначен Йозеф Геббельс.

Не существует никаких сведений и даже исторических апокрифов относительно того, почему Гитлер решил сделать официальным «покро-



Церемония открытия Дома немецкого искусства в 1937 году

вителем» культурной жизни именно Йозефа Геббельса, а не Альфреда Розенберга, который считался «старым борцом» на фронтах искусства. Вероятно, фюрер рассматривал жесткого, догматичного и нередко совершенно непрактичного Розенберга как фигуру, совершенно неподходящую для того, чтобы контролировать процессы в немецком искусстве. Симптоматично, что Гитлер весьма пренебрежительно относился к главной книге А. Розенберга — «Миф XX века». Он считал, что эта книга, написанная узколобым балтийцем, была сложна для понимания простыми людьми, к тому же она была во многом компилятивной, но при этом лишённой центрального стрежня. В июле



1933 года, то есть еще за несколько месяцев до создания Имперской палаты культуры, Гитлер весьма сильно критиковал Розенберга. Геббельс в те дни написал в своем дневнике: «Вечером был у Гитлера. Он настроен резко против Розенберга. Так он всё делает неважно. «Фелькишер Беобахтер» отвратителен».

После того как была создана Имперская палата культуры, «Союз борьбы за немецкую культуру», который продолжал возглавлять Розенберг, фактически оказался ненужным. В итоге 1 декабря 1933 года Розенберг в приступе отчаяния написал Гитлеру письмо, в котором просил распустить «Союз борьбы», а самого Розенберга по собственному желанию устранить из сферы культурной политики. Однако несколько дней спустя Розенберг опомнился и написал фюреру письмо, в котором просил не предпринимать подобных мер. Гитлер не посчитал нужным ответить ни на одно из них.

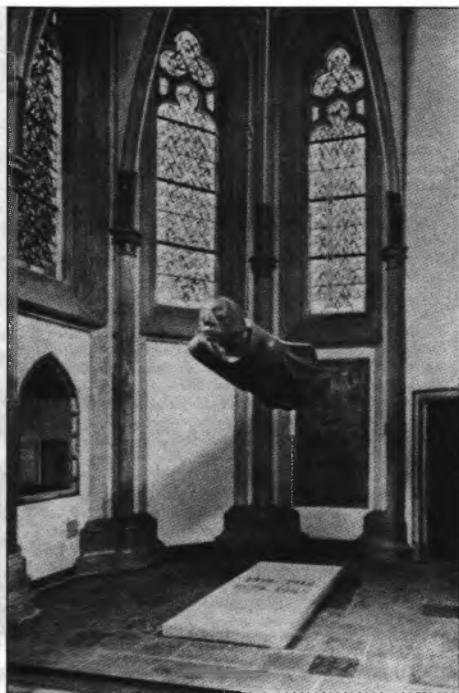
Между тем создававшаяся Имперская культурная палата могла в кратчайшие сроки добиться немалых успехов. Уже к 1935 году она насчитывала в своем составе более 100 тысяч человек. При этом в 1937 году Имперская палата изобразительных искусств насчитывала в своих рядах 45 тысяч членов. Попадание в данную организацию для многих художников было вопросом жизни и смерти. Если кому-то (неважно, по каким причинам) отказывали в приеме в состав Имперской палаты, то данное лицо впредь не могло заниматься профессиональной деятельностью в сфере культуры.

§ 10 закона был сформулирован таким образом, что фактически без объяснения причин любого неугодного художника можно было исключить из Имперской палаты.

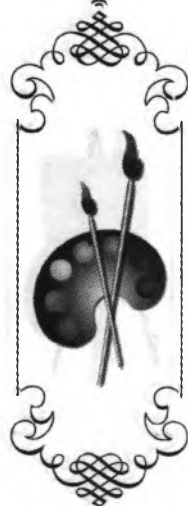
Геббельс, который сам по себе не являлся принципиальным противником модерна, поначалу в качестве президента Имперской палаты культуры хотел проводить относительно «либеральную» политику. Он дал разъяснения по данному поводу в своей речи, которую он произнес 15 ноября 1933 года на открытии Имперской палаты культуры. Сама речь стала для Розенберга и многих фелькише горьким разочарованием. В частности, Геббельс говорил: «Только что основанная Имперская палата культуры выше устаревших понятий “современного” и “реакционного”. Ее работа должна быть направлена как против псевдосовременных величин, за которыми скрывается художественная никчемность, так и против реакционного регресса, которые намеревается преградить дорогу молодежи и ее здоровым силам. Немецкое искусство как никогда нуждается в свежей крови. Мы живем в молодое время. Его выразители молоды. Идеи, которые воплощают в жизнь, также молоды, и они более не имеют ничего общего с обывденным прошлым. Так и художник, который хочет отразить это время, должен чувствовать по-новому и по-новому выражать эти чувства».

Словно усиливая эти слова, министр пропаганды Йозеф Геббельс направил приглашения на открытие Имперской палаты культуры не только «дегенеративным» художни-





Эрнст Барлах. Памятник павшим  
(1927 год)



кам Нольде, Шмидту-Роттлюффу, Хеккелю, скульптору Барлаху, но даже еврею Петеру Беренсу. Министрство внутренних дел, чьи сотрудники негласно курировали церемонию открытия палаты, оказались шокированными. В декабре 1933 года Геббельс послал телеграмму норвежскому экспрессионисту Эдварду Мунху, в которой поздравлял художника с его 70-летием. В самой телеграмме он назвал художника не иначе как «своеобразным духовным наследником нордической природы».

В своих выступлениях и газетных статьях министр пропаганды вновь и вновь выступал против политики, которую в сфере культуры проводил Розенберг. Геббельс поначалу

был вообще склонен отказаться от «какой-либо педантичной опеки» художников. В этой связи нет ничего удивительного в том, что летом 1933 года он поддержал культурную оппозицию, которая возникла по отношению к Розенбергу в рядах Национал-социалистического союза немецких студентов. Кроме собственно студентов, которые намеревались жестко выступить против Розенберга, в этом протестном движении оказались многие доценты художественных учебных заведений, журналисты и сами художники. Многих из них пугало «ретроградство» автора «Мифа XX века». Среди недовольных оказались уже упоминавшиеся художники: Нольде, Бар-



Франц Эйххорст. Противотанковая оборона (не ранее 1938 года).  
Фрески в ратуше Шёненберга (Берлин)

лах, Шмидт-Роттлюфф, которые выступали в качестве наиболее именитых представителей «нордического экспрессионизма». В то время Геббельс откровенно протезировал художника Ганса Вайдемманна, который, как вице-президент Имперской палаты изобразительного искусства, осмелился выступить в защиту Нольде, и даже предложил его на роль президента Имперской палаты изобразительного искусства. В итоге в дело должен был вмешаться сам Гитлер. Он вызвал художника, после чего тот снял свою кандидатуру.

Несколько позже Геббельс оказывал активную поддержку Отто Андреасу Шрайберу, рупору студенческой оппозиции. Сам Шрайбер оказался в управлении культуры «Немецкого трудового фронта», на базе

которого был сформирован проект «Сила через радость». Шрайбер и Вайдемманн с негласной подачи Геббельса выступали инициаторами организации выставки современного искусства, что еще более накалило отношения между министром пропаганды и Альфредом Розенбергом. Наконец, в марте 1934 года Геббельс пригласил Вайдемманна работать в свое министерство, в то время как Шрайбер так и остался в составе «Силы через радость», где он привлекал к организации «фабричных выставок» объявленных вне закона художников.

В 1935 году в журнале «Кунсткаммер», официальном органе Имперской палаты изобразительного искусства, появилось две статьи Шрайбера. В них он подвергал резкой крити-

ке так называемое национальное искусство и превозносил «привидческую силу» модерна. Едва ли подобный шаг был возможнее без санкции министра пропаганды. Сам же Шрайбер еще в ноябре 1933 года учредил журнал «Искусство нации», который был призван выражать мнение части национального авангарда (имеется в виду направление в искусстве). Один из первых номеров данного журнала вышел с полным текстом статьи Йозефа Геббельса «Мораль и морализаторы». Однако в начале 1936 года гестапо с подачи Розенберга закрыло данный журнал. Сам Розенберг накануне обратился к министру пропаганды с письмом, в котором содержались следующие строки: «Этот журнал, по своей природе являющийся типичным художественным большевизмом, проявил незаконные притязания использовать распоряжения фюрера для своих собственных целей. Он провел первую выставку в национал-социалистическом сообществе, которая являлась прикрытием для торгашей. Затем от гестапо я получил информацию, что оно по долгу своей службы обратилось в компетентные государственные органы, то есть Ваше министерство, откуда пришли сведения, что за этим не последовало никакого наказания».

Накануне плебисцита (19 августа 1934 года), который после смерти Гинденбурга должен был делегировать Гитлеру права рейхпрезидента Германии (до этого он являлся лишь рейхсканцлером), министерство пропаганды во главе с Геббельсом привлекло на свою сторону Бар-

лаха, Нольде и Мис ван дер Рое, которые должны были подписаться под обращением к «дружественным» фюреру художникам. Данный шаг в очередной раз обострил отношения Геббельса и Розенберга. Сам Розенберг писал в те дни: «В данном случае речь идет о несомненно дискредитированных художниках, которые были однозначно отвергнуты фюрером. Это отвержение было публичным и неоднократным, а потому для меня является досадным недоразумением, что данных недостойных личностей просили подписать текст обращения».

Некоторое время казалось, что позиции Розенберга укрепились. За него перед Гитлером ходатайствовал глава «Немецкого трудового фронта» Роберт Лей, который нуждался в подготовке программы воспитания в своем ведомстве, а потому надеялся, что подобную программу составит Розенберг как главный идеолог Национал-социалистической партии.

В итоге 24 января 1934 года Розенберг был назначен «уполномоченным по контролю за всем духовным и мировоззренческим обучением и воспитанием в партии и ее унифицированных подразделениях, равно как и в предприятии “Сила через радость”». Основанное в июне 1934 года «ведомство Розенберга» (под таким названием оно и сохранилось в истории) финансировалось в основном по линии «Немецкого трудового фронта». Несколько позже возглавляемый Розенбергом «Союз борьбы за немецкую культуру» объединился с руководимой им





Франц Эйххорст Отступление (не ранее 1938 года).

Фрески в ратуше Шёненберга (Берлин)

же «Немецкой сценой» в рамках единой организации, которая получила название «Национал-социалистическая культурная община».

Назначение Розенберга на роль «уполномоченного фюрером» надо в первую очередь оценивать не как предпочтение Гитлера агрессивной политике «Союза борьбы» по сравнению с «умеренными» позициями, которые занимало руководство Имперской палаты культуры, а лишь как стихийное событие, когда на решение фюрера невольно повлиял Роберт Лей. Трудности, которые Розенберг доставлял министру пропаганды, весьма красноречиво описаны в дневниках Геббельса. Так, например, 28 апреля 1934 года Геббельс сделал запись: «Розенберг досаждаёт мне. Ему определено это удастся. Упрямый настырный догматик». А 24 ноября 1934 года была сделана такая

запись: «Розенберг вновь повсеместно халтурит — невыносимо».

Но все же в конкурентной борьбе против Йозефа Геббельса у Альфреда Розенберга не было ни единого шанса на успех. Во-первых, министр пропаганды имел в своем распоряжении такую организованную силу, как Имперская палата культуры, что автоматически давало ему немалое превосходство. Во-вторых, Геббельс смог завладеть умом Гитлера. В то время «крошке-доктору» (как называли Геббельса в партийных кругах) удалось закрепиться в самом ближайшем окружении фюрера. Сам же Розенберг встречался с Гитлером после прихода национал-социалистов к власти только от случая к случаю. Розенберг не раз сокрушался по поводу данного факта на страницах своего дневника.

В противостоянии Имперской палаты культуры и «Национал-социа-



листической культурной общины» Геббельс смог одержать верх. Министр пропаганды делал все возможное, чтобы организация, которую возглавлял Розенберг, не имела никаких шансов на успех. В итоге он смог сорвать процесс деления полномочий и сфер деятельности между двумя организациями. В дневнике Геббельса по данному поводу сохранилась запись: «Розенберг письменно жалуется от лица НС культурной общины. Договор с ней не доведен до совершенства. Я буду выжидать. Он узнает, кто я такой!» Выжидательная тактика, к помощи которой прибег Геббельс, была смертельной угрозой для «Национал-социалистической культурной общины» хотя бы в силу того, что она могла остаться без реального финансирования.

В те дни Розенберг безуспешно пытался прорваться к Гитлеру с просьбой назначить его орендсканцлером НСДАП, а также Имперским

министром мировоззрения и культуры, что могло дать идеологу нацизма не только возможность контролировать Геббельса, но и отдавать ему указания. К 1935 году Розенберг был вынужден признать, что в данном противостоянии потерпел полное поражение. Именно тогда Гитлер аннулировал ранее согласованный с ним план создания Сената культуры, который бы контролировал Розенберг. Фюрер отдал предпочтение идее Имперского сената культуры, создание которого было предложено Геббельсом. Уже при реализации данной затеи министр пропаганды в полной мере смог воспользоваться преимуществами, которые давала близость к фигуре Гитлера. В те дни Геббельс записал в своем дневнике: «Состоялся обстоятельный разговор с фюрером. Он резко против Розенберга. Он запретит ему создавать Сенат культуры».

7 ноября 1935 года Геббельс (не без некоего сарказма) официально уведо-



Процессия с головой Афины Паллады  
на «Дне немецкого искусства» в 1938 году

мил Розенберга о решении, принятом Гитлером. «Фюрер решил, что в настоящее время должен быть создан Сенат, предусмотренный при Имперской палате культуры, в то время как нет никакой необходимости формировать запланированный Вами комитет». 17 ноября 1935 года Геббельс сделал в своем дневнике запись, которая свидетельствовала о его полном триумфе: «Лей и Боулер также хотят в Сенат культуры. Эта идея победила. Вместе с тем предложенный Розенбергом план отвергнут. Культурное руководство однозначно находится у меня».

В те дни Розенберг совершил еще одну тактическую ошибку — он стал критиковать Роберта Лея, от которого зависело финансирование его ведомства. Конфликт с каждым днем обострялся. На угрозы Розенберга пожаловаться Гитлеру Роберт Лей никак не прореагировал. Да и сам Гитлер предпочитал оставлять без ответа все предложения Розенберга. В итоге фюрер все-таки принял решение. Пока финансовое положение «культурной общины» не стало совсем плачевным — продолжать ее финансирование. Оно должно было осуществляться до тех пор, пока не было бы принято окончательное решение о будущем «Национал-социалистической культурной общины». Показательно, что данное решение Гитлер объявил не лично Роберту Лею, а передал через Рудольфа Гесса. В итоге некоторое время спустя Гитлер решил, что «культурная община» должна была быть влита в структуру «Немецкого трудового фронта», то есть она должна была быть распущена.

Поведение фюрера во время данного конфликта указывает на то, что ему была полностью безразлична судьба проектов Розенберга. Роспуск «Национал-социалистической культурной общины» автоматически лишил Розенберга возможности реально вмешиваться в культурную жизнь Германии. В роли уполномоченного по мировоззренческому обучению и в качестве главы ведомства с неясным статусом он мог лишь ограничиваться небольшими притязаниями на культурную власть. Его реальное влияние на культуру Третьего рейха могло осуществляться лишь по линии журнала «Искусство в Третьем рейхе», где Розенберг был соиздателем.

Гитлер, привыкший выступать в «борьбе компетенций» нацистских бонз в роли третьей стороны, в случае конфликта Геббельса и Розенберга не предпринял решительных мер, скорее всего потому, что надеялся, что приемлемое для него лично направление в искусстве победит автоматически, без приложения каких-либо особых усилий. В своей речи на партийном съезде 1934 года, которая была посвящена как раз проблемам культуры, он агрессивно выступал против «культурного заикания кубистов, футуристов и дадаистов», обозначая авангард как «культурное дополнение политического разложения». Как уже следовало из данного выступления, данным стилистическим направлениям в Третьем рейхе было отказано в праве на существование. Но при этом Гитлер не менее решительно выступил и против «внезапно проявившегося отката в про-

шлое, которое пытается приспособить истинное "немецкое искусство" национал-социалистической революции к кудрявому миру собственных романтических представлений». Подобным художникам Гитлер «рекомендовал» «удалиться в музеи, где бы они заняли место в разделе окаменелостей». Под девизом «Немецкое должно быть ясным» фюрер призвал деятелей культуры формировать национал-социалистическое искусство из комбинации «соответствующей родственной крови поколений или мировоззренчески с ними связанными временами и незначительной ассимиляции с иными народами». Как бы то ни было, но нарисованная Гитлером цель «немецкого искусства» едва ли соответствовала устремлениям Розенберга и Геббельса. Сама речь на партийном съезде 1934 года во многом являлась «укором» им обоим. Впрочем, это не исключало того, что Геббельс хоть и весьма осторожно, но все-таки пытался защищать модерн. Розенберг, напротив, являлся яростным поборником «национального направления» в искусстве, которое не менее безжалостно высмеивалось Гитлером.

Окончательно решение относительно курса политики в сфере культурного строительства было принято лишь в 1936 году. Как ни странно, но оно было связано с фактом, который рисковал опровергнуть гитлеровскую догму о связи искусства и политики. Несмотря на то, что политические позиции национал-социалистов были очень сильные, в Германии отсутствовал «культурный вз-

лет», который бы мог окончательно уничтожить модерн.

Еще в своей речи 1934 года Гитлер возлагал большие надежды на гениев, которые бы «могли создавать творения, достойные нашего духа и сути». Даже годом позже он пророчил скорейший расцвет «нового немецкого искусства»: «Поскольку мы убеждены в том, что надо политически правильно изображать суть и волю к жизни нашего народа, то мы верим в нашу способность познать и вместе с тем найти соответствующее художественное выражение». Однако, судя по всему, подобные способности оставляли желать лучшего, поскольку к 1936 году так и не было найдено пресловутое «художественное выражение». После этого в речах Гитлера, посвященных проблемам культуры и искусства, стали звучать некие призывно-умоляющие нотки: «Если бы носители культурной жизни нашего народа понимали, что национал-социалистическое государство формулирует свои задачи в поддержке искусства, так как все великие творения в этом мире нуждаются в культурном обосновании».

Как это ни странно прозвучит, но образцами новой стилистики в искусстве (в том числе в живописи и в скульптуре) должны были стать архитектурные строения. В данном случае речь шла в стадионе партийных съездов в Нюрнберге и Олимпийской деревне в Берлине. Именно с этого момента в немецком искусстве начала ощущаться не только некая монументальность, но пустыньность и скука. Несмотря на то что национал-социалистам удалось при-





Экспозиция Большой выставки немецкого искусства

общить к искусству широкие слои населения, из рядов «национал-социалистического движения» не поступало никаких творческих импульсов. В итоге руководство рейха в большей степени проявляло заботу о *сохранении* культурного наследия, нежели *творении* культуры. Вскоре у данного неутешительного баланса появились даже свои апологеты. В их первых рядах, естественно, оказался д-р Йозеф Геббельс, который в ноябре 1936 года на заседании Имперской палаты культуры не без показной горечи произнес, что нужно «искать гениев, которые наложат отпечаток времени на лик искусства». Само собой разумеется, в конце речи он выразил надежду на будущее: «Когда час пробьет, они (гении. — А.В.) появятся. Мы не должны проявлять излишнее беспокойство по поводу их отсутствия. Нет необходимости

взывать к ним: они сами появятся в нужное для этого время. Мы не должны быть слишком нетерпеливыми. Мы должны полагаться на то, что должно пройти время, чтобы они созрели».

Впрочем, подобные громкие фразы ничего в принципе не меняли. Даже побежденный Розенберг был вынужден признать, что «пробудившееся жизнеощущение еще не приняло никакого конкретного воплощения». Впрочем, после этого он предусмотрительно оговаривался: «Признание данного факта не является для нас постыдным, так как наше поколение как никакое другое боролось за высвобождение нации».

Этот тезис был использован Гитлером в 1937 году во время выступления на очередном партийном съезде в Нюрнберге. В качестве утешения он указывал восторженным слу-



шателям на архитектуру: «И если Господь позволяет сегодня поэтам и певцам становиться борцами, то он дал этим борцам архитекторов, которые будут заботиться о том, чтобы успех данной борьбы обрел свое бессмертное воплощение в свидетельствах неповторимо великого искусства».

Несколькими месяцами ранее, на открытии в 1937 году Большой выставки немецкого искусства, Гитлер окончательно осудил модерн. Поскольку на тот момент в Германии не имелось собственно национал-социалистического искусства, которое по своему уровню могло вытеснить и затмить модерн, то было решено пойти по пути репрессий. Одним из первых визуальных воплощений данной политики стала выставка «Дегенеративное искусство». Именно с нее началась «революционная» перекройка в художественном секторе культуры.

Отгине Геббельс, превратившийся в «наместника среднего уровня», не решался высказываться в «либеральном» духе. Он не намеревался идти против идей, высказанных Гитлером. Складыванию единой культурной политики в Третьем рейхе во многом препятствовала пресловутая «борьба компетенций». В одной из своих тайных оперативных сводок, которая датировалась 1938 годом, СД (служба безопасности СС) выносила свой беспощадный вердикт: «Несмотря на перспективные попытки построения культурной жизни, в данной сфере отсутствует какое-либо унифицированное планирование. Имперское Министерство

воспитания, Министерство внутренних дел, министерство пропаганды, ведомство Розенберга, управления культуры различных немецких земель и провинций, партийные учреждения культуры, Имперская палата культуры с ее отдельными палатами, организация «Сила через радость», Доцентен-бунд, союз студентов, соответствующие профессиональные союзы, научные учреждения и военные исследовательские ведомства, соответствующие экономические структуры и структуры в сфере индустрии — все они предпринимают попытки проводить национал-социалистическую политику в сфере культуры. При этом не делается ни одной попытки объединить их усилия, чтобы проводить в жизнь и совместно планировать единую линию в сфере культурного строительства».

В качестве единственного итога всей деятельности различных учреждений специалисты из СД называли тот факт, что «все более широкие слои населения знакомятся с культурой». В условиях тотальной пропаганды «успех» был весьма относительным. Аналогичным образом в СД оценивали ситуацию и в сфере жилищного строительства. Здесь сложившаяся ситуация не в последнюю очередь объяснялась тем, что шла ожесточенная конкуренция между управлением жилищного строительства «Немецкого трудового фронта», Министерством экономики и Министерством труда и занятости. Данная конкуренция отнюдь не лучшим образом сказывалась на результатах, а именно объемах строительства жилья в Тре-





Франц Гервин. Большая стройка ОТ  
(ГДК, 1942 год)

тем рейхе. Для СД данная ситуация была «удручающей» хотя бы потому, что экономика во всех ее секторах должна была готовиться к войне. Строительство не было исключением.

Несмотря на увеличение социальных выплат и относительное увеличение доходов, в среде художников господствовало недовольство. Голоса, раздававшиеся из данной среды, весьма тщательно отслеживались СД. Сразу же оговоримся, что недовольство носило отнюдь не политический характер. Художники были недовольны тем обстоятельством, что в Имперской палате изобразительного искусства ими командовали «дилетанты из дилетантов». Многие из художников требовали ввести при приеме в Имперскую палату хотя бы некоторое подобие вступительных экзаменов, чтобы иметь «по меньшей мере, доказательство того, что некоторые из членов палаты хотя бы формально вла-

дели изобразительной техникой». Но в данном случае о вступительных экзаменах при приеме в Имперскую палату изобразительного искусства не могло быть и речи. Против этого категорически выступил Гитлер — сказывался неудачный опыт его далекой юности. Геббельсу, который считал, что подобная мера, как экзамен, была вполне оправданной, не удалось изменить мнение фюрера.

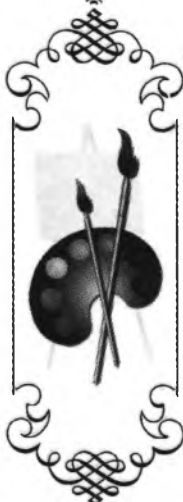
Кроме этого, в сводках СД имелись сведения том, что художники были недовольны тем, что «к ним придирались и делали единственной целью немецкой живописи возвеличение духа времени». Кроме этого, многие из них сожалели, что не выполнялось требование Гитлера «вернуться с пути дегенерации на здоровый путь художественного мастерства». Данный упрек был во многом адресован тем художникам, которые предпочитали ограничиваться уже имеющимися навыками, а их твор-

чество застыло в своем развитии на уровне XIX века. Пейзажи и жанровые картины подобных художников, к великому недовольству других, очень напоминали цветные фотографии. Не меньшую критику вызывала и проходившая ежегодно в Мюнхене Большая выставка немецкого искусства. Она во многом способствовала распространению художественного оппортунизма. Многие из художников меняли свою манеру живописи в надежде на выставочные успехи. Упрек сводился к тому, что «многие делали лазурную живопись и даже в тематике живописных работ ориентировались на Мюнхен».

В 1940 году СД зафиксировало ярко выраженную оппозицию среди художников к так называемому мюнхенскому направлению в живописи. Недовольство было вызвано не только тем, что «мюнхенское направление» было представлено художниками, которые ранее враща-

лись в «левых кругах», но и тем, что оно было привязано к местным партийным структурам. В итоге возникло некое территориальное деление художников в Третьей рейхе. Наиболее ярко оппозиция Большой выставке немецкого искусства была выражена на севере Германии. Таким образом, некие «сепаратистские» устремления, которые были сильны на юге Германии, нашли свое выражение в художественной среде.

Самым печальным фактом является то, что многие художники надеялись на начавшуюся мировую войну как некий импульс, который должен был дать новую жизнь искусству Германии. В некой степени художники, выражавшие подобное мнение, были правы. Действительно, война внесла в официальное искусство Третьего рейха множество новых сюжетов. Батальные сцены, танки, самолеты, боевые корабли появлялись на полотнах наряду с достаточ-



Вальтер фон Векус. Город у моря  
(ГДР, 1942 год)

но черствыми жанровыми картинами. Однако правдивое изображение ужасов войны в искусстве было неприемлемым для нацистской пропаганды. Поэтому все сюжеты приходилось предельно героизировать, отчего картины во многом стали напоминать титульные иллюстрации для военных журналов. Они теряли свою живописность, скатываясь до уровня плакатов. Тем не менее после просмотра Большой выставки немецкого искусства в 1941 году Геббельс отметил, что война стала мощным стимулом для развития живописи и скульптуры. Если обращаться к сводкам СД, то уже на третий год Второй мировой войны надежды многих художников на «совершенствование форм» оказались неоправданными. Однако в художественной среде усиленно ходили слухи, что Гитлер намеревался «в ближайшее время» изменить курс политики в сфере художественного искусства.

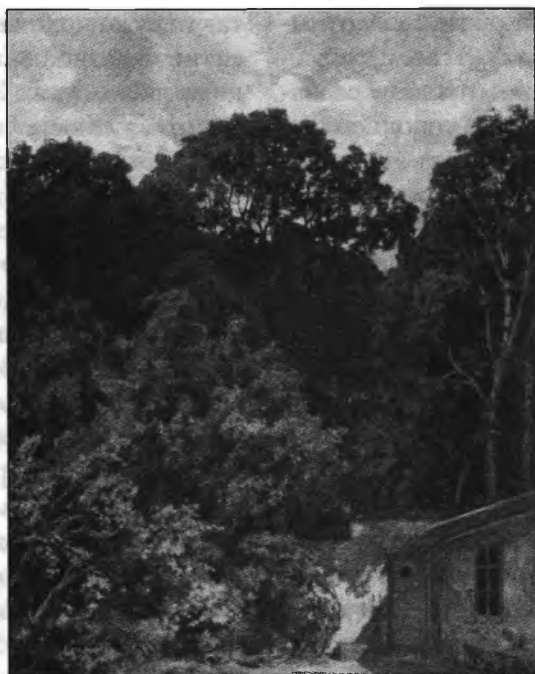
Испытывавшая брожение в годы Второй мировой войны среда художников в многом оказалась мобильнее, нежели официальные чины от искусства. В любом случае, Гитлер распорядился даже в 1944 году провести Большую выставку немецкого искусства. Фюрер полагал, что «культурная жизнь Германии при любых обстоятельствах должна была сохраняться в полном объеме». Подобное указание вызывало немалое недовольство у офицеров вермахта, так как они были вынуждены отказаться от призыва на военную службу «военнозначимых художников». Собственно «служба» в студии перед мольбертом вызвала негласное недоволь-

ство не только у офицеров, но и у многих рядовых немцев, чьи родные и близкие погибли на фронтах войны. Но в любом случае продолжение деятельности Большой выставки, по мнению СД, было достаточно тонким тактическим ходом, который косвенно получил у населения положительную оценку. Дело в том, что проведение подобных грандиозных выставок могло стать «символом внутренней сплоченности и уверенности в победе».

### ГЛАВА 3. «НОРДИЧЕСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИСТ»

Летом 1933 года в Германии проходили культурно-политические дебаты, смысл которых нынешнему читателю может показаться не только странным, но даже в чем-то шокирующим. Искусствоведы, активисты НСДАП, представители прессы активно обсуждали вопрос, могли ли немецкие экспрессионисты считаться художественными представителями Третьего рейха. Данный вопрос в настоящее время вызывает удивление хотя бы тем, что до 1945 года большинство художников данного направления характеризовались как «вырожденческие». Они преследовались, причем отнюдь не формально. Был запрет на показ работ Эмиля Нольде, было самоубийство Эрнста Людвиг Кирхнера, было уничтожение произведений Эрнста Барлаха. Впрочем, летом 1933 года разнородная коалиция из работников музеев,





Леопольд Ротауг. Садик во дворе  
(ГДК, 1942 год)



владельцев частных галерей, национал-социалистов, журналистов, художников все еще предоставляла немецким экспрессионистам возможность занять свое место под солнцем. В отношении данных экспрессионистов принято было использовать характеристику «мостовые», то есть близкие художественной группе «Мост».

Художественная группа «Мост» была создана 7 июня 1905 года в Дрездене. Собственно, именно с данного события искусствоведы начинают отсчет немецкого модерна. Учредителями «Моста» стали четыре студента архитектурного факультета Технического университета: Эрнст Людвиг Кирхнер, Фриц Блейль, Эрих Хекель и Карл Шмидт (позже он взял

себе художественный псевдоним Шмидт-Роттлюфф, отразив в нем место своего рождения). В отличие от многих других художественных групп «Мост» был весьма сплоченным объединением. Людей, входивших в «Мост», объединяла любовь к изображению природы, но при этом, по словам самих же участников группы, «они точно знали, от чего хотели уйти, однако не знали, куда должен был привести тот путь». Члены «Моста» планировали найти в Германии художников, придерживавшихся схожих взглядов на жизнь и на искусство. Со временем группа стала расширяться. Постепенно у «Моста» стал вырабатываться схожий стиль, который в большей мере выражался в живописи и графике, нежели архи-

текстуре, которой обучались «отцы-создатели» «Моста». В своем творчестве они пропагандировали сознательный отказ от традиционного искусства, пытались достичь этой цели, придерживаясь неоимпрессионистского стиля. Импульсом для творческих поисков стала выставка работ Ван-Гога, которая прошла в Дрездене в начале XX века.

В 1906 году к «Мосту» присоединились Эмиль Нольде, Макс Пехштейн и швейцарец Куно Амит. С этого момента участники «Моста» организуют общие выставки. Кроме этого, в группе начинают появляться так называемые пассивные участники, которые не принимали участия в выставках. Они должны были в качестве ежегодного членского взноса приобретать графические папки работ, которые принадлежали активистам «Моста». Так предполагалось держать их в курсе деятельности объединения и общих тенденций в модернистском искусстве.

С 1905 по 1908 год участники «Моста» в своем творчестве определенно испытывали влияние Ван-Гога и Густава Климта. Немалое влияние на них оказал и Эдвард Мунх, которого художники безуспешно пытались зазвать к себе в «Мост». Впрочем, позже участники «Моста» пытались оспорить данный факт.

Влияние Ван-Гога на «Мост» станет очевидным, если принять во внимание колорит и стиль письма немецких модернистов. Им было присуще использование чистых цветов, которые должны были создавать сильные контрасты. Их картины отличала экспрессивная символика цве-

та, а также ярко выраженное субъективное отношение к изображенному на полотнах. Кроме живописи маслом, в «Мосте» активно развивались прикладные художественные техники: акварель, гравюра на дереве, литография. В своем творчестве участники «Моста» принципиально игнорировали традиционные принципы перспективы и академичные пропорции. Предпочтительными сюжетами картин были ситуации, когда человек изображался в энергичном движении (цирк, варьете и т.д.), когда человек являлся частью природы (излюбленный сюжет купания). Со временем в сюжетах картин все ярче и ярче стала проявляться жизнь большого города, при этом в них читалось сильное влияние кубизма и футуризма. Но судьба «Моста» была не долговечной, как объединение художников он распался 27 мая 1913 года. Впрочем, он дал импульс для возникновения в немецком искусстве направления, которое получило названия «нордического экспрессионизма».

Глашатаем «Моста» в 30-е годы можно было бы назвать владельца одной из берлинских галерей Фердинанда Мёллера. В дискуссии принимали участие Макс Зауэрландт, Людвиг Юсти, Карл Г. Хайзе, Густав Паули, которые на протяжении многих лет являлись директорами соответственно Гамбургского музея прикладного искусства, Национальной галереи, Любекского собрания искусств и Гамбургской художественной галереи. В 1933 году они считались людьми «Веймарской системы», а потому должны, насколько

это возможно, защищать интересы своих музеев. Однако в скором времени они будут вынуждены покинуть свои посты. Алоиз Шардт, Эбергард Ханфштенгль, ставшие новыми директорами Национальной галереи, и Гамбургской художественной галереи попытаются продолжить данную линию, но настолько осторожно, чтобы не вызвать политической реакции. Между тем молодые национал-социалистические активисты и художники полагают, что могут опираться на революционную риторику НСДАП, чтобы отстоять интересы современного искусства и тем самым обеспечить себе простор для творчества. Мёллер являлся как раз связующим звеном между этими двумя группами.

Сразу же оговоримся, что дискуссия о «немецком» или «нордическом экспрессионизме» продолжалась в Германии с 1933 по 1937 год. Так имели ли приверженцы нордического модерна шансы на успех? Или все их попытки были безнадежными, так как большинство сторонников национал-социалистической партии и ее верхушка придерживались неоклассицистического национального стиля в искусстве, главным идеологом которого являлся догматичный Альфред Розенберг?

Центром сопротивления попыткам Альфреда Розенберга занять ключевые позиции в общественно-культурных объединениях, равно как агрессивной «иконоборческой» позиции его сторонников, стал Берлин. В 1933 году Теодор Хойсс, преисполненный призрачных надежд, считал, что политические установки

национал-социализма в отношении культуры во многом зависели от «молодых сил». По поводу их он писал: «Они не хотят никакой реакции». Тем не менее это не мешало данным «молодым силам» предпринимать стремительные акции, более напоминающие по своему стилю налеты. 17 февраля 1933 года группа студентов, состоящих в штурмовых отрядах НСДАП, во главе с ассистентом Отто Андреасом Шрайбером захватила здание Государственной художественной школы в Шёнберге (Берлин), как раз в тот момент, когда там шло заседание экзаменационной комиссии. Директору Кампсу и профессорам Франку, Лахсу и Тапперту было заявлено, что они арестованы, после чего на крыше здания был водружен флаг со свастикой. Преподавательский состав удерживался до прибытия полиции, после чего профессоры были освобождены. Впрочем, некоторое время спустя профессора Лахса по доносу того же Шрайбера арестовали на два месяца. После данного налета, осуществленного «воодушевленными студентами», государственному комиссару Хинкелю пришлось оправдывать их действия в специальном радиообращении. По прошествии некоторого времени Шрайбер стал требовать самым наглым образом у директора объединенных школ искусств свободы собраний для членов штурмовых отрядов. Большинство из них постоянно носило коричневую униформу.

Но вернемся к группе «Мост». 12 июня «Немецкое объединение художников 1933» выступило с манифестом, в котором группа «Мост»





Эльк Эбер. «СА» («Штурмовые отряды») (ок. 1937 года)

подвергалась самым ожесточенным нападкам. Художники, близкие «Мосту», характеризовались в данном документе как «новаторы, придерживающиеся вредных идей коммунистической революции», которые при удобном случае «активно поддерживались бы марксистским государством». По мнению авторов манифеста, было возмутительным, что «такие нездоровые личности, как Нольде, Шмидт-Роттлюфф, Клее, Мис ван дер Рое, занимались очернительством немецкого искусства».

После этого Альфред Хенцен, ассистент Юсти в Национальной галерее, вместе с пользовавшимся хорошей репутацией искусствоведом Вильгельмом Пиндером стали изыскивать возможности, чтобы ослабить политическое давление на современное искусство. Сам же Хенцен считал, что Пиндер мог опубликовать статью в одном из культурно-политических журналов, направить свои обращения в ежедневные газеты,

открытое письмо министру, в конце концов письмо самому Гитлеру.

Между тем члены Берлинского филиала Национал-социалистического союза немецких студентов совместно с группой «Мост» 29 июня 1933 года в здании университета Фридриха-Вильгельма проводили художественный праздник «Молодежь борется за немецкое искусство». Это была художественная выставка, которая была совмещена с некими политическими действиями, в чем-то напоминавшими митинг. На самой выставке выставлялись работы Фрица Хипплера и Отто Андреаса Шрайбера, которые были активистами студенческого союза, а также художника Ганса Вайдеманна, который считался ставленником Геббельса. Во время своих выступлений участники празднества требовали начать выступление против «художественной реакции нетворческих функционеров, салонных художников и художников-литераторов». Все участники празднества были убеж-

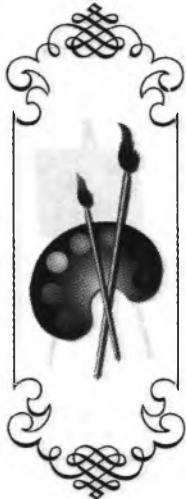


дены в том, что «жизненно важным элементом искусства является свобода». Кроме собственно демонстрации художественных работ, данное мероприятие было нацелено на противодействие «утражающей реставрации классицизма эпохи Вильгельма II», которую надо было преодолеть активной поддержкой искусства «национальных импрессионистов» — Хекеля, Шмидт-Роттлауффа, Барлаха, Нольде. Сохранилось подробное описание данного мероприятия. Вначале в своем выступлении Хипплер потребовал, чтобы национал-социалистическая революция охватила все сферы немецкой жизни. После этого один из молодых штурмовиков призвал распространить «стихийную силу и героическое жизнеощуще-

ние», которое было присуще «политической борьбе», также и на сферу искусства. В последовавшей за этим дискуссии постоянно звучали призывы выступить против «беспорядочной штурмовщины в искусстве», против «дилетантов и обывателей», против «мнимых величин предвоенного периода» (чаще всего в качестве такового упоминался Фидус). Кроме этого Шрайбер сообщил о «программной выставке», которая проходила в галерее у Мёллера, а также запланированной на середину июля 1933 года «выставке позора», на которой должно было быть выставлено «кичевое искусство». Последняя должна была заклеить позором «некоторых личностей, которые намеревались стать художественными



Оскар Граф. Афродита (ГДК, 1942 год)





Карл Труппе. Бахус и Ариадна (ГДК, 1942 год)

диктаторами» (нет никаких сомнений, что подразумевался Розенберг). Очевидно, что Шрайбер решил прибегнуть к методам, которые использовали его противники в искусстве. Подобно сторонникам Розенберга он решил устроить «Палату ужаса», но представить на ней не модерн, а «реакционное искусство». «Выставка позора» должна была стать контрастным явлением на фоне выставки, которая проводилась в галерее Мёллера. Впрочем, идея «выставки позора», на которой было бы представлено классическое и «реакционное» искусство, так и осталась идеей. Она не была проведена ни в Берлине, ни в одном из других немецких городов. Завершением мероприятия стало решение направить телеграммы министру пропаганды Геббельсу и министру Пруссии по делам религии и образования (тогда еще не Имперский министр воспитания) Бернхар-

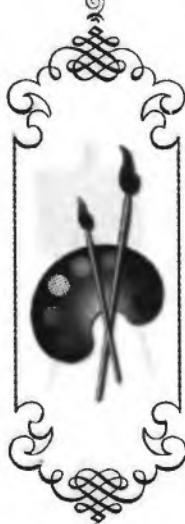
дту Русту. В этих посланиях участники митинга-выставки требовали, чтобы новые власти дали возможность реализоваться в искусстве «силе революции». Но делать это предполагалось с учетом изображения «масштаба личности, связанной с нацией и расой». Сразу же надо отметить, что на данном мероприятии присутствовал только что уволенный директор Национальной галереи Юсти и его помощник. Сам Юсти очень надеялся, что аналогичные акции пройдут и в других немецких городах. Единственной реакцией на данное мероприятие было то, что 6 июля 1933 года «Союз борьбы», возглавляемый Розенбергом, провел собственную пропагандистскую акцию.

Приблизительно в то же самое время (начало июня 1933 года) Национал-социалистический союз немецких студентов провел в галерее Мёл-

лера программную выставку «30 немецких художников». Данная выставка проходила у Мёллера (там же был издан каталог) потому, что на протяжении 20 лет именно здесь демонтировались работы современных художников. Наряду с картинами Лембрука, Канольдта, Кольбе, Барлаха здесь были представлены работы молодых национал-социалистов Шрайбера и Вайдеманна. Сочувствовавшая им пресса очень высоко оценивала выставку как «ясно, мужественно и тщательно сформированную, лишенную академического ретроградства и лицемерных реакционных запросов». С политической точки зрения она являлась «демонстрацией национального студенчества против безответственного дилетантства определенных культурных союзов, против преднамеренной художественной штурмовщины, осуществляемой реакцией из засады». Впрочем, это не помешало Максу Зауэрландту оценить данное мероприятие как «ничтожно слабое». Не менее разочарованным оказался и Кирхнер. Он написал Мёллеру: «На этой выставке, которая должна была раскрыть Ваши карты и представить мои работы, мои картины и мое имя оказались подавленными... Я знаю, что мои работы являются настолько немецкими, что не имеется никакой необходимости расхваливать их именно как "немецкие". Хорошее немецкое искусство по своей сути никогда не является конъюнктурным, что можно заметить у некоторых Ваших художников, прежде всего Нольде». После нескольких дней работы выставки министр Б. Руст решил ее за-

крыть. Он не имел ничего против продолжения ее деятельности, но при одном условии: в ней не должны были принимать участие представители Национал-социалистического союза немецких студентов.

Алоиз Шардт, ставший преемником Юсти на посту директора Национальной галереи, вступил в НСДАП в 1933 году. Судя по всему, по тактическим соображениям тогда же он присоединился к «Союзу борьбы за немецкое искусство». Он, как и многие другие деятели искусства, вступал в организацию Розенберга, чтобы иметь возможность уже изнутри отстаивать интересы модерна. Уже в июне 1933 года Шардт направил меморандум «Об отличительных чертах немецкого изобразительного искусства» в официальные инстанции. Вместе с тем он предложил свои услуги прусскому министерству по делам образования и религии, чтобы «привести в порядок» дела во Дворце кронпринца (именно там располагалась галерея Мёллера), чтобы его деятельность была приемлемой для национал-социалистов, а его выставки более не были поводом для заголовков скандальных статей в газетах. «Дойче альгемайне цайтунг» («Немецкая всеобщая газета») приветствовала назначение Шардта на пост директора Национальной галереи, так как «он с давних пор находился на передовой национал-социалистической культурной политики». В этой связи газета ожидала от Дворца кронпринца «усиления революционной действительности в немецком искусстве». 10 июля 1933 года Шардт делал программный доклад в Бер-



линской художественной библиотеке. В своем выступлении он выводил основные черты экспрессионизма из северогерманской традиции «восторженного искусства». Эту тенденцию можно было проследить, начиная с орнаментов каролингского периода, через Грюнвальда и Рембрандта, заканчивая группой «Мост» и Францем Марком. Данный доклад вызвал неоднозначные оценки, но тем не менее дал приверженцам модерна некие надежды. «Новая Цюрихская газета» писала по данному поводу: «Против «выставок позора», которые проводятся Фриком и Шульце-Наумбургом, восстала группа компетентных специалистов, которые поддерживаются министром по делам образования и религии Руттом, а также Геббельсом. Данное устремленное вперед крыло в партии выступает за немецкий экспрессионизм». Но данные утверждения не мешали обозревателю той же самой газеты подвергнуть критике доклад Шардта, «радикализм утверждений которого вряд ли может произвести впечатление». Но нельзя отрицать того факта, что выставки, которые замыслил новый директор Национальной галереи, могли стать сенсацией. Кирхнер, который из Давоса интересовался процессами, шедшими в Берлине, отметил, что Шардт воспринял разработанное им для «Моста» мировоззрение. «Он всего лишь заменил понятие «искусства» на «немецкое искусство», а «неоригинальное» — на «ненемецкое»».

Реакция Розенберга не заставила себя ждать. 14 июня 1933 года он

решил перейти в контрнаступление. Для этого он организовал в Берлине большую пропагандистскую акцию, после чего разразился гневной статьей в «Народном обозревателе». В своей речи «Традиция и новое искусство», которая была произнесена им в Бахзаале, догматик Розенберг яростно нападал на Шрайбера и его сторонников. Атакованный Шрайбером «бородач» Фидус, известный национальный художник, жаловался, что «участвовавшая с ним в разговорах молодежь Третьего рейха воспринимала меня как окостеневшую фигуру эпохи Вильгельма II». «Этот приговор — это следствие моего противления еврейской культурной диктатуре», — сетовал Фидус и требовал провести выставку его работ во Дворце кронпринца.

Макс Зауэрландт, несмотря на некоторое недовольство, решил все-таки организовать рекламу Шардту, студенческой акции «Молодежь борется за немецкое искусство» и выставке Мёллера. Он провозгласил их началом новой, специфической национальной эпохи в немецком искусстве. Обозреватель «Немецкого обозрения» Пауль Фехтер поддерживал Шардта. Он пытался атаковать противников экспрессионизма с правых позиций: «Экспрессионизм является первыми фанфарами, возвещающими о росте национализма в молодом искусстве. Такую же роль в Италии выполнял кружок футуристов Мариннети... Сегодняшний день, когда национал-социализм одержал победу, может быть постигнут только в критериях импрессионистского прошлого... Борьба против немец-



кого искусства, которая и ведется в национальных одеяниях, является в глубине своей либеральным пережитком. Отнюдь не случайно, что те аргументы, которыми в своих докладах оперирует Шульце-Наумбург, поначалу были приведены в таких изданиях, как "Форвартс", "Берлинская ежедневная газета" "Фосская газета", которые всегда выступали против молодого искусства.

Как уже говорилось в предыдущей главе, культурная политика в первые годы существования Третьего рейха была во многом противоречивой. Ее однозначность и категоричность на самом деле являлись результатом длительного процесса. Более поздний неоклассицистический стиль официального национал-социалистического искусства отнюдь не исключал того, что в первые годы диктатуры часть партийных функционеров оказывала посильную поддержку искусству в стиле модерн (о Геббельсе мы уже говорили выше). Учреждение министерством Имперской палаты культуры, а затем и отраслевых палат давало многим художникам большие надежды. Многие из них полагали, что подобная мера позволит им стать более автономными, то есть заниматься свободным творчеством.

После прихода национал-социалистов к власти многие из поклонников творчества Эмиля Нольде полагали, что теперь его дела пойдут в гору. В этом нет ничего удивительного, так как в художественной среде Нольде считался ярким антисемитом. Людвиг Юсти вспоминал о посещении в начале 1933 года Националь-

ной галереи Розенбергом. Картины, на которых были изображены человеческие фигуры, идеолог НСДАП сразу же отверг, но при этом признал, что пейзажи Нольде были вполне приемлемыми. «Это давало мне определенные надежды, так как именно из-за картин Нольде в национал-социалистической прессе стала раздаваться жесткая критика в мой адрес». В том же самом году Нольде было предложено профессорство, совмещенное с президентством в Высшем государственном художественном училище Берлина. Кроме этого, в 1934 году Нольде выпустил мемуары, в которых он описывал свою жизнь в 1902—1914 годах. На страницах своих воспоминаний художник изображал себя «старым борцом» с еврейским засильем в немецком искусстве, прежде всего в среде торговцев предметами искусства. Надо отметить, что книга пользовалась популярностью у немецких читателей. После этого Кирхнер написал Хагеманну, что «Нольде является пошлым конъюнктурщиком, страдающим манией величия». Также Гозебрух считал, что данная книга была выпущена только для того, чтобы втереться в доверие национал-социалистам. «То, что касается антисемитских и слишком уж тевтонских отдельных глав книги, то они соответствуют тому впечатлению, которое Нольде производил с давних пор. Я не считаю это проявлением вкуса, он хотел произвести впечатление».

Между тем поклонники Нольде радовались его публикации, которая появилась на страницах журнала



«Искусство нации». Они считали, что национал-социалисты наконец-то оценили по достоинству его борьбу «с преобладанием ненемецкого духа в искусстве, со спекуляцией предметами искусства, равно как и самим искусством». В первые годы национал-социалистической диктатуры редакцией того самого журнала Эмиль Нольде изображался как «самый большой духовидец среди немецких художников». «Кельнская газета» даже позволяла проводить себе некоторые параллели. До 1914 года Нольде активно боролся против «модных тенденций в искусстве и торговцев культурой», а потому находился в некоторой изоляции. После победы национал-социалистов Нольде вновь рисковал оказаться в изоляции. Это был явный намек на то, что в НСДАП одерживали верх «буржуазные, нереволюционные элементы». Вестник студенческой корпорации «Академия» пытался защищать Нольде как самого оригинального и уважаемого немецкого художника. «Демонические мотивы в его живописи являются ярчайшим свидетельством его глубочайшей нордичности». При этом Изображение Христа хоть и является «проявлением его благочестивой, но все-таки едва ли христианской души». Но защищать Нольде было не так-то просто, особенно если принять во внимание его утверждение, что «искусство стояло много выше религии и расы».

У Нольде хватало и неприятелей, которые пытались изобразить его как «эстетствующего болтуна, патологически охочего до похвал директоров музеев и художественных кри-

тиков, которые с редкостной изворотливостью пытаются спасти себя и свои посты в Третьем рейхе». Официальный печатный орган СС «Черный корпус» подключился к травле Нольде в 1936 году. Редакция «Черного корпуса» считала морально недопустимым, что Нольде существовал за счет своей жены, которая работала танцовщицей. Кроме этого, то же самое печатное издание давало некие «справки» о психическом состоянии Нольде. «Нольде является отдельным патологическим случаем». Ему ставилось в вину, что, начиная с 1933 года, искусствоведы и журналисты пытались «спасти господина Нольде посредством использования авторитетного понятия “нордический”... Эти господа не должны себе воображать, что, основываясь на его свидетельстве о рождении и на заключениях профессоров, которые обладают знаниями преимущественно в сфере истории искусства, могут помешать вынесению народом справедливого национал-социалистического приговора».

Несмотря на звучащую критику, Нольде на протяжении нескольких лет продолжал выставляться. Так, например, в реконструированной в 1935 году Гамбургской художественной галерее было представлено однадцать его картин. В том же самом 1935 году его творения, приобретенные графом Баудиссином, были выставлены в музее Фолькванг. Собственно, до 1937 года Нольде было грех жаловаться на недостаток внимания к нему со стороны музеев и галеристов. В 1933 году его выставка проходит в музее Рихарда Вальрафа

в Кёльне, в апреле 1934 года — у Мёллера (представленные акварели Нольде пользовались большим успехом), в ноябре 1934 года — в Кестнеровском обществе (Ганновер) и в музее Леопольда Гёша в Дюрене, в январе 1935 года — в выставочном зале Кельнского художественного союза (в силу того, что выставку посещало огромное количество людей, ее пришлось продлить), в марте 1935 года — выставочном зале Дюссельдорфа, который принадлежал Союзу художников Рейнланда и Западного Пфальца, в мае 1935 года — в бранденбургском музее Виттен, в 1936 году — опять же в Кестнеровском обществе, в октябре 1936 года — в галерее «Комметер» (Гамбург), в декабре 1936 года — в галерее «Фёмель» в Дюссельдорфе.

Каждая из этих выставок сопровождалась многочисленными статьями и заметками, публиковавшимися как в местной, так и общегерманской прессе. Ситуация начинает меняться весной 1937 года. Эрнст Гозебрух запишет в дневнике: «О прекраснейшей выставке Нольде у Мёллера, впрочем, как и прошедшей в Мюнхене выставке Гюнтера Франка, почти ничего не сообщается в прессе. Впрочем, это отнюдь не мешает самому Нольде успешно продавать свои работы. За первые дни выставки он продал девять самых дорогих акварелей». При этом Нольде зарабатывал на своем искусстве настолько прилично, что мог себе позволить оставить у себя самые лучшие свои творения. Только весенняя выставка 1937 года принесла ему 20 тысяч рейхсмарок. Даже после того, как

Нольде будет как художник объявлен «вне закона», он не будет владеть нищенского существования. Некое противоречие между его социальным статусом и подаваемыми налоговыми декларациями даже привлекло внимание пользовавшейся дурной славой в Третьем рейхе СД (служба безопасности СС). Летом 1938 года Нольде безуспешно пытался вернуть свое прежнее положение и разрешение на официальную работу, обратившись с просьбой к некогда благоволившему ему Й. Геббельсу. Он просил вернуть ему все конфискованные картины (в том числе девятичастную «Жизнь Христа»), также прекратить кампании клеветнической травли. Но полученный ответ был достаточно жестким. Это было вдвойне удивительным для Нольде, который считал, что он «еще до возникновения национал-социалистического движения был единственным немецким художником (!), решившимся на открытую борьбу с проникновением в немецкое искусство чуждых течений». В своем письме, адресованном Геббельсу, Нольде писал: «Эта длившаяся на протяжении десятилетий борьба принесла мне немалые убытки. Когда национал-социализм выступил против моего искусства как «вырожденческого» и «декадентского», я понял, что произошла ошибка, так как мое искусство является немецким, мощным и искренним». Единственной уступкой, сделанной Нольде, было возвращение художнику его цикла картин «Жизнь Христа».

В 1936 году Нольде дописал третью часть своих воспоминаний, которая называлась «Мир и Родина».



Однако на тот момент никто не решился публиковать вторую часть мемуаров «Поездка к южным морям», которая описывала события из жизни художника, произошедшие в период с 1913 по 1918 год. В 1941 году он решился самостоятельно размножить свою рукопись и отдать ее на ознакомление друзьям. Этот неосмотрительный шаг привел к конфликту с органами власти. Между тем Нольде решил приняться за четвертую часть своих воспоминаний «Поездки. Изгнание. Освобождение». 23 августа 1941 года, во время работы над рукописью, он получил шокирующее известие. Он был исключен из Имперской палаты культуры, а стало быть, не мог заниматься живописью. Политической лояльности было явно не достаточно, художник в Третьем рейхе должен был «творить» в четко обозначенных рамках.

#### ГЛАВА 4. ОППОРТУНИСТ С МИНИСТЕРСКИМ ПОРТФЕЛЕМ

В рамках данной книги необходимо уделить повышенное внимание фигуре Йозефа Геббельса. Сделать это надо не только потому, что он был центральной фигурой в национал-социалистической политике в сфере культуры, но и потому, что его дневниковые записи позволяют судить о художественных интересах Гитлера, его планах и решениях в сфере искусства.

Пауль Йозеф Геббельс (1897—1945), являвшийся Имперским министром народного просвещения и пропаганды, подобно фюреру, был сформирован как политическая фигура незначительными (на первый взгляд) обстоятельствами. Однако, в отличие от Гитлера, Геббельс в доме родителей, которые были католиками из Рейн-Пфальца, всегда мог найти поддержку и опору. На его дальнейшую карьеру решающее значение оказали два фактора. С одной стороны, сочетаемые с ораторскими талантами недюжинные интеллектуальные способности, с другой стороны — искаленная стопа ноги, которая придавала походке Геббельса некую «косопласть». Желая компенсировать данный физический недостаток, от которого Геббельс страдал всю жизнь (и благодаря которому он получил прозвище Хинкепут, Хромоножка), Геббельс сделал ставку не на свои физические данные, а на развитие интеллекта. Он без проблем закончил учебу в школе и получил аттестат зрелости. Продолжая свое обучение, Геббельс отверг католические устои своих родителей, равно как и моральные установки буржуазного общества.

В ранней молодости Геббельс был неутомим в поисках новой веры, а потому нет ничего удивительного, что одно время он являлся приверженцем социалистических и национал-большевистских теорий. Кроме этого после окончания университета он решил выбрать карьеру писателя. Однако все рукописи, посланные в начале 20-х годов в журналы и издательства, так и не были опубликова-



ны. Геббельс чувствовал себя неудачником. Шанс на успех ему дала находившаяся в 1924 году на нелегальном положении Национал-социалистическая партия. В 1924 году Геббельс становится сотрудником околонацистской газеты «Народная свобода», в которой он делает первые шаги в журналистике и в политике. Далее последовала почти молниеносная партийная карьера: в 1925 году он становится гаугешетсфюрером Рура, в 1926 году — гауляйтером Берлина, в 1928 году — депутатом рейхстага. В 1929 году он назначен на пост Имперского руководителя пропаганды в структуре НСДАП. И, наконец, в 1933 году, после прихода национал-социалистов к власти, он получает пост Имперского министра народного просвещения и пропаганды.

Как Геббельс относился к фюреру? Насколько Гитлер предоставил ему свободу действий в деле культурного строительства, которое было введено в функционал министерства пропаганды?

За потоками восхищенных слов, которые Геббельс записал в своем дневнике, сложно узнать об истинном отношении министра пропаганды к Гитлеру. Многие исследователи, опирающиеся на цитаты из дневников, склонны считать, что Геббельс боготворил фюрера, обожал его как только могут обожать сильных личностей дети. В качестве обоснования данного вывода нередко приводятся следующие отрывки: «14 июня 1926 года. Эльберфельд. Я не могу нарадоваться на Гитлера. Я почитаю его и люблю». «6 июля 1926 года. Веймар! Го-

ворит Гитлер. О политике, об идее, об организации. Глубоко и таинственно. Звучит почти как Евангелие. Дрожа, я минуя пропасти этой жизни. Я благодарю судьбу за то, что нам был явлен этот человек».

Однако при более детальном изучении дневника бросается в глаза, что подобные сентенции встречаются едва ли не на каждой странице. Причем восхищенное отношение демонстрируется не только в отношении Гитлера. Характерной кажется запись, сделанная 10 июня 1926 года: «Штрассер: большой, повторяющийся, добродушный, нуждающийся в поддержке. В конце концов, пожалуй, его нельзя понять умом. Всегда только сердцем. Иногда я его просто обожаю».

Данная цитата наглядно показывает двойственность характера и сути Геббельса. С одной стороны, мы видим сентиментальную высокопарность, с другой стороны — холодную оценку. В 1928—1931 годах Геббельс не имел однозначного отношения как к Штрассеру, так и к Гитлеру, которого до 1926 года он откровенно презирал и отвергал. Все это отражено на страницах дневника. Так, например, 5 апреля 1929 года Геббельс запишет, что «сомневается в Гитлере». Но неделю спустя он меняет свою точку зрения. В дневнике фактически соседствуют записи, в одной из которых Геббельс называет Гитлера «реалистичным», а несколько дней спустя откровенно сомневается в его организаторских способностях: «Сам Гитлер работает очень мало. В итоге дело не сдвигается с места. Ему не хватает мужества





Йозеф Витце. Сбор зимних вещей в Праге  
(1942 год)

принять решение. Он больше не ведет за собой». 29 июня 1930 года Геббельс вновь порицает фюрера как «очень медлительного человека» и «сторонника вечных проволочек». Но в декабре того же года Геббельс на страницах своего дневника вновь изливает слова обожания. И это было отнюдь не конец сомнений Геббельса. 26 февраля 1931 года он вновь ополчается на Гитлера, так как тот пренебрегал делами по управлению партией, предпочитая уделять все время проблемам реконструкции «коричневого дома» в Мюнхене. Но полтора месяца спустя волна не-

довольства спадает. «Для меня более не имеется никаких сомнений: я остаюсь верным Гитлеру. Невзирая на всякую критику».

То, что Геббельс безоговорочно почитал Гитлера, указывает его мнение относительно «Майн кампф»: «Книга действенная и смелая. Впрочем, стиль иногда скверный. Но надо быть великодушным. Он пишет так, как говорит. Хотя это и выглядит непосредственным, но нередко просто невозможно читать».

Один из западных биографов Геббельса, Виктор Райманн, давал такую характеристику: «Геббельс становит-

ся крохотным и скромным, если он говорит о Гитлере, он чувствует себя школьником, если Гитлер пожимает ему руку, ведет себя как влюбленный, который постоянно смущается и краснеет, если объект его обожания смотрит на него пронзительным взглядом, ведет себя смешно и глупо». На самом деле подобная характеристика не имела ничего общего с действительностью. Так был ли Геббельс оппортунистом, которого «соблазнил» демон-Гитлер? Правдивой видится другая причина, почему Геббельс решил активно поддерживать Гитлера. Сам Геббельс не имел большой власти дома, а кроме этого не пользовался большой популярностью среди нацистских бонз. Он мог рассчитывать только на заступничество Гитлера. На это указывает дневниковая запись, сделанная Геббельсом 10 июня 1931 года: «У меня немного друзей в партии. Пожалуй, только один — Гитлер. Все завидуют моим успехам и моей популярности у масс. Геринг патологически не любит меня, в любой момент он готов начать травлю».

Чтобы сохранить расположение Гитлера, Геббельс был вынужден веселить его рассказами анекдотов и шуток, многие из которых он почерпнул из общения с художниками. Но при этом министр пропаганды никогда не решался открыто возражать фюреру. Кроме этого он предлагал Гитлеру некую дружбу семьями. В ответ «дядя Адольф» нередко достаивал визитами семейство Геббельсов. В 1925 году Геббельс был свято убежден, что был готов отдать жизнь во имя «великой любви». Одна-

ко когда он встретил подобную «великую любовь» в лице актрисы Лиды Бааровой, то он отнюдь не расстался с жизнью. По приказу Гитлера он бросил актрису в 1938 году.

Многие немецкие историки изображали Геббельса как карьериста. Исследователь дневников Геббельса Гельмут Хайбер писал: «Поначалу он был барабанщиком, который очень быстро оценил те преимущества, которые давало его положение “наверху”. Потому он предпочитал верно служить». Аналогичная оценка дается у Йохима Феста: «И одно и другое — интеллектуальность и хромоногость — делали его весьма уязвимым в кругу соперников по власти, что сделало его беспринципным оппортунистом».

Подобно политической сфере, в которой Геббельс отказался от своих социалистических идеалов, в сфере культуры министр пропаганды иногда против собственной воли исполнял волю Гитлера. Хотя в роли президента Имперской палаты культуры он был всего лишь (как официально утверждалось) «доверенным лицом фюрера и рейхсканцлера в сфере художественной и культурной жизни новой Германии». Как видим, человеком, реально определявшим курс культурной политики, был все-таки Гитлер. Геббельс всего лишь исполнял его указания.

Повторимся, поначалу Геббельс хотел проводить в жизнь относительно «либеральную» культурно-политическую программу. Но при этом он натолкнулся на решительное сопротивление Розенберга. А также на неприятие Гитлером модерна.





*Здание Дома немецкого искусства в Мюнхене*

Но при этом налицо были все признаки того, что сам Геббельс симпатизировал авангардистскому искусству. Так, например, весной 1933 года Альберт Шпеер заметил в квартире Геббельса висящими на стенах несколько картин Нольде. Самого Шпеера этот факт не только удивил, но даже несколько порадовал. Однако во время посещения квартиры Геббельса Гитлер приказал убрать данные холсты, и министр пропаганды беззвучно повиновался. Несколько позже в свою летнюю резиденцию Геббельс повесил свой портрет, который был нарисован импрессионистом Лео фон Кёнигом. Место выбрано специально так, чтобы эта живопись случайно не попала в глаза Гитлеру. По сведениям придворного фотографа фюрера Хоффмана, в кабинете Геббельса до 1937 года находилась пластика Барлаха «Человек в шторме». Последний акт выражения своей верноподданности Геббельс продемонстрировал в

ноябре 1937 года. Геббельс позволил планировать свой новый дом архитекторам, которые возвели здание любимой Гитлером оперы. Когда министр пропаганды показал Гитлеру модель своего дома, то не получил ожидаемой поддержки: «Модель нашего нового дома не понравилась ему. Слишком жестко и прямоугольно. Никаких мастерских изысков для сада. Должен начинать все снова».

С не меньшей маневренностью и податливостью Геббельс к 1937 году смог «приспособить» свои представления об искусстве к взглядам Гитлера на культуру. Политика умеренного дирижизма, которую вначале проводил министр пропаганды, закончилась фактическим фиаско. По этой причине сам Геббельс весьма опасался за свое место. Именно этим можно объяснить то, что министр пропаганды столь внезапно приступил к радикальным изменениям в сфере культурной политики. Он уже сыграл важную роль в процессе запрета

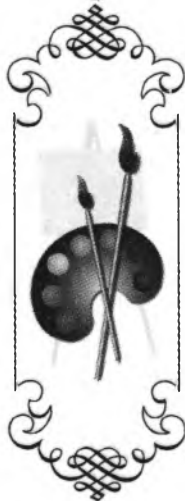


художественной критики (конец 1936 года). Но только открытие выставки «Дегенеративное искусство» стало очевидным сигналом того, что Геббельс перешел на иные позиции.

Дневниковые записи, сделанные Геббельсом, показывают, что идея данной сенсационной акции пришла к нему во многом спонтанно. Он смог искусно навязать данную инициативу Гитлеру, который, как свидетельствовали многие очевидцы, долгое время не решался принимать решения. Чтобы подстраховаться и тем самым сохранить свои позиции в нацистской иерархии, Геббельс с удивительной проворностью в кратчайшие сроки успел подготовить «выставку позора». Только так он мог отвести от себя подозрения и опровергнуть все обвинения своих личных противников. В одночасье он отказался от принципов, во имя которых на протяжении многих лет он боролся против Розенберга. Используя аргументы и терминологию, присущую фюреру, Геббельс в 1937 году на ежегодном заседании Имперской палаты культуры охарактеризовал авангардистское искусство следующим образом: «Как глубоко нездоровое еврейское настроение оно проникло в немецкую культурную жизнь. Выставка “Дегенеративное искусство” в наглядных и ужасающих формах показало, что подобные настроения и не думают выдыхаться. Выставка, прошедшая в Мюнхене, является предостерегающим примером. Подобное пагубное влияние должно быть устранено. Но это не должно иметь ничего общего с подавлением свободы художественного творче-

ства и препятствованием поискам молодежи. Наоборот, мазня и халтура, выставленная в Мюнхене, равно как и ее создатели, являются вчерашним, даже позавчерашним днем».

Министр пропаганды даже не постеснялся принять личное участие в так называемых акциях изъятия. Однако Гитлер предпочитал, чтобы окончательное решение в данном вопросе принял он сам. На это указывает тот факт, что подписанный 31 мая 1938 года Закон «Об изъятии предметов дегенеративного искусства» был подписан именно Гитлером, а не был издан в виде распоряжения, подписанного профильным министром (в данном случае Геббельсом). Геббельс был удостоен «честь» лишь подписать «Инструкции и предписания по реализации закона». Впрочем, позже Геббельсу удалось стать центральной фигурой в процессе продажи произведений «современного искусства» за рубеж. Позже, 4 июля



Карл Бауэр. Бальдур фон Ширах

1941 года, он представил Гитлеру специальный отчет по данной теме. Те же произведения, что не были проданы, в марте 1939 года были преданы огню.

С 1937 года Геббельс без каких-либо оглядок становится выразителем художественных представлений Гитлера. В своих речах министр пропаганды оправдывает ликвидацию авангарда как важнейшую предпосылку для «рождения нового немецкого искусства» или же как «устранение помехи на творческом пути молодых сил». Но между тем еще 14 января 1929 года Геббельс пишет в своем дневнике: «Вчера утром в национальной галерее. Бёклин, Фойербах, Корнелиус — они не выносимы для нашего сегодняшнего времени. Художники рисуют только цвета, но не передают аромат и атмосферу. Но мы думаем совершенно иначе. Собрание картин XIX века кажется залом мертвецов». Но прошло 10 лет, и Геббельс изображал живопись XIX века как образец для подражания, которому должно было следовать искусство Третьего рейха.

В 1943 году Геббельс пошел на то, что даже стал яростно критиковать гауляйтера Вены, в прошлом руководителя Гитлерюгенда, Бальдура фон Шираха. Вся его вина состояла в том, что тот решил оказать поддержку художникам в деле организации выставки современного искусства. Впрочем, дело было не только в выставке. Еще в 1939 году между Геббельсом как министром пропаганды и фон Ширахом как имперским наместником началось нездоровое соперничество. Именно тогда Гитлер своим прика-

зом подчинил все художественные учебные заведения Вены не Имперской палате культуры, как это было повсюду в рейхе, а Бальдуру фон Шираху. В 1940 году Геббельс попытался по меньшей мере получить под свое командование хотя бы Венские театры, но Гитлер решил, что «Венские художественные структуры должны оставаться независимыми от Берлина, а потому их финансирование должно быть заложено не в бюджете империи, а в бюджете имперского гау Вена, что не исключает значительного субсидирования из имперского бюджета».

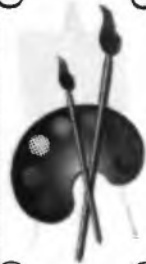
Провалом закончилась и вторая попытка министра пропаганды получить контроль над культурной жизнью Вены. Она была предпринята летом 1941 года. После этого Геббельс был вынужден сообщить в рейхсканцелярию, что «само собой разумеется, решение фюрера было выполнено, а что высказывание имперского министра д-ра Геббельса в адрес имперского наместника фон Шираха было сделано по ошибке». Но это не помешало Геббельсу написать некоторое время спустя очередной донос на фон Шираха, который наконец-то возымел действие. Гитлер потребовал от венских властей закрыть выставку молодых художников, после чего строго отчитал фон Шираха. Геббельс торжествовал: «Фюрер решительнее всего высказывался против политики культурного строительства, которую проводит фон Ширах. Он определил, что отныне вся Венская культура будет находиться под моим надзором».

Какую же функцию выполнял Геббельс в рамках национал-социалистического искусства? Гитлер давал основные направляющие в своих речах, которые он произносил на партийных съездах. Но это не мешало фюреру лично в некоторых случаях вмешиваться в процесс организации выставок, как это было накануне Большой выставки немецкого искусства, когда в 1937 году Гитлер потребовал убрать с нее несколько картин. Формально Большой выставкой немецкого искусства заведовал Генрих Хоффман, старый закадычный приятель Гитлера и его придворный фотограф. Он совместно со старым противником Геббельса Альфредом Розенбергом издавал официальный художественный журнал «Искусство в Третьем рейхе». По сути, в сфере искусства власть министра пропаганды ограничивалась Имперской палатой культуры. Но это не мешало Геббельсу контролировать выставочное дело, художников и уж тем более то, как их творчество освещалось в прессе. О том, насколько он довольствовался этой ролью, видно из дневниковой записи, сделанной Геббельсом 30 июня 1937 года: «Фюрер подробно беседует со мною об искусстве. Иду его путем. Он очень доверяет мне. Я его не разочарую».

Подобное заискивание перед Гитлером гарантировало Геббельсу невмешательство в его дела представителей таких структур, как ведомство Розенберга или Имперское министерство воспитания, которое возглавлял Бернхардт Руст. В личных беседах с министром пропаганды фюрер наибольшее внимание уделял

изживанию авангарда, и тому, какая роль в этом отводилась самому Геббельсу. После одной из таких бесед он запишет в своем дневнике: «Очень долгая беседа с фюрером. Зачистка музеев по его поручению идет само собой. Я должен лишь отдавать генеральные указания. После этого он передаст мне все академии». Но запись, сделанная 19 марта 1942 года, являет собой свидетельство того, что Геббельс был совершенно бессилён, если речь заходила о решении Гитлера: «Имперская палата изобразительных искусств. Там господствует крючкотворство и полнейшее дилетантство. Предлагаю ввести для попадания туда вступительный экзамен или хотя бы оценку. Разумеется, фюрер, как и ранее, против. Сделать это будет очень трудно».

Самое позднее с 1936 года Геббельс предоставлял Гитлеру черновики своих речей, которые были посвящены проблемам искусства и культуры. Гитлер вносил в них некоторые коррективы. Это было еще одной подстраховкой министра пропаганды, после данных коррективов он не мог подвергаться нападкам ни одного из нацистских деятелей. Первые указания на существование подобной практики можно найти в дневнике Геббельса от 22 ноября 1936 года: «Моя речь для Имперской палаты культуры готова. Фюрер должен перечитать ее. В ней затрагивается очень много критических вопросов». Скорее всего последняя фраза подразумевала запрет художественной критики как таковой в Третьем рейхе. Из дел личного адъютанта фюрера следует, что Гитлер как минимум вно-



Deutschland lebt und wird weiter leben. Wir gehen gemeinsam einen mühevollen, aber stolzen Weg nach oben. Niemals werden wir müde werden oder verzagen.

So soll denn jetzt die Freude unter uns Einzug halten. Festlich gestimmt wollen wir das alte Jahr verabschieden und das neue bewillkommen. Dem alten gilt unser Dank. Das neue aber begrüßen wir mit harten Stirnen und starken Herzen.

*und wir gehen weiter*  
Seine Aufgaben und Gefahren werden wir mutig und fest entgentreten,

in Bereitschaft sein ist alles!

*das: fertig*

Речь Геббельса, в которую Гитлер внес поправки

сил коррективы в речи Геббельса, которые должны были быть произнесены на Новый год в 1938 и 1941 годах. Кроме этого, известно, что 21 января 1938 года Геббельс обсуждал с Гитлером свою речь на открытии архитектурной выставки, а 31 декабря 1939 года Геббельс, не без внутренней гордости записал в своем дневнике, что «фюрер принял его новогоднюю речь без каких-либо изменений». В феврале 1941 года, согласно записям Геббельса, Гитлер «кое-что исправил» в его речи, которую министру пропаганды надо

было произнести в Гамбурге по поводу. В то же самое время речь Геббельса, посвященная 54-летию Гитлера, осталась «без каких-либо изменений». В июне 1943 года Гитлер был менее милостив к Геббельсу: «Фюрер очень активно правил текст моей речи. Ряд корректив мне кажутся не самыми существенными. Но некоторые разделы полностью перечерканы. Ему кажется, что это не подходит к нынешнему моменту».

Некая свобода действий Геббельсу была предоставлена только после того, как Гитлер превратился из «по-



литика-художника» в «полководца». В начале Второй мировой войны Гитлер фактически дистанцировался от проблем культуры и искусства. Теперь Геббельс сам выступал на ежегодном открытии традиционной Большой выставки немецкого искусства. Но даже в этих условиях его речи сложно было назвать «самостоятельными». По большому счету они представляли собой набор высказываний Гитлера. Так, например, в 1940 году речь Геббельса в значительной мере была составлена из отрывков речи Гитлера, которую он произнес на партийном съезде 1935 года. Новой в этом перефразировании была лишь мысль относительно того, что даже в тяжелые времена нельзя было отказываться от искусства. В 1941 году Геббельс, рассуждая о политике в сфере искусства, опять же предпочел обильно цитировать Гитлера. При этом в его речи стали мелькать нотки «преклонения» перед фюрером. «Каждый раз, когда накануне войны в этом великолепном здании открывалась Большая выставка немецкого искусства, мы сидели у его ног и внимали его голосу».

На открытии Большой выставки немецкого искусства в 1942 году Геббельс вновь хотел «сидеть у его ног, когда он открывал своими словами самой большой праздник немецкого изобразительного искусства». При этом Геббельс откровенно признавался: «Каждый раз, когда во время войны я должен был открыть своей речью Большую выставку немецкого искусства, то со стыдом ловил себя на мысли, что могу предложить

лишь несовершенное подобие (речи фюрера. — от А.В.)».

Всех этих примеров вполне достаточно, чтобы наглядно проиллюстрировать суждение, которое о Геббельсе вынес его давнишний противник Альфред Розенберг: «За эти годы из уст д-ра Геббельса мы не услышали ни одного сколько-нибудь оригинального и творческого слова, посвященного искусству. Мы слышали лишь фразу о лавровых венках, которые венчали головы художников, которые плавно переходили в сентенции о фюрере».

Примером такой сентенции может стать речь, которая была произнесена Геббельсом в 1936 году: «За прошедшие четыре года фюрер активно поддерживал немецкое искусство. Так как фюрер сам является художником, то немецкие художники могут чувствовать себя с ним в безопасности. За эти четыре года возникло множество великих шедевров, самый великий из которых создал сам фюрер. Он создал из аморфной массы истинный народ, свободную нацию. Конечно же, эта идея берет начало в его художественных представлениях».

О творческом потенциале фюрера Геббельс говорил не только в своих речах, но и на страницах журналов. В одной из статей, опубликованных в журнале «Искусство народа», министр пропаганды буквально заявлял следующее: «Его склад характера берет начала в искусстве. Он покинул дом, чтобы стать архитектором, много позже улыбаясь он говорил, что имел в юности намерение строить, даже не зная, что судьбой ему



было предназначено возводить не дома, а государство. Но даже в новостройке империи мы видим проявление вечных законов истинной архитектуры». Министр пропаганды сравнивал Гитлера «по его сути, по ясности мысли, по монументальности его идей, по точности их выражения» с памятником классической архитектуры. Кроме этого, Геббельс не отказывал себе в удовольствии называть Гитлера «великодушным другом всех художников»: «Ни один меценат королевских времен не был столь же расположенным к художникам, как он».

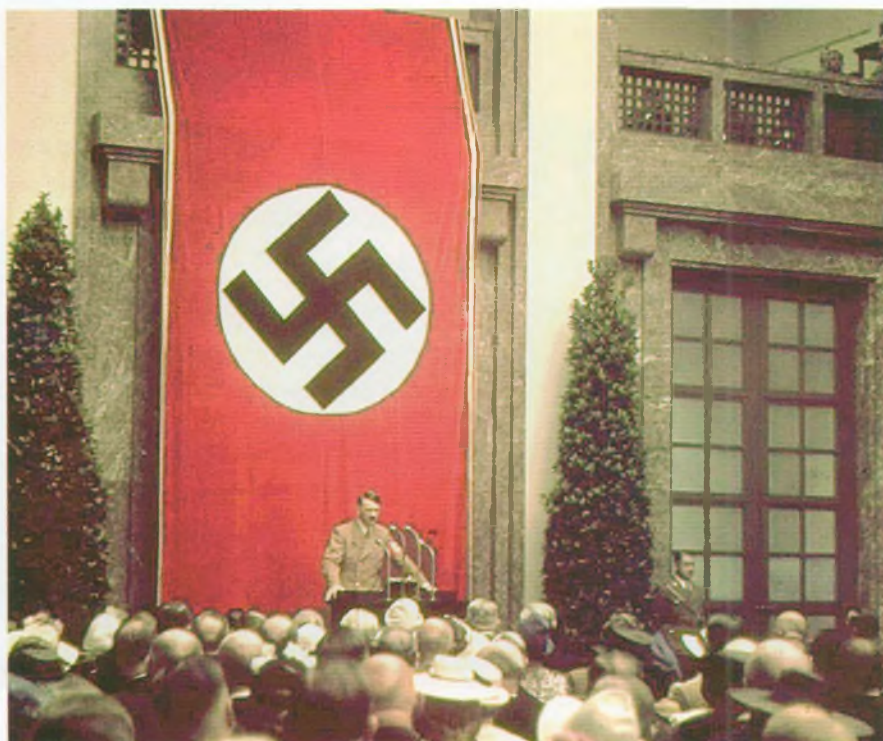
## ГЛАВА 5. НАЦИСТСКАЯ АТАКА НА МОДЕРН

Когда предсказанный Гитлером и Геббельсом взлет в искусстве Третьего рейха не произошел и данный культурный вакуум стал многим очевидным, нацистские бонзы сперва начали кампанию, направленную против «продажной прессы». Многие газеты были виноваты в том, что указывали на «недостаточность» официального искусства. В беседе Гитлера и Геббельса, состоявшейся 22 октября 1936 года, обсуждались меры, которые предполагалось принять в отношении художественной критики. После этого Геббельс записал: «Она должна полностью быть устранена на длительный срок. Могли иметься только репортажи». Тремя неделями позже тот же самый Геббельс отмечал: «Вчера: составили

указ о полном запрете. Газетная критика существует. Она несколько переделана и публикуется в конце каждого месяца. Вместе с тем из общественной жизни исчезнут метафизы».

Геббельс хотел объявить о запрете художественной критики на очередном заседании Имперской палаты культуры. Естественно, он заранее ознакомил Гитлера с текстом своей речи, которой фюрер выразил полную поддержку: «Фюрер принял почти в неизменном виде мой запрет на критику». 27 ноября 1936 года Геббельс издал распоряжение, благодаря которому он намеревался устранить «последние пережитки демократической эпохи». В своем обращении он написал такие слова: «После прихода к власти я предоставил художественной критике четыре года, чтобы она начала действовать в соответствии с национал-социалистическими принципами... Но так как даже в 1936 году не было обнаружено никаких удовлетворительных тенденций в сфере художественной критики, то я сегодняшнего дня она полностью запрещается в своей прежней форме. Вместо прежней художественной критики, которая во времена проникновения в художественные направления чуждого еврейского влияния полностью извратила свою суть, с сегодняшнего дня вводятся художественные репортажи... Художественные репортажи не должны выносить оценок, а лишь давать описание и делать признание искусства».

Показательно, что Геббельс не упустил возможности обвинить ху-



Гитлер произносит речь о немецком искусстве



Партийная верхушка и гости слушают речь Гитлера о немецком искусстве





Партийная верхушка на открытии





первой Большой выставки немецкого искусства

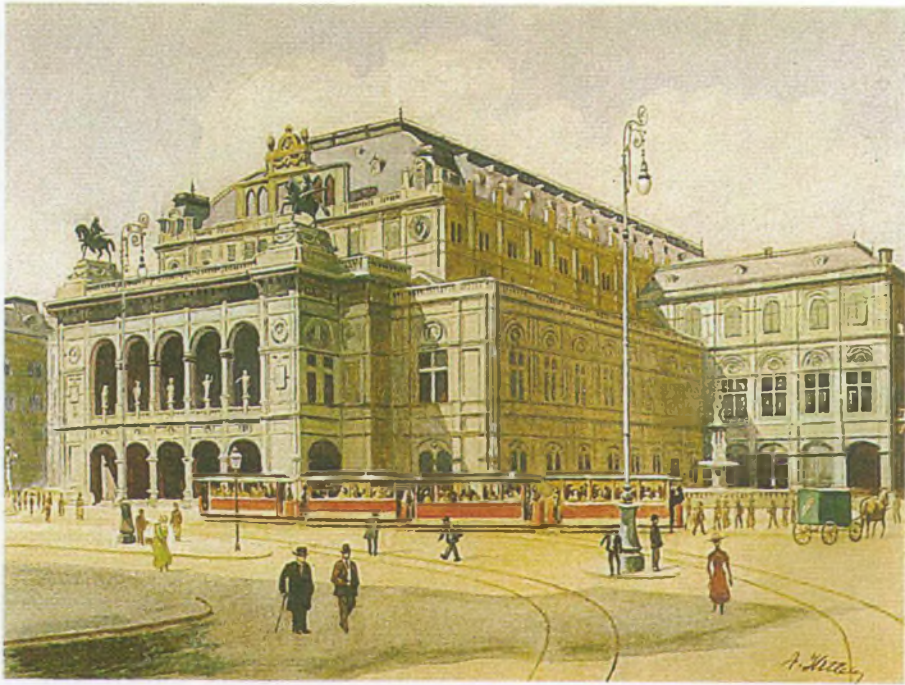


Нюрнбергская обитель на Дунае. Акварель Гитлера. 1911 г.

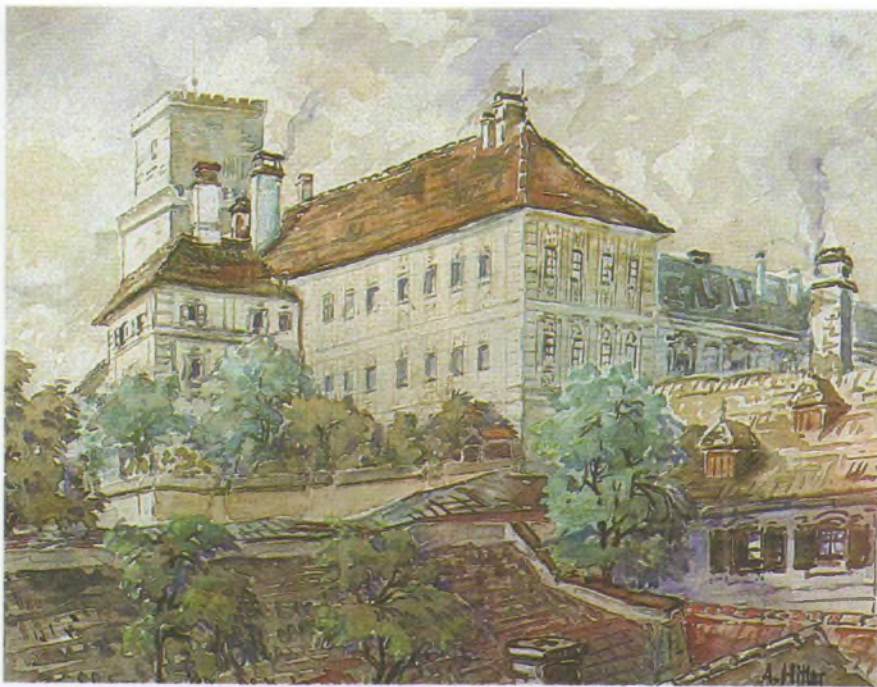


Карлскирхе. Вена. Акварель Гитлера. 1911 г.

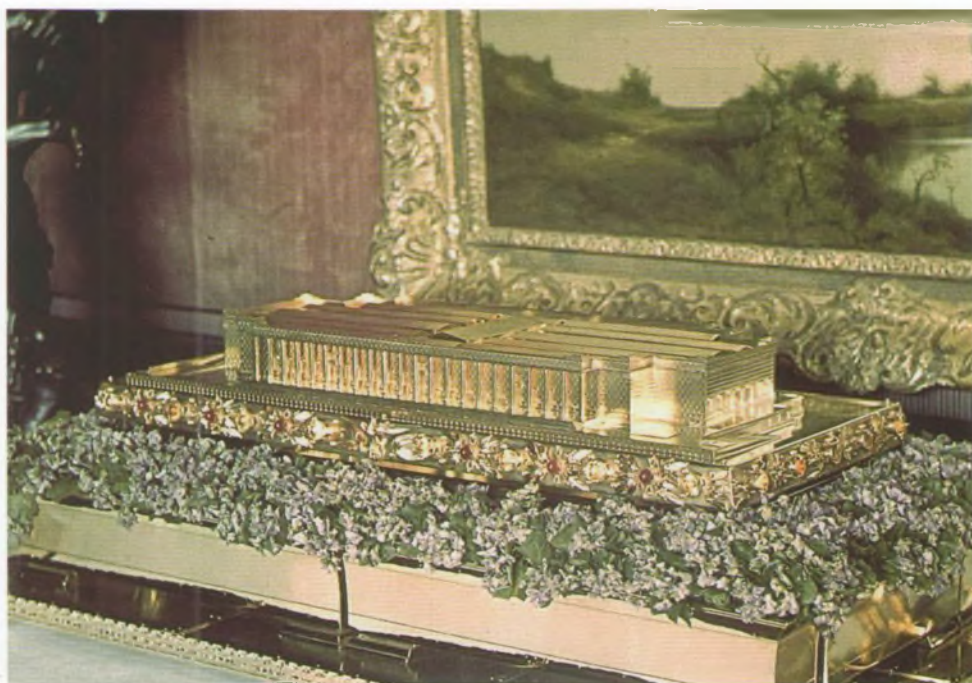




Венская опера. Акварель Гитлера. 1912 г.



Замок Лемберг. Акварель Гитлера. 1912 г.



Золотая модель Дома немецкого искусства



Гитлер на открытии Дома немецкого искусства в 1937 г.



Дом немецкого искусства в Мюнхене





Парад в честь открытия Дома немецкого искусства



Гитлер перед Домом немецкого искусства



Обложка основного журнала об искусстве  
в Третьем рейхе



GROSSE  
DEUTSCHE  
KUNSTAUSSTELLUNG  
1942

IM HAUS DER  
DEUTSCHEN KUNST  
ZU MÜNCHEN

JULI BIS AUF WEITERES

OFFIZIELLER AUSSTELLUNGSKATALOG

Обложка каталога Большой выставки немецкого искусства за 1942 г.





Адольф Циглер во время работы над «Четырьмя элементами»



дожественную критику в «еврейском происхождении». Тем самым как бы указывалось, что авторы и редактора художественных репортажей подвергались дополнительным проверкам, так как они должны были полностью соответствовать национал-социалистическим принципам.

Во время открытия Большой выставки немецкого искусства в 1937 году по художественной критике прошелся и сам Гитлер. Он озвучил тезисы, которые были им выдвинуты еще в 20-е годы. Аналогичным образом на партийном съезде он изливал свою злобу на «вредоносную» свободу слова, предоставленную журналистам.

То, что журналисты, несмотря на полнейший запрет художественной критики, все-таки могли знакомить читателей со своим собственным мнением об искусстве Третьего рейха, показывает пример Тойниссена. В данном случае критика маскировалась тонкой иронией. Так, например, Тойниссен описывал картины Адольфа Циглера, на которых в изобилии была представлена обнаженная женская натура: «Действительность передана с такой поразительной точностью, что возникает ощущение, что эта румяная милашка только-только сбросила с себя груз одежды. Ее тщательно выписанная нагота обдает теплым воздухом жизни, излучая обаяние своими телесными красками».

ми». После ироничного рассмотрения отдельных картин журналист выносил общий уничижительный приговор всему художественному уровню Большой выставки немецкого искусства: «Подобная манера письма задает тон всей выставке, а потому, несмотря на то, что данное произведение изображает богиню искусства, картину следовало бы демонстрировать в самом начале выставки». После того как Гитлер прочитал данную статью, Тойниссена попытались «привлечь к ответственности». Впрочем, журналист отделался лишь легким испугом.

Если говорить о выставке «Дегенеративное искусство», то она по большому счету не была первым культурным феноменом Третьего рейха. Пожалуй, она была самым радикальным и полным воплощением многих политических тенденций. Почти сразу же после прихода к власти национал-социалистов местная группа «Союза борьбы за немецкую культуру» в Карлсруэ решила провести выставку. Проходить она должна была под названием «Правящее искусство 1918—1933 годов». Несколько позже аналогичные выставки, называвшиеся «Палатами ужаса», были проведены в Дессау и Нюрнберге. В Штутгарте был проведен «Паноптикум духа ноября»<sup>4</sup> — искусство на службе разложения.

Кроме этого, уже в 1934 году Имперское министерство пропаганды

инициировало создание передвижной выставки «Дегенеративное искусство», деятельность которой было предложено возобновить в марте 1936 года по предложению «Антикоминтерновского комитета». Аналогичная выставка, насчитывавшая приблизительно 60 работ, в сентябре 1936 года стала проходить во Франкфурте по инициативе местного отделения «Силы через радость». То, что отличало выставку 1937 года от всех предшествующих, было не только количество представленных на ней работ, но также положение в обществе и намерения ее организаторов. Долгое время историческая литература не могла внести никакой ясности в вопрос о том, кто же действительно являлся непосредственным инициатором проведения выставки 1937 года «Дегенеративное искусство». Между тем дневники Йозефа Геббельса не оставляют никаких сомнений при ответе на данный вопрос. Инициатором и автором идеи был сам министр пропаганды. Он решил посредством данной акции усилить свои пошатнувшиеся позиции и ослабить давление конкурентов по нацистской партии.

Первое упоминание данной идеи датируется в дневниках Геббельса 15 декабря 1935 года: «В полдень у фюрера. Вопросы живописи. Еще очень недостаточно. Дворец наследного принца<sup>5</sup> завален навозом». 5 июня 1937 года вырисовываются уже более конкретные контуры выставки:

<sup>4</sup> Подразумевались события ноября 1918 года, когда в Германии началась революция, свергнувшая монархию.

<sup>5</sup> Там располагалась одна из художественных галерей.





Адольф Циглер (в бабочке) рассказывает Гитлеру  
о концепции Большой выставки немецкого искусства

«Мне видятся примеры художественного большевизма. Однако теперь я вмешиваюсь... Я хочу устроить в Берлине выставку, посвященную искусству эпохи разложения. Народ должен смотреть, учиться и вынести свой приговор».

Уже 12 июня Геббельс начинает заниматься программой запланированной выставки. С удивлением для себя он обнаруживает, что сталкивается с сопротивлением некоторых национал-социалистических чинов. Все препоны все-таки удается устранить, и 30 июня 1937 года министр пропаганды приступает к завершающей стадии планирования выставки. Геббельс запишет в этот день в своем дневнике: «Я позволю готовить выставку. Из Мюнхена связывается профессор Циглер... Я обсуждаю с ним запланированную мной выставку эпохи упадка. Длительный разговор у фюрера... Художественная выставка эпохи упадка утверждена.

Наверное, Мюнхен. Предоставлены полномочия осуществлять конфискации. Я поручаю проведение Адольфу Циглеру и Швайцеру (Мельниру)».

10 июля 1937 года Геббельсу приходится доказывать свое «авторское право» на данную выставку. «Фюрер хочет произнести жесткую речь против искусства разложения, я пытаюсь настоять на своем докладе на выставке эпохи упадка». Всего же комиссия под руководством Адольфа Циглера, который в 1936 году сменил на посту президента Имперской палаты изобразительных искусств «непоследовательного» Э. Хёнига, конфисковала 5328 произведений искусства. 17 июля 1937 года Геббельс и Гитлер первыми ознакомились с выставкой, на которой было представлено 730 произведений 112 художников. Большинство экспонатов выставки по своему стилю относились к экспрессионизму,





Гейбельс посещает выставку «Дегенеративное искусство»  
(1937 год)

дадаизму, абстракционизму и такому направлению, как поздний веризм<sup>6</sup>. На выставке оказались представлены работы очень многих известных немецких авангардистов. Среди них были: Барлах, Бекман, Коринт, Файнигер, Феликсмюллер, Гросс, Хекель, Иттен, Клее, Кирхнер, Кокошка, Марк, Нольде, Пехштейн, Рольфс, Шмидт-Роттлюфф.

Сама выставка была условно разделена на девять групп, в каждой из которых выделялось некое отдельное направление, которое национал-социалистами характеризовалось как «вырождение».

1. Сознательное или обусловленное психической болезнью нарушение

<sup>6</sup> Веризм (от итал. vero — правдивый) — реалистическое направление в литературе, в опере и в изобразительном искусстве, близкое к натурализму; характерен интерес к быту бедняков.

ние общепринятых стандартов живописи.

2. Богохульные картины (прежде всего Нольде).

3. Наличие в картинах «анархистско-большевистского» подтекста.

4. Непосредственно примыкавшие к предыдущей группе картины, которые демонстрировали пацифистски-марксистское разложение вооруженных сил (например, Отто Дикс с натуралистичными сценами войны).

5. Оскорбляющие общественную нравственность, так как на картинах были запечатлены ночные клубы, бордели и девицы легкого поведения.

6. Картины, которым инкриминировалось следование стилю Гогена, «пропагандировавшему» равенство рас.

7. Отрицавшие точное изображение человеческого тела, но сосредоточившиеся на изображении бо-

лезненной сути человека. Инкриминировалось воспевание психически больных людей (Кирхнер, Хекель, Шмидт-Роттлюфф).

8. Еврейские художники.

9. Данная группа как бы замыкала «кольцо обвинений». Она должна была продемонстрировать примеры «законченного безумия» (творчество дадаистов).

В своей речи на открытии Большой выставки немецкого искусства в 1937 году Гитлер достаточно четко сформулировал тезис о причинах и следствии «художественного упадка». Фюрер констатировал: «С открытия данной выставки положен конец художественному разложению и культурному уничтожению нашего народа. И впредь мы будем вести ожесточенную борьбу против последних элементов данного культурного тления». Ссылаясь на авангардистские картины, Гитлер приходил к выводу: «Мы хотим заботиться об этом искусстве. Но только как о

свидетельствах некогда глубочайшего упадка нашего народа и нашей культуры. Именно этой цели должна служить выставка, которую по многочисленным просьбам народных товарищей мы открываем несколько дней спустя. Мы рекомендуем ее посетить, так как она станет для многих поучительным уроком».

1 августа 1937 года выставка «Дегенеративное искусство» вновь стала предметом разговора, состоявшегося между Гитлером и Геббельсом. Министр пропаганды сделал запись в своем дневнике: «Успех “Дегенеративного искусства” его радует. Теперь мы должны еще больше раскрутить рекламный маховик и издать выставочный каталог. Уже делается!!!»

Давнее желание Гитлера осуществилось — вся пропаганда Третьего рейха ополчилась на авангард, который чернился всеми доступными способами. Впрочем, национал-социалистическая пропаганда преус-



Реклама выставки «Дегенеративное искусство»

пела только в названии негативно-го образа искусства. Об этом говорят хотя бы некоторые статистические данные. Выставку «Дегенеративное искусство» посетило 2 009 899 человек, в то время как Большую выставку немецкого искусства втрое меньше. Хотя вряд ли можно согласиться с тем, что большинство немцев стремилось в знак протеста ознакомиться с «шедеврами» современного искусства, как утверждают некоторые историки. Огромное количество посетителей объясняется тем, что, начиная с марта 1938 года, выставка «Дегенеративное искусство» стала передвижной. Она демонстрировалась в Берлине и многих других немецких городах. Так, например, в Штеттине сотрудники СД «насчитали» около 75 тысяч посетителей.

Сама выставка «Дегенеративное искусство» была осознанно запланирована как некое контрастное явление на фоне Большой выставки немецкого искусства. «Искусство одиночек», «искусство, прибывшее не из нашей души», как бы противопоставлялось «немецкому искусству». Народным товарищам надо было сделать лишь свой не очень сложный выбор. Спекулятивное оформление «Дегенеративного искусства» должно было служить мобилизации «здоровых народных ощущений», из которых и должно было родиться «новое немецкое искусство». Впрочем, сами нацистские властители и не намеревались скрывать данных намерений. Об этом вполне открыто говорилось во вводной статье каталога «выставки позора». Сама выставка «Дегенеративное искусство» выс-

тавлялась как свидетельство «начала нового века», которое сопровождалось «на протяжении последних десятилетий ужасающим культурным упадком». Но именно с этого момента в немецком искусстве должен был произойти кардинальный перелом, который национал-социалистические пропагандисты называли не иначе как «большим поворотом». Щумиха вокруг «большого поворота» имела своей целью не только дискредитировать отдельных неугодных художников, но и искусно завалировать то, что за четыре года осуществления национал-социалистической культурной политики предлагалось немцам «истинное» искусство так и не смогло выйти за рамки традиционалистичных картин и неоклассицистической скульптуры.

Решение о следующей чистке «искусства» было принято 24 июля 1937 года, во время разговора между Гитлером и Геббельсом. Геббельс по привычке записал в дневнике: «Теперь прежняя комиссия должна конфисковать из музеев все выродившиеся картины. Фюрер стал больше мне доверять». Три дня спустя Геббельс фиксирует первые результаты своих усилий — он становится ответственным за «чистку» музеев. При поддержке Гитлера Геббельсу удастся пресечь все попытки Имперского министра воспитания Бернхардта Руста принять участие в данном процессе. Всего же из музеев рейха было конфисковано около 12 тысяч листов графических работ и 5 тысяч полотен. Среди неугодных национал-социалистам «дегенератов от искусства» лидировал некогда



любимый Геббельсом Нольде. Из музеев было изъято 1052 его работы. Далее с 729 работами шел Хекель. У Кирхнера было конфисковано 639 работ, у Шмидт-Роттлоффа — 608, у Бекмана — 508. Геббельс непременно хотел легализовать данные грабительские акции.

Гитлер же в свою очередь предложил самый радикальный способ «решения» проблемы. Геббельс писал об этом: «Разработан закон о дегенеративном искусстве. Теперь фюрер должен утвердить его. С фюрером изучали собранные предметы вырождающегося искусства. Два часа к ряду. Решение — уничтожить. Ни одна из картин не заслуживает милости. Фюрер также за безвозмездную экспроприацию». В архивных делах имперской канцелярии до сих пор хранится проект Закона «Об изъятии предметов дегенеративного искусства». К нему прилагалось обоснование, которое содержало следующую текстовку: «Характер данной выставки дегенеративного искусства вынудил фюрера принять решение об изъятии и изоляции предметов вырожденческого искусства, которые находятся в имперских коллекциях и музеях отдельных земель и общин».

Закон от 31 мая 1938 года предписывал, что Гитлер должен был создать специальную комиссию, которой вменялось в обязанность оценивать предметы искусства относительно их «дегенеративности», описывать, изымать из музеев и коллекций. Только данная комиссия обладала правом хранения предметов «дегенеративного искусства». Сам

же Геббельс в данном случае был лишь побочной силой. Он должен был издавать необходимые для реализации данного закона инструкции и предписания. Характерно, что на запрос Имперского министра воспитания Б. Руста относительно того, «как должен использоваться доход, извлеченный из возможной реализации», Геббельс ответил: «Правом обладания изъятыми предметами обладает исключительно фюрер и рейхсканцлер. Если фюрер оставит за собой данное право, то я не смогу дать Вам никаких разъяснений».

Уже во время «ревизии» музеев, в начале 1938 года, была высказана идея обменять за границей некоторые из изъятых предметов на «достойных мастеров». Предполагалось, что для этого должна была быть еще одна комиссия. Но самого Гитлера работа данной комиссии, судя по всему, волновала очень мало, так как 20 августа 1938 года он распорядился обменять картины Либермана, Коринта и некоторых других художников, которые ранее хранились в Берлинской галере Хабершток, на работы итальянских мастеров. В том 1938 году Герман Геринг, который обладал немалыми связями за рубежом, тоже приложил руку к распродаже конфискованных из музеев картин. Геббельс был весьма воодушевлен видом подобной торговли. Он писал: «Теперь картины художников-вырожденцев представлены на международном рынке. Надеюсь, что нам еще удастся заработать на данном дерьме».

В немецких архивах сохранилось письмо, датированное 19 но-





Рихард Шайбе. Выздоровевший

ября 1938 года. Оно было адресовано Борману. В нем оставшийся неизвестным отправитель приводит ассортимент зарубежных картин и просит о согласии Гитлера на осуществление данного обмена. Возможно, оно было прислано из геббельсовской «Комиссии по использованию конфискованных предметов дегенеративного искусства». Есть даже упоминания о специальном аукционе, который проходил в Люцерне (Швейцария), где 30 июня 1939 года было продано 125 наиболее значительных из конфискован-

ных работ. В их числе находились «Автопортрет» Ван-Гога, «Два арлекина» Пикассо и «Красные лошади» Франца Марка. 20 марта 1939 года все нереализованные остатки конфискованных работ «дегенеративного искусства» были сожжены. В данном случае речь шла об уничтожении 1004 живописных полотен и 3825 акварелей, рисунков и графических работ.

В конце 1939 года Геббельс, довольный, записал на страницах своего дневника: «Дегенеративное искусство принесло нам кучу валюты. Вклад в военную копилку. После войны вновь начнем торговлю искусством».

4 июля 1939 года Геббельс представил Гитлеру итоговый отчет о работе комиссии. В целом за время ее деятельности 16 тысяч предметов «дегенеративного искусства» было уничтожено, либо помещено на склад. Еще приблизительно 300 картин и около 3 тысяч графических листов было продано за границу. Валютные поступления от данной торговли составили: 10 тысяч английских фунтов, 45 тысяч долларов, 80 тысяч швейцарских франков. Наряду с этим проводились бартерные сделки, когда Германия получила «первоклассные картины» на сумму в 131 630 рейхсмарок. В данных суммах никак не учтена прибыль, которую частным порядком из конфискации смог извлечь Герман Геринг.

Изменение культурно-политического курса, которое было ознаменовано проведением выставки «Дегенеративное искусство», повлекло целый ряд персональных изменений. 10 октября 1938 года Импер-

ский министр воспитания Б. Руст закрыл верхний этаж Дворца наследного принца, где директор галереи Эбергардт Ханфштенгль выставлал авангардистские картины. При беседе Гитлера и Геббельса, в ходе которой обсуждалась дальнейшая судьба Ханфштенгля, фюрер оказался скорым на решение: «Ханфштенгль лучше убрать. Дворец наследного принца должен достаться одному человеку из Мюнхена». Вскоре Ханфштенгль направили в отпуск. Вслед за ним в отпуска были отправлены большинство сотрудников управления культуры Имперского министерства воспитания. Его новым начальником был назначен эсэсовец, граф Баудисин. Примечательно, что он считал самой совершенной формой «стальной шлем». Геббельс очень надеялся, что сможет извлечь выгоду из данных перестановок. В те дни он пишет: «В галереях и музеях все очень уныло. Это происходит потому, что Руст не берет инициативу в свои руки. Это моя сфера и я получу над ней контроль. Но это должен решить фюрер».

Приблизительно в то же самое время был полностью заменен преподавательский и руководящий состав Прусской академии искусств. Из нее были исключены все авангардисты, все сочувствовавшие им приказом от 15 июня 1937 года выводились за штат. Пополнение было осуществлено за счет новых 33 сотрудников, среди которых мы можем найти фаворитов Гитлера: архитекторов Фика, Галла, Гизлера и Шпеера, скульпторов Арно Брекера, Шайбе, Шмидта-Эмена, Торака, художника Пайнера.

## ГЛАВА 6. КОРИЧНЕВЫЙ ЭРМИТАЖ

Дом немецкого искусства в Мюнхене должен был стать зданием-наследником сгоревшего в 1931 году Стеклянного дворца. В качестве архитектора для строительства нового здания Гитлер выбрал Пауля Людвига Трооста, который считался одним из любимых зодчих фюрера. Именно Троосту было позволено сказать решающее слово при выборе архитектурного стиля здания, его форм и внутренней отделки. Само же выставочное здание было посвящено рейхсканцлеру Гитлеру. Сам же Гитлер в данной ситуации выступал как некий «покровитель» Дома немецкого искусства. Кроме этого он назначал членов правления Дома искусства и членов попечительского совета. Именно Гитлер заложил первый камень Дома немецкого искусства 15 октября 1933 года. Сам Дом искусства как выставочное помещение имел своей главной задачей показать «немецкому народу тенденции общегерманского художественного творчества современности». Само собой разумеется, в рамках одного здания не было возможности продемонстрировать все, что создавали немецкие художники. Но гауляйтеру Адольфу Вагнеру, который написал предисловие для первого выставочного каталога Большой выставки немецкого искусства (1937), не были свойственны подобные сомнения. Он писал: «Ясно, что единственная общегерманская художе-





Дом немецкого искусства

ственная выставка — по воле фюрера теперь и на все времена она будет проводиться каждый год в Доме немецкого искусства в Мюнхене — будет демонстрировать только самое совершенное, самое законченное, самое лучшее, что было порождено немецким искусством. В Дом немецкого искусства никогда не будет принято что-то сомнительное и несовершенное».

По желанию Гитлера на Большую выставку должен был осуществляться отбор самых лучших произведений «из всего немецкого художественного творчества». Гитлер также планировал, что Большая выставка будет иметь некий «педагогический» эффект: «Кроме этого, ценность данной выставки основывается на том, чтобы воспитать художников. Если бы какой-то мнимый художник представил на нее какое-нибудь дерьмо, то он либо как мошенник подлежит заключению в тюрьму, либо как

глупец должен быть направлен в психиатрическую лечебницу или же в концентрационный лагерь на «перевоспитание». Так он должен приучаться к настоящему творчеству. А потому выставка явилась бы мерилom для тех, кто ничего не умеет делать».

По воле того же Гитлера в рамках Большой выставки могли демонстрироваться художники немецкого происхождения, которые проживали за рубежом. Для мероприятий, которые должны были проводиться в 1937 году в рамках Дня немецкого искусства, Гитлер выделил из средств собственного фонда полмиллиона рейхсмарок.

В любом случае влияние Гитлера не ограничивалось исключительно организационными и финансовыми вопросами. Именно он настоял на том, чтобы вместо запланированной выставки «Тысяча лет немецкой живописи и скульптуры» была проведена выставка современного искусства. При этом фюрер лично контролировал работу художественного жюри. При этом нередко происходили сцены, подобной той, которая будет описана ниже. Дело в том, что часть отобранных на Большую выставку немецкого искусства экспонатов могла классифицироваться как художественный авангард. Геббельс «разделял» возмущенную реакцию Гитлера. Накануне открытия выставки министр пропаганды записал: «Мы знакомимся с выбором жюри. В скульптуре дела идут относительно неплохо. Но живопись в то же время — катастрофичная. Предполагалось повесить вещи, которые могут



вызвать откровенный ужас. Фюрер в ярости. Фрау Троост с мужеством льва пытается отстоять, но она не способна одержать верх над фюрером. Фюрер решил вмешаться».

Гнев Гитлера не прошел и на следующий день: «Фюрер принимается за жюри. Лучше проводить каждый год его любимую традиционную Мюнхенскую выставку, чем выставлять подобное дерьмо. Он будет требовать от фрау Троост и профессора Циглера объяснений. Он очень зол».

Подобное возмущение было характерно для Гитлера и год спустя, когда Большая выставка открывалась в 1938 году. В марте 1942 года Гитлер, исполненный гордости за себя, вспоминал о том, как фактически подменил своей волей решение художественного жюри. В «застольных разговорах» сохранилась такая запись: «При его посещении художественной выставки он всегда себе позволял бесцеремонно удаляться

все, что не было безупречным с точки зрения искусства. Можно согласиться с ним, что сейчас, при посещении Дома немецкого искусства, невозможно найти картину, которая бы вызвала ощущение, что она не являлась результатом серьезных устремлений художника».

По приказанию Гитлера в 1937 году Генрих Хоффман подкорректировал выбранные для Большой выставки картины. Сам же Хоффман в своих воспоминаниях не делал никакой тайны из того, что он в «значительной степени» ориентировался на вкусы Гитлера и как результат допускал до выставки только те произведения искусства, которые не могли вызвать у фюрера какого-либо раздражения. В итоге Хоффман сократил количество картин, которые должны были демонстрироваться в Мюнхене, до 500 штук. Все остальное было отвергнуто. 22 июня 1937 года эти картины, как выражался Геб-



Гитлер и Геринг на Большой выставке немецкого искусства

бельс, были «прибраны». В будущем именно Генрих Хоффман вместе с директором Дома немецкого искусства Кольбом будет ответственным за отбор картин и пластики на Большую выставку. Гитлер сознательно хотел избежать, чтобы сами художники отбирали экспонаты для Большой выставки, так как «они могли поддаваться искушению и отобрать меньшее количество ценных шедевров во имя того, чтобы самим блеснуть собственными произведениями».

11 июля 1937 года Гитлер и Геббельс еще раз подробно обсуждали церемонию Дня немецкого искусства. На следующий день оба были в Мюнхене. Геббельс записал в дневнике: «Затем Дом искусства. Он почти готов. Чудесный. Прекрасны также отобранные картины. Они много лучше скульптур. Фюрер очень счастлив».

В своей речи на открытии Дома немецкого искусства, которое состоялось 18 июля, Гитлер разъяснял, что он (Дом немецкого искусства) должен стать храмом «истинного и вечного немецкого искусства». В качестве идеального образца современного искусства он представлял романтиков. Но на Большой выставке немецкого искусства были представлены и другие стилистические направления, которые, естественно, полностью соответствовали вкусам Гитлера. Если говорить о том, какие жанры представлены на Большой выставке, то большая часть картин (40 %) являлась пейзажами, 27,5 % — жанровые сцены и картины на производственную тематику, 11,5 % — портреты исторических личностей,

10 % — изображения животных, 7 % — натюрморты. Но при этом сразу же надо оговориться, что на Большой выставке 1937 года, равно как и на всех остальных, исключалась возможность демонстрации картин, которые *излишне реалистично* показывали условия жизни немцев и их условия труда. После начала Второй мировой войны на ставшей традиционной Большой выставке немецкого искусства появился раздел так называемого фронтового искусства, что было вполне легко объяснимым.

Германский историк и искусствовед Бертольд Хинц установил, что из 930 художников, которые демонстрировались на Большой выставке в 30-е годы, около 250 (то есть больше четверти) выставались и в 1937, и в 1938, и в 1939 годах. Этот незначительный на первый взгляд факт позволяет пролить свет на суть «национал-социалистической революции» в сфере изобразительного искусства. После того как из культурной жизни было исключено авангардистское искусство, чье развитие не было прервано в годы Веймарской республики, на щит была поднята традиция псевдореалистичной живописи. Только она могла преподноситься публике как «подобающая». Кроме этого, выставки-продажи, которые ежегодно проходили в Доме немецкого искусства, отличали от традиционных Мюнхенских выставок необычайно большие пропагандистские издержки.

Но как бы то ни было, Гитлер остался доволен Большой выставкой немецкого искусства 1937 года. 19 июля 1937 года, на следующий



Гитлер на Большой выставке немецкого искусства

день после ее открытия, Геббельс записал в своем дневнике: «Он окрылен успехом этих дней». Впрочем, финансовому успеху первой Большой выставки во многом способствовал сам Гитлер. Им было закуплено произведений искусства на сумму в 268 449 рейхсмарок. То, что он признавал, что уровень Большой выставки немецкого искусства рос от года к году, свидетельствует следующая запись, сделанная в июле 1942 года: «На выставке в Доме немецкого искусства представлено 1200 произведений, которые были отобраны из 10—12 тысяч работ. Все они первоклассные».

О том, в какой степени проводимая руководством Дома немецкого искусства линия соответствовала желаниям Гитлера, наглядно показывает письмо директора Кольба, которое было отправлено в рейхсканцелярию 10 мая 1938 года: «По сообщению художника профессора Вер-

нера Пайнера, фюрер хочет, чтобы во время предстоящей летней выставки большая часть произведений Пайнера была показана как отдельная экспозиция. Я обсудил с художником программу выставки и выделил зал № 3 для демонстрации его работ». По большому счету Гитлер даже не должен был выражать свое желание, для многих было вполне достаточно намека или знака.

В своей речи на открытии Большой выставки в 1938 году Гитлер очень лестно отзывался о растущем художественном уровне немецкого искусства.

«Если годом ранее мы должны были позаботиться о том, чтобы отобрать на выставку только хорошие работы, то теперь мы вынуждены решать совершенно иную проблему; как разместить все талантливые картины и скульптуры, которые были присланы на выставку в этом году... поэтому я распорядился, чтобы та





Гитлер на церемонии закладки задания Дома немецкого искусства  
(1933 год)

часть присланных работ, которая может считаться совершенно равноценной с демонстрируемыми, была направлена в запасные фонды выставки, чтобы в случае продаж некоторых из демонстрируемых работ они тут же заняли свое место в экспозиции».

В 1938 году Гитлер вновь пожертвовал из средств своего фонда на нужды Большой выставки полмиллиона рейхсмарок, при этом он еще купил 202 произведения искусства на общую сумму в 582 185 рейхсмарок. Забегая вперед, скажем, что в 1939 году фюрер продолжил традицию и вновь пожертвовал организаторам Большой выставки немецкого искусства полмиллиона рейхсмарок.

На этот раз в речи Гитлера, которая, предваряла открытие Большой выставки и изобиловала похвалами в адрес немецких художников, звучали некоторые нотки разочарования.

Фюрер выражал сожаление, что на выставке явно недоставало работ, которые бы характеризовались изображением «переживаний, событий и духовных основ в национал-социалистическом стиле». Кроме этого Большая выставка немецкого искусства 1939 года была известна тем, что на ней была выставлена считавшаяся среди простых немцев «аморальной» картина Пауля Матиаса Падуа «Леда и лебедь». Гитлер специально отобрал данное полотно из тех, что были «отвергнуты» художественным жюри Дома немецкого искусства. Игнорируя все возражения, фюрер приказал разместить на выставке эту «непристойную картину». Кроме этого, министерству пропаганды было отдано указание строго следить, чтобы в адрес данного полотна не прозвучало ни одного отрицательного отзыва. В художественных репортажах в адрес «Леды и лебедя» не должно было



быть даже намек на скепсис или иронию.

С началом Второй мировой войны, как уже говорилось выше, Гитлер получил статус «полководца», а потому более не принимал участия в Днях немецкого искусства, проходивших в Мюнхене. Он поручил проводить открытие выставок Йозефу Геббельсу. Впрочем, это не исключало того, что Гитлер продолжал покупать выставявшиеся в Доме немецкого искусства картины. Так, например, в 1941 году он приобрел работ на сумму в 823 450 рейхсмарок. В 1942 году эта сумма продаж работ, выставявшихся на Большой выставке, значительно выросла и составила 3 893 321 рейхсмарку. Из них почти 1 200 000 рейхсмарок (почти одна треть) были деньгами фюрера. В 1944 году он приобрел работ на сумму 894 300 рейхсмарок. Несмотря на то, что выставка была стационарной, количество посетителей было огромным. В 1939 году ее посмотрело 422 234 человека, в 1942 году — 846 647 человек, а в 1944 году — 701 713 человек. Успех Большой выставки немецкого искусства у публики воспринимался многими как подтверждение успеха политики национал-социализма в области искусства.

Однако нельзя не согласиться с суждением, которое в своей книге «Машинерия пропаганды. Изобразительное искусство и работа с общественностью в Третьем рейхе» выносит немецкий исследователь Отто Томае. «Одним из важнейших критериев успешности у публики художника было его участие в меж-

региональной «Большой выставке немецкого искусства» в Мюнхене. Задуманная как выражение представлений Гитлера, ее главной задачей было формирование общественного мнения и вместе с тем укрепление национал-социалистических представлений об искусстве. Несмотря на подчеркнuto выверенные репортажи в контролируемой прессе, замечания Гитлера и тщательный анализ настроений в СД, ее сложно переоценить, хотя бы в силу того, что в ней принимало участие подавляющее количество немецких художников, а высокий уровень продаж и огромное количество посетителей сохранились до конца войны».

Если обратиться к журналу «Искусство в Третьем рейхе», то можно заметить, что из 2700 иллюстраций почти одна треть была отведена под работы, которые выставялись на Большой выставке немецкого искусства. Кроме этого, именно участие в Большой выставке являлось предпосылкой для присуждения художнику или скульптору медали им. Гете.

## ГЛАВА 7. ФЮРЕР-МЕЦЕНАТ?

«Осужденный 20 лет провести в тюрьме Шпандау, я часто задавался вопросом, что я сделал, если бы знал о подлинном лице Гитлера и истинной природе достигнутого им господства. Каждый раз ответ был банальным и в то же время удручающим: мое положение как личного архитектора Гитлера мне было про-





На открытии Дома немецкого искусства в 1937 года.  
Слева направо: Герди Троост, Герман Геринг, Адольф Гитлер,  
Йозеф Геббельс, Адольф Циглер

сто необходимо. Еще в 30-е годы я открывал перед собой будоражащие перспективы, о которых только мог мечтать любой архитектор». Столь откровенное признание, сделанное Альбертом Шпеером, могли бы произнести и многие художники Третьего рейха.

Тот, кто соответствовал стилистическим предпочтениям Гитлера или подстраивался под них, мог рассчитывать на немалые преимущества. Но при этом Гитлер не заботился о социальных выплатах и прежде всего пенсионном обеспечении художников, которые создавали «дегенеративные» шедевры. Наряду с общими мероприятиями Гитлер предпочитал целенаправленно поддерживать

личности, которые были ему симпатичны. Так, например, художник Фолльбер в 1935 году получил «почетный дар» в размере 10 тысяч рейхсмарок. Сделано это было за картину подаренную фюреру. На ней было изображено строительство имперских автобанов. Герди Троост, вдова Пауля Людвиг Трооста, в 1940, 1942 и 1943 годах получала по 100 тысяч рейхсмарок в «качестве особого гонорара за изготовление проектов зданий города Мюнхена».

Нюрнбергский городской советник по вопросам строительства Бругманн получил «дотацию» в размере 10 тысяч рейхсмарок. Скульптор Ганна Кауэр в качестве таковой получила 5 тысяч рейхсмарок. Худож-

ник Вильгельм Бекман по меньшей мере дважды получал финансовую помощь в размере тысячи рейхсмарок. Также есть сведения о том, что Гитлер предоставил художнику Тёни почетное пожизненное денежное содержание, которое составляло 600 рейхсмарок ежемесячно.

На жалобы критиков, которые не понимали, за что выплачивались столь высокие гонорары любимцам фюрера, Гитлер отвечал: «Мои художники должны жить как князья, а не ютиться в комнатухах на чердаке, как, наверное, представляется вам “романтическое” существование художника». В данном случае Гитлер не врал — все выдающиеся художники Третьего рейха жили действительно как князья. 15 декабря 1937 года Геббельс сделал запись: «Теперь фюрер предоставит льготы всем знаменитым художникам. Это необходимо. В противном случае они не справятся с данными проблемами». По собственному высказыванию Гитлера он заботился о том, чтобы протектируемый им скульптор Арно Брекер мог направлять хотя бы 15 % из ежегодно получаемого его мастерской миллиона рейхсмарок на улучшение своих условий жизни. Но на этом милости Гитлера в отношении А. Брекера не были исчерпаны. В 1940 году фюрер преподносит ему в качестве подарка дом в Якельсбрухе, где есть не только парк, но и просторная мастерская. В итоге траты Брекера в 1943 году, включая издержки на развлечения и отдых, составили 540 655 рейхсмарок. Казенные мастерские были предоставлены также архитектору Альберту Шпее-

ру (пока он еще не стал министром вооружений) и скульптору Йозефу Тораку. Художник Зепп Хильц по случаю открытия Большой выставки немецкого искусства в 1939 году получил от фюрера «подарок» в размере 100 тысяч рейхсмарок. За работу по перепланировке Берлина в июне 1943 года Альберту Шпееру был выплачен гонорар размером в 7 миллионов рейхсмарок, из которых 3,9 миллиона архитектор уже получил ранее в виде авансов.

Немалое количество известных немецких художников извлекали личную выгоду из расположенности к ним Гитлера. Так, например, 12 февраля 1941 года фюрер решил, что художник-маринист Бок должен был получить в собственность шикарную квартиру, конфискованную у одного еврея. Показательно, что затраты на ее ремонт в размере 2719 рейхсмарок должны были быть выплачены из личного фонда Гитлера. Гитлер активно участвовал в перестройке Мюнхенского Дома художника (не путать с Домом немецкого искусства). Для этой цели он однократно выплатил на эти цели 1,7 миллиона рейхсмарок. Кроме этого начиная с 1938 года, Гитлер ежемесячно перечислял Мюнхенскому Дому художника по 10 тысяч рейхсмарок, которые должны были идти на финансовую поддержку молодых дарований. В 1939 году фюрер распорядился, чтобы Товариществу немецких художников было безвозмездно передано здание на Круглой площади в Берлине. Для выплат стипендий молодым талантливым архитекторам Гитлер только в апреле 1939 го-





Мастерская Йозефа Торака

да перечислил 80 тысяч рейхсмарок. В 1939 и в 1940 годах Гитлер направил по 5 тысяч рейхсмарок в фонд Альбрехта Дюрера (Нюрнберг). Эти перечисления должны были целевым образом направляться на выплату стипендий молодым художникам. Все перечисленные выше примеры меценатства являются лишь небольшой толикой из всей деятельности Гитлера в данном направлении.

Можно даже утверждать, что Гитлер предоставлял некоторым из художников относительную свободу творчества. Альберт Шпеер утверждал, что самому Гитлеру было совершенно безразлично, были ли симпатичные ему художники членами партии или нет. Фюрер вообще в данном случае полагал, что истинный гениальный творец должен был быть «политически невменяемым». Впрочем, оговоримся сразу же, что подоб-

ная вольность предоставлялась единицам. Именно в подобном стиле велась речь в июне 1939 года в Доме немецкого искусства. Тогда Гитлер заявил: «Уже в самом слове художник, кроется некая причудливость, но ее надо уважать. Такие люди находятся по ту сторону Добра и Зла. Их нельзя принуждать жизнью. Они делают все по-иному, и чем более они являются сдвинутыми, тем величественнее становится созданное ими искусство».

Когда в 1943 году президент Имперской палаты изобразительных искусств Адольф Циглер был арестован за то, что открыто выступал с идеей необходимости прекращения войны и начала мирных переговоров, Гитлер отказался отдавать его под трибунал, мотивируя свое решение тем, что художники в «политических делах наивнее малых детей». Через



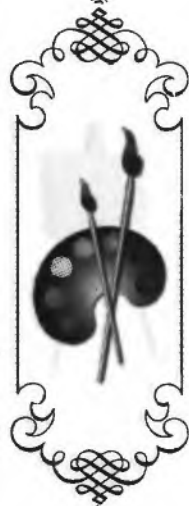
неделю Адольфа Циглера освободили из концентрационного лагеря. Впрочем, сведений об этом не появилось ни в одной из немецких газет.

В отношениях с ценимыми художниками и архитекторами Гитлер вел себя так, как никогда бы не повел себя при общении с политиком или офицером, равно как и в общении, например, с писателем, музыкантом или актером. Один яркий пример подобного специфического общения можно найти в воспоминаниях у Альберта Шпеера. Он писал: «Его отношения с Троостом можно было назвать отношениями ученика и мастера... Гитлер, который ощущал себя архитектором, уважал превосходство специалиста в данной сфере; в политике он никогда не позволял себе такого». Собственно, даже отношения самого Шпеера с Гитлером в большей степени напоминали что-то вроде партнерского союза между заказчиком застройки и архитектором. Однако сам Шпеер считал, что был всего лишь инструментом в руках фюрера: «Он присматривал себе молодого, одаренного, но еще не полностью сформировавшего архитектора, чтобы он сам мог воспитать его».

О том, что терпение Гитлера даже в отношении художников имело определенные границы, указывает случай с художником Герхардингером. Тот, опасаясь за свои творения, которые могли пострадать от бомбежек, отказался направлять какие-либо картины на Большую выставку 1943 года. Когда Гитлеру доложили о данном инциденте, фюрер пришел в ярость и тут

же распорядился уволить Герхардингера из Академии художеств, а также наложить запрет на любые упоминания о нем в прессе, равно как и любую выставочную деятельность данного художника. Вдобавок ко всему художника лишили присвоенного ему в 1938 году звания профессора. Как позже в узком кругу рассказывал Мартин Борман, Гиммлер считал, что Герхардингер своим поведением исключил себя «из немецкого народного сообщества и структур социального вспомоществования». В конце войны Гитлер любил рассуждать о «неблагодарности пораженцев»: «Художник Герхардингер был совершенно неизвестен публике до того момента, пока профессор Хоффман не познакомил его с фюрером и не представил широким слоям общественности. Сам же фюрер заботился о том, чтобы Герхардингер, равно как и другие художники получили за свои работы немалые деньги, чтобы они могли творить в тиши и спокойствии». Этот пример наглядно показывает, к каким средствам было готово прибегнуть национал-социалистическое государство, чтобы наказать художника, который отказывался «функционировать»: запрет на выставки и упоминания в прессе, исключение из Имперской палаты культуры, что равнозначно запрету на профессиональную деятельность.

Как следовало из циркуляра Министерства внутренних дел от 3 марта 1936 года, Гитлер сохранил за собой право присвоения почетных званий и почетных знаков, что было закреплено законом от 7 апре-



ля 1933 года. Высшей наградой для людей науки и искусства считалась Национальная премия, которую Гитлер учредил в качестве ответа на присуждение в 1936 году Нобелевской премии находящемуся в концентрационном лагере писателю Карлу фон Осецкому<sup>7</sup>. В дневниках Геббельса сохранились упоминания о моменте, когда Гитлер задумал введение Национальной премии: «Продолжительная беседа с фюрером. Я высказываю идею о Национальной премии. Он склоняется в сторону Розенберга. Однако хочет все еще раз обдумать. Пожалуй, достойны также Торак и Зауэрбрух». В итоге на партийном съезде 1937 года Национальная премия была присуждена посмертно скончавшемуся архитектору Паулю Людвигу Троосту, Розенбергу и медику Зауэрбруху. В 1938 году единственным лауреатом Национальной премии стал Фриц Тодт (руководитель ОТ — Организации Тодта). Кажется бы, он не имел никакого отношения ни к искусству, ни к науке. Однако Гитлер решил, что Тодт за предложенную концепцию имперских автобанов мог быть приравнен к художнику.

Дела о награждении медалями им. Гете и Орлиными щитами сохранились в немецких архивах не полностью. Впрочем, сохранившиеся документы показывают, что Имперское министерство народного просвещения и пропаганды было полно-

стью зависимо от взглядов Гитлера. Никто из награжденных данной медалью или щитом не мог вызвать сомнений у фюрера.

Что же это были за награды? Орлиный щит Немецкого рейха представлялся личностям, чьи «деятельность и творчество вышли далеко за рамки профессиональных занятий и стали общественным достоянием немецкого народа». Медалью имени Гете награждались те художники или ученые, которые заслужили признание за свою деятельность. Во время Второй мировой войны Гитлер отдал распоряжение, чтобы награждение ими могло происходить либо к 75-летию юбилею, либо в связи с исключительными служебными датами.

Списки на награждение Орлиным щитом и медалью имени Гете в большинстве случаев представлялись на утверждение Гитлеру гауляйтерами или Имперской палатой изобразительных искусств. Однако прежде чем данные списки утверждались, Имперское министерство народного просвещения и пропаганды проводило своего рода экспертизу. Для этого запрашивались сведения из местных структур, в том числе полицейских участков и низовых ячеек национал-социалистической партии. При присуждении данных наград как никогда учитывались вкусы Адольфа Гитлера. Причем делалось это уже на ранних стадиях рассмотрения ходатайств о награждении. Одним из ярчайших примеров подобной практики является отзыв тогдашнего президента Имперской палаты изобразительных искусств

<sup>7</sup> Приводится устоявшееся в отечественной науке имя лауреата Нобелевской премии, хотя на самом деле он должен читаться как Осицкий (Ossietzky).

Адольф Циглера на ходатайство о награждении архитектора Теодора Фишера Орлиным щитом. В тексте данного документа за подписью Циглера значилось: «Тайный советник Фишер, вне всякого сомнения, является одним из немногих за последние десятилетия преподавателей высшей школы, которые оказали положительное влияние на архитектуру. Тем не менее я не могу согласиться с ходатайством о его награждении Орлиным щитом. В свое время тайный советник Фишер наряду с архитектором Бонацом представили альтернативный проект реконструкции Королевской площади в Мюнхене, который был призван указать существенные недостатки проект покойного профессора Трооста. Фюрер, которому был продемонстрирован проекта тайного советника Фишера, крайне негативно отозвался о нем».

Насколько расположение Гитлера к тому или иному художнику могло повлиять на его карьеру, демонстрирует пример упоминавшегося выше художника Вильгельма Бекмана, который предпочитал творить на исторические темы. 29 сентября 1937 года Адольф Циглер отказался подписывать документы Бекману на награждение его медалью имени Гете, так как «его художественное творчество не представляло особого интереса». Не прошло и дня, как в Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды в рейхсканцелярии узнали, что Гитлер в свое время приобрел несколько картин и карандашных рисунков Бекмана, а само его творчество оценил

как «высокохудожественное». Более того, Бекману не раз поступали от фюрера денежные переводы в размере тысячи рейхсмарок. Кроме этого, в министерство попали сведения, что Бекман по личному приглашению Гитлера был на партийном съезде в Нюрнберге, где «фюрер очень любезно с ним общался». В итоге Адольфу Циглеру пришлось срочно менять свое мнение — уже 1 октября 1937 года у Геббельса были все необходимые ходатайства о представлении Бекмана к медали имени Гете.

После утверждения списков на награждение у министра пропаганды Геббельса они направлялись в рейхсканцелярию. Однако нередко ходатайства попадали непосредственно к Гитлеру на стол. Так, например, доцент художественных ремесел, профессор Р. Римершмидт в июне 1943 года был утвержден Гитлером на награждение медалью Гете. Каверзность ситуации заключалась в том, что ходатайство было вручено Гитлеру непосредственно министром воспитания Б. Рустом, несмотря на то, что данное прошение некоторое время до этого было отклонено в Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды. В некоторых случаях Гитлер подписывал подобные представления на награждения, даже не ставя в известность об этом Геббельса. На это указывает одно возмущенное письмо министра пропаганды, которое было направлено в рейхсканцелярию: «Как я узнал из прессы, директор Мюнхенского камерного театра Отто Фалькенберг в конце марта





Картина Германа Градля «Высокогорье», нарисованная по заказу Гитлера специально для нового здания рейхсканцелярии

1939 года был награжден медалью Гёте. Я не участвовал в данном процессе. Впредь прошу обеспечивать мое участие в делах, которые являются моей исключительной компетенцией». Ответ, пришедший из рейхсканцелярии, вряд ли мог обрадовать Геббельса: «Награждение директора камерного театра Отто Фалькенберга медалью за вклад в искусство и науку имени Гете было личным распоряжением фюрера. В подобных случаях Ваше участие не является обязательным».

В случае с художником Фолльбером Гитлер сам предоставил в Имперское министерство народного просвещения и пропаганды подписанное им ходатайство о присвоении данному деятелю культуры медали имени Гете.

Были и другие случаи. Так, например, 22 февраля 1941 года министерство пропаганды отказалось вы-

двигать на награждение родившегося 1876 году художника Юлиуса Юнгханнса, так как «согласно распоряжению фюрера в годы войны медалью Гете не должны были награждаться ранее достижения 75-летнего возраста». Однако 19 мая того же года Гитлер все-таки решил, что Юнгханнс был достоин награждения медалью. Этот пример показывает, что Гитлер не считался с установленными им же самим правилами.

Кроме этого, все пути присвоения звания профессора вели художников к Гитлеру. В 1937 и 1938 годах фюрер присвоил несколько почетных профессорских званий. В 1937 году они достались Альберту Шпееру, графику Гансу Швайцеру (Мельниру), скульптору Шмид-Эмену. В 1938 году такой чести удостоились художники Эльк Эбер, Константин Герхардингер, Герман Каспер, Георг Лебрехт, Герхард Левенберг, Виль-



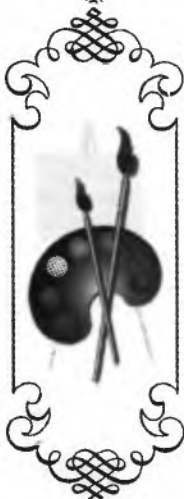
гельм Петерсен, Пауль Рознер, Франц Трибш, Адольф Виссель, Рудольф Ценке, архитекторы Герман Гизлер, Вильгельм Хертер и Вальтер Крюгер. В феврале 1940 года Гитлер решил на время приостановить раздачу почетных научных титулов: «Фюрер предписал, что на время войны принципиально не присваиваются никакие почетные звания. Возможны лишь единичные исключения». В данном случае Гитлер сам решал, кому надо было присваивать почетное звание. Это следует из письма, которое 30 июля 1941 года Мартин Борман направил Ламмерсу: «Академия изобразительного искусства направила на имя Имперского министра науки, воспитания и народного образования прошение. В нем предлагается присвоить профессору Карлу Фарнигеру звание действительного профессора академии. Фюрер на основании приложенных фотографий его картин пришел к выводу, что в присвоении данного почетного звания нет никакой необходимости».

Пособия художникам, закупки произведений искусства и великодушные субсидии на строительные работы — все эти меры финансовой поддержки художников в значительной мере осуществлялись Гитлером за счет Фонда культуры, который был учрежден в мае 1937 года. Большинство средств в данный фонд поступало из финансовых выплат Немецкой имперской почты, почты протекторов Моравия и Богемия, почты так называемого генерал-губернаторства (территория оккупированной Польши). Все они были неким

взносом за выпуск «особых» почтовых марок. В период с 1937 года по 20 апреля 1943 года из средств фонда на нужды культуры было направлено более 40 миллионов рейхсмарок. Франк, государственный министр протекторатов Моравия и Богемия, в августе 1943 года перевел в фонд около 8 миллионов рейхсмарок, которые были выручены от продажи «особых» почтовых марок. В апреле 1943 года в тот же самый фонд было направлено дополнительно еще 1 755 000 рейхсмарок, в ноябре 1944 года данная сумма составила 9 400 000 рейхсмарок.

Не меньшие суммы поступали в фонд от студии УФА (Universum Film AG), которая контролировалась Геббельсом. В 1940 и 1941 годах было направлено приблизительно по 5 миллионов рейхсмарок. Министр пропаганды упомянул о подобных «пожертвованиях» в 1941 году в своем дневнике: «Я приношу фюреру посредством производства фильмов 70 миллионов чистой прибыли. Из них 5 миллионов направляются в Фонд культуры фюрера». Если говорить о 1942 году то на тот момент Геббельс передал Гитлеру на культурные и социальные цели около 25 миллионов рейхсмарок, которые были заработаны немецкой киноиндустрией, а также были выручены во время акции «Зимняя помощь».

Средства фонда, которые едва ли можно было истратить в короткое время, частью были обращены в ценные бумаги (по состоянию на сентябрь 1940 года в них было вложено 6,8 миллиона рейхсмарок), а также были положены на банковские сче-



та. Данные меры позволили извлечь к июню 1941 года 655 тысяч рейхсмарок прибыли. Если наличные средства фонда кончались (такое случалось не раз), то приходилось продавать ценные бумаги.

Еще одним способом по сохранению ликвидности являлось привлечение средств иных фондов. Так, например, на культурные цели в январе 1941 года было потрачено около 2 миллионов рейхсмарок из средств Фонда поддержки попавших в беду народных товарищей. 12 апреля 1943 года 3 миллиона рейхсмарок поступили из средств, пожертвованных на общие цели. Если в Имперском министерстве финансов обнаруживали, что поступало пожертвование на «общие цели», то оно автоматически направлялось в Фонд культуры фюрера. Сразу же стоит оговорить, что это были отнюдь немалые средства. В 1941 году они составили около 18 миллионов рейхсмарок. Гитлер предполагал, что к моменту окончания войны в его фонде должна быть аккумулирована сумма не менее 30 миллионов рейхсмарок.

Сам же Гитлер получил огромные доходы от авторских прав на «Майн кампф». Эти средства он предпочитал на свое усмотрение пускать на поддержку галерей, музеев, финансирование проектов перепланировки городов. Кроме этого, он извлекал большую прибыль от продажи почтовых марок с его портретом, от художественных издательств, студий по производству кинофильмов, а также гонораров, которые поступали из «Народного обозревателя» и «Иллю-

стрированного обозревателя». Также, начиная с 1933 года, Гитлеру удалось привлекать на культурные цели средства немецкой индустрии. В целом немецкие промышленники пожертвовали НСДАП около 300 миллионов рейхсмарок. Сколько денег из этой суммы было направлено на поддержку культуры и искусства, в настоящий момент установить очень сложно.

Сам же Гитлер не брезговал закупать в больших объемах произведения искусства, которые были конфискованы у евреев. Кроме этого, есть сведения о том, что Гитлер приобрел на сумму в 9 миллионов рейхсмарок некоторые предметы из коллекции Эрмитажа, которые в 20-е годы были проданы советским правительством на Запад.

## ГЛАВА 8. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ ГИТЛЕРА

Большинство деятелей, которые находились в ближайшем окружении Гитлера, однозначно признавали, что тот считал XIX век «одной из самых величайших культурных эпох в истории человечества», и как следствие рассматривал искусство данного периода как некую точку соприкосновения искусства прошлого с живописью и архитектурой настоящего. В отличие от Геббельса Гитлер не делал никакой тайны из своих пристрастий. Сам министр пропаганды писал в своем дневнике: «Он любит XIX век и рад тому, что

смог приобрести полотна этого времени».

Герди Троост, вдова обожаемого Гитлером архитектора, как-то сказала Розенбергу, что Гитлер в «вопросах развития живописи остановился в 1890 году». Данная точка зрения не кажется утрированной, если принять во внимание те сентенции, которые выдавал Гитлер во время своих застольных бесед. «В 1910 году мы действительно могли обнаружить, что в художественных делах мы достигли исключительного уровня. Но с этого момента, к сожалению, наши дела пошли под гору».

К числу любимых Гитлером художников Шпеер относил Грюннера, Ляйбла, Тома, Макарта и Шпицвега. В квартире Гитлера, которая располагалась в «коричневой столице» Германии (Мюнхене), висело множество картин так называемой мюнхенской школы. Среди них были: портрет Бисмарка в кирасирской униформе кисти Ленбаха, «Прегрешение» Франца фон Штюка, «Парковый ландшафт» Ансельма Фойербаха, несколько полотен Грюннера и множество картин Шпицвега. Высокогорную резиденцию Гитлера Бергхоф (Оберзальцберг) украшали картины Бордоне, Тициана, Паннини. Там же висело полотно «Нана» Фойербаха. Другие стены были увенчаны «Ландшафтом» Шпицвега и несколькими картинами Эдуарда фон Штайнле. В помещениях рейхсканцелярии также имелось несколько полотен XVIII и XIX веков. В рабочем кабинете Гитлера имелось две работы Ангелики

Кауфман, одна — Фридриха Генриха Фюгера и портрет Бисмарка, написанный Ланбахом. Столовую старой имперской канцелярии украшали «Въезд солнечной богини» Каульбаха и «Праздник Бахуса» кисти Морица фон Швинда (примечательно, что Гитлер алкоголя не употреблял). В кабинете Гитлера в мюнхенском «коричневом доме» из старых картин находились: «Поездка Фридриха Великого» Менцеля, которая была подарена фюреру Генрихом Гиммлером, а также «Серенада» Шпицвега.

В своем выступлении на открытии первой Большой выставки немецкого искусства в 1937 году Гитлер приводил живописцев-романтиков в качестве примера для подражания, так как они являлись «самыми прекрасными выразителями того немецкого поиска действительности и истинным порождением нашего народа по своему откровенному и порядочному выражению внутренних законов жизни». На следующий (1938) год Гитлер выступил в защиту искусства XIX века, которое он намеревался оградить от нападков «литературных глупцов»: «Не должно отпугивать осуждение всего столетия примитивными лозунгами. Эти обвинения угрожают всему XIX веку в целом. Однако приличное, а, по-моему, доброжелательное и наивное значение этого столетия состояло в том, что оно стало почвой, на которой смогло вырасти большое количество великих художников. Столетие, которое породило такое количество мощнейших музыкантов, великих поэтов и мыслителей, возвышенных архитекторов, чудес-





Гиммлер преподносит Гитлеру в подарок картину Менцеля  
«Поездка Фридриха Великого»

ных скульпторов и художников, возносится над грудой плоских острог, которые относятся к периоду сотрясателей воздуха от дадаизма, гипсовых формовщиков от кубизма и маляров, пачкающих холсты, от футуризма».

Документы, хранящиеся в фондах Федерального архива ФРГ, также свидетельствуют о том, что Гитлер имел пристрастие к полотнам XIX века. В частности, сохранились счета на покупку трех картин Шпицвега и Ленбаха, двух картин Грюцнера, а также по одному полотну кисти Тома, Пилоти, Каульбаха и Бюркеля. Работы более старых мастеров Гитлер приобретал в незначительном количестве. Впрочем, это не исключает того, что сохранившиеся

документы не отражают картины в целом.

Кроме этого есть сведения, что для Гитлера Мартином Борманом были приобретены картины Карла фон Пилоти «Совет троих в Венеции» и «Людвиг Баварский освобождает Фридриха Красивого». Кроме этого, Борманом приобретались множество других картин любимых фюрером художников: Макарта, Дефреггера, Шпицвега, Ахенбаха, Ротмана, Вальдмюллера и Пилоти. Все это, равно как и некие другие сведения, указывает на то, что Мартин Борман, кроме всех прочих функций, выполнял еще роль агента Гитлера, которому было поручено заниматься приобретением живописных полотен. Во время одной из застоль-



ных бесед Гитлер не без гордости заявлял, что обладает одной из лучших коллекций картин в мире. Кроме этого полотна XIX века должны были составить основную часть картинной галереи в Линце (более подробно мы поговорим о ней позже). По этому поводу в 1942 году, во время все тех же застольных бесед, Гитлер высказался в том смысле, что лишь благодаря целому ряду случайностей и счастливых обстоятельств ему удалось вернуть германскому народу множество подлинных художественных шедевров. Только для музея в Линце он смог приобрести 1000 картин старых мастеров, главным образом голландской и фламандской школы, но также некоторые картины Леонардо да Винчи, Швинда, Фойербаха и т.д. Кроме того, он купил их в те времена, когда еще никому даже в голову не приходило покупать мастеров XIX века, так что он смог выставить из в Линцском музее в зависимости от стиля и направления, например, отведя главный зал под картины Дефреггера, а в соседних залах повесив наиболее удачные полотна его учеников или тех художников, кто в своем творчестве подражал его манере. И каждый желающий изучать живопись XIX столетия должен со временем непременно посетить галерею в Линце, ибо только там можно будет найти ее полное собрание».

В первом в 1940 году напечатанном инвентарном списке — каталоге собрания в Линце — находились в основном художники XIX столетия и их последователи. Гитлер уже планировал «забронировать» место в дан-

ном собрании для Фридриха Шталя, двадцать работ которого были к тому времени в его распоряжении. К 1938 году фюрер уже обладал приблизительно тридцатью полотнами Грюцнера, которым он восхищался еще со времен венского периода. Также в его коллекции находилась дюжина картин Карла Лайпольда.

Когда Гитлер, впечатленный богатством Флорентийского музея, а также под давлением профессора Ганса Поссе, который был уполномочен контролировать пополнение собрания в Линце, решил значительно расширить коллекцию картин немецких мастеров XIX века, старая концепция была существенно трансформирована. Теперь собрание в Линце должно было стать крупнейшей в мире коллекцией живописи.

Если говорить об эвакуации 3400 картин, которые были вывезены из Мюнхенского «здания фюрера», то можно составить некоторую таблицу, которая наглядно продемонстрирует предпочтения Гитлера в изобразительном искусстве.

Автор	Количество работ
Ленбах	67
Вальдмюллер	56
Штук	54
Каульбах	53
Менцель	47
Грюцнер	46
Макарт	46
Бюркель	41
Шпицвег	41
Дефреггер	37
Карл Блехен	30
Рудольф Альт	28



Ганс Тома	22
Фридрих Шталь	21
Мориц фон Швинд	15
Фойербах	14
Бёклин	11
Трюбнер	9
Пилоти	8
Роттман	3

Свою точку зрения на немецкую, французскую и итальянскую живопись Гитлер изложил во время застольной беседы, которая состоялась 13 июня 1943 года: «Итальянцы были великими в живописи в XIV—XVII веках. Может быть, даже в XVIII столетии. В XIX веке они ослабели и теперь, в веке двадцатом, мы видим их полный художественный упадок. Больших успехов в XIX веке во всех сферах искусства удалось достигнуть именно немцам. Французы в это время тоже имели отличных художников, но очень скоро манера их письма стала слишком небрежной».

Но не стоит полагать, что Гитлер проявлял повышенный интерес только к немецкой живописи XIX века. После открытия очередной Большой выставки немецкого искусства он сотнями скупал картины современных ему художников. Документы о данных приобретениях, как правило, хранились в рейхсканцелярии и Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды. Но по уровню финансовых издержек, да и по самим объемам данная деятельность не могла сравниться с собиранием картин старых мастеров. Характерно, что из 3423 картин, которые в период с 11 августа 1941 года

по 11 апреля 1945 года были вывезены из Мюнхенского «здания фюрера» в монастырь Кремсмюнстер или в шахты Альт-Ауззее, только 24 полотна принадлежали кисти современных художников. При более детальном изучении данного вопроса бросается в глаза, что в данном случае речь шла почти исключительно о «личных сувенирах» фюрера: портреты павших во время «пивного путча», который произошел 9 ноября 1923 года; gobelen «Марш по Мюнхену 9 ноября 1923 года» (опять же эта дата), портрет, на котором был изображен любимый архитектор Гитлера Пауль Людвиг Троост, две картины, написанные самим Троостом, а также портрет бенедиктинского аббата Шахтляйтнера. В указанную выше категорию не попадают лишь два полотна: «Плотничный цех» Эггера-Линца и «Ведьмы погоды» Зеппа Хильца, которые были куплены Гитлером на Большой выставке немецкого искусства 1942 года.

144 картины, приобретенные Гитлером на сумму в 367 530 рейхсмарок на Большой выставке, в основном висели в служебных помещениях и коридорах рейхсканцелярии. Картины старых мастеров вывешивались исключительно на среднем этаже, где находился кабинет Гитлера.

В качестве единственных картин современного автора, находившихся в этой части рейхсканцелярии, были шесть пейзажей Германа Градля. Они украшали столовую. В «коричневом доме» в Мюнхене и в резиденции в Бергхофе, стены которых украшали работы старых мастеров, было два исключения. Над камином в ка-

бинете фюрера в «коричневом доме» висела картина Адольфа Циглера «Четыре элемента», на которой были изображены четыре обнаженные женщины, символизирующие собой природные стихии. Кроме этого в рабочем кабинете Гитлера висела картина, которая называлась «Атака полка Листа при Вичеде во Фландрии в 1914 году». Поскольку Гитлер в свое время служил в данном полку, то данная картина, равно как и полотно Альберта Генриха «1917 год», которое было приобретено в 1938 году на Большой выставке, можно отнести к категории «личных сувениров». Аналогичным образом можно оценить и картину художника Райха «Сражение во Фландрии», которую Гитлер приобрел лично для себя.

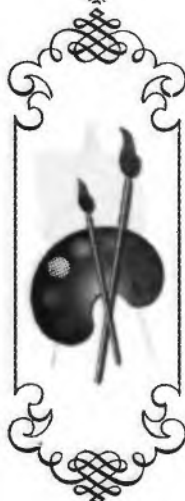
Очевидцы, которые хорошо себе представляли квартиру Гитлера, резиденцию в Оберзальцберге, а также служебные помещения в рейхсканцелярии, чаще всего видели картины Швинда, Шпицвега, то есть художников XIX века, которые принадлежали к «мюнхенской школе».

На международной охотничьей выставке, которая происходила в 1937 году, Гитлер вручил премию за лучшее произведение искусства художнику Лилефорсу, чья картина «Озерный орел» («Орлан-белохвост») была написана (что весьма показательно) в 1897 году. Лишь немногие художники Третьего рейха могли рассчитывать на повышенный интерес к их творчеству со стороны фюрера. Наряду с Градлем это был Шустер-Вольдан, чьих картин в 1941 году было закуплено на 171 тысячу рейхсмарок. В эту категорию

попадал также Пайнер. Гитлер купил для себя по меньшей мере четыре его картины. Все остальные закупки, совершавшиеся на Большой выставке немецкого искусства, судя по всему, служили только для того, чтобы оказать некую социальную поддержку художникам, большинство из которых отнюдь не могло похвастаться своим благосостоянием.

Тогдашний заведующий отделом печати Дитрих вспоминал о том, что Гитлер во «внутреннем кругу» весьма сдержанно выражался об уровне современной немецкой живописи, считая ее во многом посредственной. Эти сведения подтверждаются записями, сделанными во время одной из застольных бесед. «В отношении современных художников нередко звучала изощренная критика. Ценились очень немногие. Тем не менее, он часто покупал картины, даже если они не нравились ему, чтобы тем самым побудить художников к дальнейшему творчеству».

Недовольство Гитлера живописью Третьего рейха во многом проскальзывало в его речах. После того как Гитлер понял, что в ближайшее время не стоило ожидать в немецком искусстве «Нового Ренессанса», он подготовил некий «поэтапный план» решения данной проблемы. В качестве первого шага фюрер требовал возвращения к «приличному художественному творчеству», которое должно было стать некой основой для возникновения и воспитания «талантливых художников». Импульс данному процессу должны были «дать» художники прошлого. «Когда оглядываешься назад, на ис-



куство далекого прошлого, то оно имеет право на существование хотя бы с той точки зрения, что в нем заявляет о себе пропавшее ныне расовое сознание. Однако, когда в процессе художественного развития предметы искусства под чуждым, инородным влиянием утратили свою кровную суть, а стало быть, и расовое значение, то обновление искусства может произойти только после восстановления данной первопричинной связи, а именно воссоединения с творениями прошлых эпох, после чего можно вновь пытаться найти правильный путь вперед».

Программа «излечения искусства», предложенная Гитлером, предусматривала в качестве первой стадии «очистку пути» для «истинных ценностей», затем содействие развитию данной «здоровой основы». При этом данное развитие должно было продолжаться до тех пор, «пока оценка, вынесенная искусству временем, не будет настолько высокой, что можно было бы говорить о появлении ожидаемых гениев».

Показательный момент — почти все положительные высказывания в речах Гитлера относительно искусства касались преимущественно архитектуры. По его мнению, процесс «выздоровления» в остальных отраслях культуры требовал очень длительного времени: «Культурная программа новой империи является неповторимым великолепием истории нашего народа... При этом нам предельно ясно, что начальный период данного процесса может быть очень продолжительным».

Как уже говорилось выше, Гитлер покупал множество картин современных ему авторов, хотя и был весьма недоволен их качеством. Возможное объяснение подобному явлению можно найти в записях Геббельса, который не был склонен испытывать иллюзий относительно уровня пропагандируемой им живописи: «Фюрер говорит об искусстве и массовой структуре государства... Заказы делают для того, чтобы вскоре искусство расцвело, а незначительное было отсеяно». На открытии Большой выставки в 1939 году Гитлер заявил: «Конечно же, недостаточно регламентировать художников, помогая им только предписаниями и запретами! Нет! Им нужно гарантировать условия для работы, что значит предоставление заказов».

С запретами на одной стороне и стимулированием на другой Гитлер прибегал к классической тактике «кнута и пряника». Ему казалось этого вполне достаточным для того, чтобы создать «здоровую основу», на которой бы выросли новые гении. Однако для начала художникам надо было выполнить «целесообразную времени» (читай — пропагандистскую) работу. Гитлер предложил скульптору Арно Брекеру, который являлся вице-президентом Имперской палаты изобразительных искусств, инициировать политические реформы в области искусства. Сама эта затея потерпела неудачу, так как часть художественного сектора контролировалась Генрихом Хоффманом. Как ни странно, но посредственная живопись преобладала на Большой выставке немецкого искус-



ства вплоть до 1944 года, когда она состоялась в последний раз.

Скульптура еще в большей степени, нежели национал-социалистическая живопись, должна была предлагать публике в качестве желанного идеала «германский тип человека». В качестве образца для подражания Гитлер всегда рассматривал античные статуи. В 1934 году на партийном съезде в гитлеровской речи был такой пассаж: «Если эллинизм нашел собственное художественное воплощение мужчины и женщины, то это надо рассматривать не как греческое, а как совершенно абстрактное, то есть истинное, решение. В данном изображении не только изживают себя определенные расовые особенности, но находит присущее данной расе воплощение абсолютно правильного сложения мужского и женского тела. Так или иначе, они должны быть достаточными, чтобы справиться с высшим анатомическим заданием».

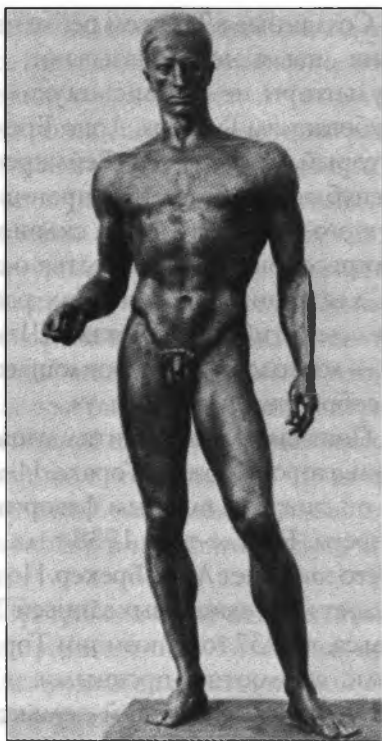
Данное воззрение Гитлера на античную скульптуру было неразрывно связано с ориентацией на нордичность искусства. Уже на страницах «Майн кампф» Гитлер требовал сосредоточиться народной педагогике на формировании абсолютно здоровых тел, что должно было в свою очередь стать «фундаментом» для «нового человека». «Наше государство видит свой идеал не в “уважаемом” обывателе и не в добродетельной старой деве; наш идеал мужчины — олицетворение мужественной силы; наш идеал женщины — чтобы она в состоянии была рожать нам новое поколение здоровых мужчин».

Созданные в Третьем рейхе изваяния наглядно показывают, что скульпторы не остались глухими к требованиям Гитлера. Арно Брекер, который во времена Веймарской республики работал «без проникновенного героизма» и был склонен к импрессионизму, в качестве основы для своих пластических работ взял десятиборца Густава Штюрка — «от головы до ног воплощавшего собой физическую силу».

Поначалу Гитлер считал лучшим скульптором Йозефа Торака. Именно он считался главным фаворитом фюрера. Но где-то с 1938 года это место занимает Арно Брекер. Но как следует из дневниковых записей Геббельса, в 1937 году позиции Торака были абсолютно прочными: «Торак — наш мощнейший скульптурный талант. Ему надо предоставлять заказы». В том же самом 1937 году Торак был одним из реальных претендентов на то, чтобы получить Национальную премию в области науки и искусства. Но уже в 1936 году, во время подготовки к Олимпийским играм, Гитлер обратил внимание на то, что у скульптур Торака гипертрофированные мышцы, да и сами изваяния выглядели несколько неуклюжими.

Арно Брекер попал в поле зрения Гитлера, когда через Альберта Шпелера получил первые заказы для возводимого нового здания рейхсканцелярии. Тогда Брекер изготовил два мраморных рельефа, которые предназначались для украшения Круглого зала. Кроме этого, он должен был изваять пять скульптур, но на самом деле только две из них дошли до ста-





Арно Брекер, «Вдумчивый»  
(«Мыслитель») (1939 год)

дии изготовления гипсовых моделей — «Отважный» и «Вдумчивый» («Мыслитель») — по-немецки эти слова звучали едва ли не одинаково. Самыми известными изваяниями Арно Брекера, естественно, стали «Партия» и «Вермахт», которые были установлены во дворе для развода почетного караула рейхсканцелярии. «Вневременной», или, как любил выражаться Гитлер, «вечный», характер данным скульптурам придавали не только нагота и идеализированный реализм, но и аллегорические символы меча и факела. В своем выступлении на второй Немецкой выставке архитектуры и художественных ремесел Гитлер назвал данные

скульптуры «самым прекрасным, что когда-либо было создано в Германии». Сам же Торак поставил для нового здания рейхсканцелярии только два изваяния лошадей, которые были установлены в саду. В итоге Брекер и Торак получили от Гитлера звания профессоров. Кроме этого они получали не только очень высокие доходы, но и имели в своем распоряжении просторные казенные мастерские. Арно Брекер наряду с Альбертом Шпеером, пожалуй, является одним из самых удачных примеров того, как творческие люди могли стремительно подняться по служебной лестнице. Наряду с чествованиями, денежными вознаграждениями и подарками Арно Брекер получил целый ряд привилегий, которые позволяли ему без какого-либо риска брать (и в срок выполнять) очень крупные заказы. Так, например, в 1942 году Немецкий рейх стал единственным учредителем «Мастерских каменных изваяний Арно Брекера», которые были созданы в форме общества с ограниченной ответственностью. К 1943 году под началом Брекера трудилось 46 человек, в том числе 12 скульпторов. В 1943 и 1944 годах фирма Брекера получила финансовые перечисления по одному миллиону рейхсмарок. В итоге Арно Брекер мог больше не думать о финансовых вопросах. Он мог беззаботно творить, получая только одни гонорары. В 1940 году Геббельс отмечал в своем дневнике: «Фюрер очень хвалит последние проекты Брекера, которого он считает величайшим скульптором нашего времени. Торак, напротив, со временем зачах».

Голова Рихарда Вагнера, которая была слеплена Брекером, вызвала у Гитлера дикий восторг. Фюрер ценил это изваяние, и оно стояло в зале Бергхофа. С началом Второй мировой войны Гитлер переключил Арно Брекера на изготовление барельефов для Берлинской триумфальной арки. К апрелю 1945 года были первые эскизы. За шестьдесят фигур высотой в 4,5 метра Брекер должен был получить в качестве гонорара по 90 тысяч рейхсмарок (каждую). Кроме этого, ему были заказаны изваяния пятнадцати лошадей, каждое из которых оценивалось в 70 тысяч рейхсмарок. Далее Брекер должен был создать для Солдатского зала композицию из 21 фигуры. За это ему был предложен гонор в 1,6 миллиона рейхсмарок. Кроме этого, он должен был изваять барельефный фриз 37 метров длиной и 5 метров высотой для дома фюрера, который бы насчитывал 45 фигур. За эту работу ему был предложен гонорар 2,2 миллиона рейхсмарок. И, наконец, Арно Брекер должен был создать скульптурную композицию для Круглой площади в Берлине — гонора 1,58 миллиона рейхсмарок. В целом же за работы по реконструкции и перепланировке Берлина Брекер должен был получить 3,44 миллиона рейхсмарок, из которых к 3 сентября 1942 года уже было переведено 1 707 585 рейхсмарок. и это было еще отнюдь не все. Брекеру было также поручено создать монументальную скульптуру «Готовность», которая должна была стать частью памятника Муссолини, который планировалось установить в Берлине, а также сотворить скульп-

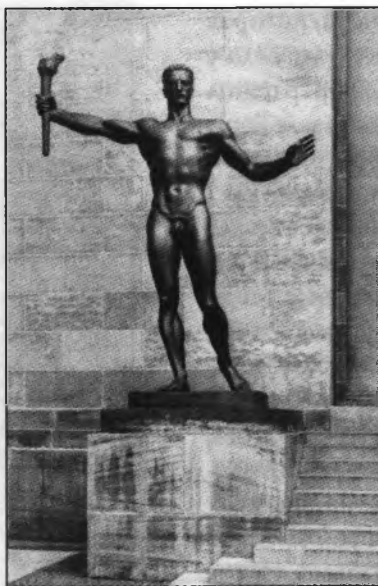


Арно Брекер. Отважный  
(1939 год)

туры для нюрнбергского стадиона «Цепелин», где проходили партийные съезды.

Кроме воинственных и героических изваяний Брекера и Торака, Гитлер не отказывал себе в слабости приобрести скульптуры в традиционном стиле. Так, например, на Большой выставке немецкого искусства он приобрел в личное пользование «Мыслителя» Рихарда Шайбе и «Девушку с копьем» Шмид-Эмена, «Жнеца» Т. Хаука, «Просыпающуюся» Отто Вайсмюллера, «Девушку-водоноса» Фаульхабера, а также «Девушку» Михаэля Дробилия. Подобно живописи, Гитлер покупал скульптуры по «социальным причинам».





Арно Брекер. Партия

Одним из бывших фаворитов Гитлера был скульптор Фриц Климш. Именно о его творениях в октябре 1937 года «воодушевленно» отзывался Гитлер, а в 1942 году сказал, что «все

его работы великие и значительные». Например, по поводу Георга Кольбе было произнесено: «Чем старше становится мастер, тем больше в нем совершенства». В итоге в 1938 году на Боль-



Скульптуры и изваяния Арно Брекера на модели «солдатского зала» в Берлине. Модель 1939 года



шой выставке Гитлер приобрел фигуру танцора, которую изваял Климш («Воспоминание о Ниински»), а также скульптуру Кольбе «Молодая женщина». Впрочем, Кольбе получил признание еще в годы Веймарской республики. Он был редким исключением, когда творец пользовался хорошей репутацией при самых разных режимах. Так, например, именно Кольбе являлся автором памятника погибшим в Штральзунде, который не имел ничего общего с пафосным героизмом изваяний Брекера и Торака.

Сильный интерес у Гитлера вызвали две огромные скульптуры Моста Нибелунгов в Линце. Эти изваяния лично изучались Гитлером, которого сопровождал Альберт Шпеер в 1943 году.

В 1933 году обер-бургомистр Лейпцига Гёрдлер обратился к Гитлеру с просьбой выбрать из представленных проектов памятника Рихарду Вагнеру наиболее удачный. В 1934 году состоялась закладка монумента, но на этом дело заглохло. В 1941 году было решено отказаться от варианта, который был предложен скульптором Хиппом. Дело в том, что у Хиппа не хватало денег, а потому он не мог оплачивать складские расходы за хранение почти готового памятника. В итоге изваяние было продано частным лицам.

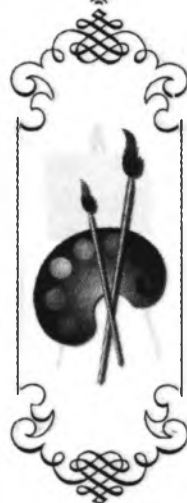
Берлинский скульптор Хозойс должен был изготовить памятник, который планировалось поставить в Литцманштадте (Лодзь). Заказ был получен от Гитлера. В марте 1942 года модель памятника была представлена в рейхсканцелярию. После недолгого изучения данного проекта Гитлер прика-

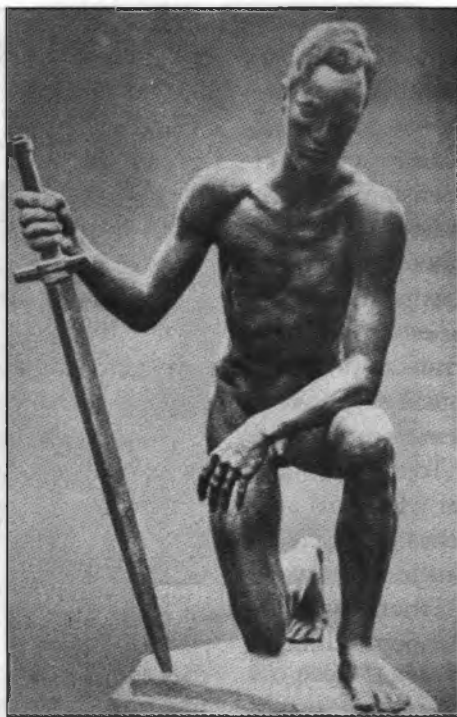


Курт Шмид-Эмен. Девушка с копьем  
(1938 год)

зал несколько его модифицировать, тем самым подстроив под собственные вкусы. Предварительная смета расходов на установку памятника составляла 3,5 миллиона рейхсмарок. Из них к 1944 году Хозойс получил лишь 272 тысячи рейхсмарок, что явно было суммой недостаточной.

Гитлер проявлял интерес и к зарубежным скульптурам. Например, две такие были приобретены в Италии. Одна из них являлась точной копией «Дискобола» Мирона. Она оказалась в распоряжении Мюнхенской глиптотеки. За эту копию было заплачено 707 тысяч рейхсмарок. При этом Гитлер очень радовался тому, что ему удалось «раздобыть» этот шедевр для Германии.





Во многих скульптурах Колюбе чувствовался внутренний трагизм

То, что сам Гитлер становился объектом для скульптур и изваяний, вряд ли необходимо даже разъяснять. Из всех вылепленных бюстов самому фюреру нравились изваяния Фердинанда Либермана. Он соответствовал желаниям Гитлера. «Это скульптурное искусство выявляет в человеческом лице типичное и наиболее постоянное, оно не опирается на фотографию или голую фантазию».

## ГЛАВА 9. СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В ЛИНЦЕ

Принимая во внимание, что венский период в жизни Гитлера был

мало связан со счастливыми моментами, нет ничего удивительного в антипатии фюрера к австрийской столице. После аншлюса Австрии Гитлер всячески хотел ущемить права Вены в пользу города Линца. Впрочем, подобное положение вещей было очевидным отнюдь не для всех. В дневниках Геббельса имеется такая запись: «Он хочет создать в Линце новый культурный центр. Это должен быть полюс, противопоставленный Вене, чье значение должно постепенно сойти на нет. Он не любит Вену хотя бы по причинам политической целесообразности».

Данное честолюбивое начинание Гитлера было сведено к идее создания в Линце крупнейшей в мире художественной галереи, что должно

было затмить в культурном плане Вену. Первый проект Национальной галереи был нарисован Гитлером еще в 1925 году. В задуманном здании должно было размещаться не менее 60 залов, которые должны были быть «поделены» между различными немецкими художниками. Пять отводилось под полотна Менцеля, три — под Бёклина и Швинда, по одному залу полагалось Корнелиусу, Ляйблу, Фойербаху, Маресу и Нацаренеру. Некоторые художники должны были располагаться в одном зале. Макарт должен был делить помещение с Пилоти, Грюцнер с Дефреггером. Как уже говорилось выше, в данные планы были внесены существенные коррективы. Толчком для этого стало посещение Гитлером в 1938 году Флоренции, где он был околдован богатством местных музе-

ев. Гитлер принимает принципиальное решение значительно расширить помещение будущей Национальной галереи. Теперь собрание в Линце не должно было ограничиваться только живописью XIX века.

26 июня 1939 года Гитлер делает ответственным за реализацию проекта в Линце д-ра Ганса Поссе, который в 1933 году был смещен с должности директора Дрезденской галереи. Он должен был заниматься составлением описи фондов и постоянно заботиться об их регулярном пополнении. Первый напечатанный в 1940 году список хранения насчитывал всего 324 работы. На тот момент это были в основном художники XIX столетия и их последователи. Однако военные успехи Германии в Европе сделали возможным значительное расширение фондов собра-



Ганс Бест. Мимоходом (ГДК, 1942 год)



Вильгельм Лейбл. Три женщины в церкви  
(1881 год)

ния в Линце. Формально все новые экспонаты «закупались». На самом деле это был форменный фарс, который должен был прикрыть разграбление музеев, собраний и коллекций, которые имелись в Нидерландах, Бельгии, Италии. Штаб, который возглавлял Розенберг, особенно усердствовал на восточных оккупированных территориях (в первую очередь в Западной Польше — война против СССР пока еще не была начата). Многие шедевры «изымались» из коллекций французских евреев. Уже в декабре 1941 года Гитлер высказал мнение, что собрание в Линце можно было «сравнить с одной из новых галерей в Америке». Однако на время деятельность по пополнению На-

циональной галереи затормозилась. В первую очередь это было связано с тем, что 7 декабря 1942 года скончался Ганс Поссе. В марте 1943 года Гитлер назначил его преемником руководителя дрезденских музеев, д-ра Фосса.

Впервые широким слоем ответственности Третьего рейха стало известно о проекте в Линце в апреле 1938 года, когда издаваемый Г. Хоффманом журнал «Искусство народа» опубликовал соответствующую статью. В данном материале говорилось, что в собрании Линца будут представлены художники XIX века, что не исключало появления картин, начиная с 1500 года. В декабрьском выпуске того же журнала вышел еще

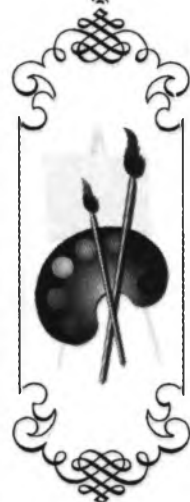


один материал, который назывался «Художественные творения немецкой романтики». В нем рассказывалось о картинах Швинда, Рудольфа фон Альта (которому, как и Макарту, предполагалось выделить отдельный зал), Ротмана, Блехена, Ахенбаха, Даля.

Немецкий исследователь Рейнхардт Меркер в своей работе «Изобразительное искусство национал-социализма» отмечал, что Гитлер «на момент решающего для войны 1942 года великодушно подразумевал выделение на эти цели денежных средств», чего принципиально не было в последние годы существования Третьего рейха. Очевиден некий контраст. Если в период с 1 апреля 1942 года по 1 апреля 1943 года было приобретено для собрания в Линце «только» 122 картины, то на следующий год их число составило 881, причем из них 395 картин принадлежа-

ло кисти голландских художников XVII—XVIII веков.

Несмотря на валютный голод и военное положение, Гитлер позволял себе закупать тысячи картин. В итоге это привело к тому, что в августе 1944 года Мартин Борман и Ламмерс (обычно очень послушный подчиненный) решили объединить свои усилия, чтобы хоть как-то ограничить непомерные траты фюрера на искусство. 5 августа 1944 года начальник имперской канцелярии Ганс Генрих Ламмерс писал Мартину Борману: «Мою обеспокоенность, не в последнюю очередь из-за недостатка валюты, вызывает увеличение счета Фосса в Имперской кредитной палате в Париже и в Брюсселе... При этом я указываю на то, что до конца июня сего года на нужды Нового музея изобразительных искусств в Линце (Дунай) было израсходовано 96,2 миллиона рейхсма-



Американцы выносят картины из монастыря

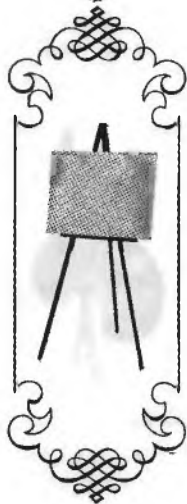
рок, причем 30 миллионов из них в период с марта 1944 года. Предусмотренные на обустройство Нового музея изобразительных искусств в Линце средства уже давно исчерпаны. Для оплаты заказанных шедевров требуются новые средства, которые приходится снимать со статей бюджета, предусмотренных на другие цели».

Позиция Бормана по данному вопросу полностью совпадала с мнением Ламмерса. В итоге рейхсляйтер Борман предложил предоставлять Фоссу финансы в четко запланированных объемах. При этом самому Фоссу было предложено отказаться от оплаты счетов, поступивших из Франции и Бельгии. Показательно, что Борман и Ламмерс не решились обратиться непосредственно к Гитлеру, чтобы ограничить уровень закупок картин. Вероятно, они понимали, что подобная попытка будет бессмысленной, а потому хотели достигнуть желаемого результата, оказывая давление на Фосса за спиной фюрера. Тем не менее закупки живописи продолжались в крупных масштабах. Согласно сохранившимся документам, в период с 30 июня 1944 года по 24 января 1945 года на данные цели было потрачено, как минимум, 18 миллионов рейхсмарок.

Кроме картинной галереи и кабинета графики Гитлер планировал создать в Линце также Новую библиотеку, которая должна была стать крупнейшим книгохранилищем в Европе. Реализацией данного проекта по приказу фюрера должен был заниматься д-р Фридрих Вольфхардт. Кроме книг для Новой библиотеки

должны были приобретаться нумизматические коллекции, собрания мелкой пластики и даже коллекции оружия.

Все фонды собрания в Линце поначалу хранились в бомбоубежище мюнхенского «здания фюрера». В период с 1 августа 1941 года по 28 ноября 1942 года отсюда в монастырь Кремсмюнстер на двенадцати транспортных вагонах было эвакуировано 1732 картины. В 1943 году для хранения оставшихся художественных сокровищ Гитлер выбрал соляную шахту в Альт-Ауззее. К 1945 году там оказались размещены около 10 тысяч картин (6755 из них предполагалось разместить после войны в собрании Линца). Кроме этого, в той же шахте находились 1039 гравюр, 230 рисунков, 95 гобеленов, 68 скульптур, 32 нумизматические коллекции, 128 коллекций оружия, бесчисленное количество книг, а также 73 корзины и 43 ящика с прочими предметами искусства. Там же оказались и предметы личной коллекции Гитлера: 20 картин и 6 гобеленов из Познаньского замка, 534 картины, 9 гобеленов, 16 скульптур, 11 ковров, 7 папок с гравюрами и 16 ящиков с предметами искусства из прочих мест. В находившийся у чешской границы монастырь Гогенфурт было перевезено 42 картины и несколько скульптур. В замке Нойшванштайн, где располагался склад ведомства Розенберга, после окончания боев западные союзники обнаружили 21903 предмета искусства, из которых 5281 были картинами, 2477 — предметами мебели, 5825 — произведениями прикладного искусства. В качестве скла-



да штабом ведомства Розенберга также использовался замок Херренхимзее. Прочие склады находились в замке Веезенштайн (близ Дрездена) и Штейерсберг (недалеко от Вены). В самом «здании фюрера» в Мюнхене американцы изъяли 732 картины.

О том, какое значение Гитлер придавал проекту в Линце, можно судить хотя бы по тому факту, что тот в своем личном завещании характеризовал создание галереи как «самое сокровенное желание». После капитуляции Германии западные союзники временно управляли находившимися в их распоряжении предметами искусства. В 1962 году был начат процесс их возвращения хозяевам. К началу 90-х годов некоторая часть из них так и была возвращена владельцам, так как не удалось установить имена таковых. В этой связи отдельные картины и предметы искусства находятся во временном владении ФРГ, которая является правопреемницей Третьего рейха.

Как уже говорилось, фонды собрания Линца формировались как посредством закупок, так и откровенного грабежа, который обычно маскировался относительно безобидными словами вроде «изъятия» или «описи». Если распределить эти процессы по оккупированным Германией странам, то можно увидеть следующую картину. В самом Германском рейхе закупки, судя по всему, превалировали над конфискации, которые проводились в рамках политики так называемой ариизации еврейского имущества. В данном случае важнейшими поставщиками предметов искусства Гитлеру

являлись Мария Дитрих, Карл Хабершток и Хильдебранд Гурлитт. Именно у Хаберштока Гитлер приобрел за 900 тысяч рейхсмарок «Венеру и Амура» Бордоне (данная картина висела в Оберзальцберге), «Юпитера и Антиопу» Ван Дейка, «Петра на лодке» Рубенса, «Танец» Ватто. Несколько позже у него же была приобретена за 675 тысяч рейхсмарок картина Бёклина «Итальянская вилла». К сожалению, сведения по данному вопросу сохранились лишь в документах, которые относятся к 1944—1945 годам. Именно в это время Фосс и Борман («по указанию фюрера») в большинстве своем приобретали картины XIX столетия.

Чтобы не допускать завышения цен и воспрепятствовать тому, чтобы конфискованные шедевры продавались, минуя Гитлера, в 1941 году Геббельс выступил с инициативой введения практики так называемой «оговорки фюрера». Это следует из письма Ламмерса, которое было адресовано министру пропаганды. В нем, в частности, говорилось: «Для устранения неудовлетворительного состояния Вы предложили фюреру издать с опорой на закон “Об Имперской палате культуры” предписание, которое бы вводило обязательную сертификацию произведений искусства, которые предполагается продать частным порядком или с аукциона, а также обязательную их государственную оценку, на основании которых выдается разрешение на продажу. Вы предположили, что все эти операции могут проводиться в рамках Вашего министерства. Фюрер согласился с Вашим предложением.



По поручению фюрера мне поручено передать Вам, чтобы Вы подготовили все необходимое для начала данных процедур». При этом Гитлер не только получал право преимущественной продажи, но мог корректировать, а в некоторых случаях даже самостоятельно определять цену произведений искусства. Во время одной из «застольных бесед», которая состоялась 12 апреля 1942 года, Гитлер коснулся данной проблемы. «Старых мастеров ему удалось заполучить в основном после конфискации имущества евреев на территории рейха, или же путем заключения торговых сделок, вырвав их из еврейских рук. Уникальные сокровища Эрмитажа также считались частью еврейской собственности и были приобретены им после того, как русские евреи из Москвы продали их в США, а американские евреи сбывали их в Голландию. К сожалению, из 60 полотен Рембрандта там оказалось только 7. Он купил их за 9 миллионов рейхсмарок, выплатив долг одной обанкротившейся еврейской фирме». Данное утверждение не соответствовало действительности, так как на тот момент «еврейское имущество» исключительно «изымалось», и ни о каких закупках у еврейских торговцев в Европе не могло быть и речи.

Уже несколько дней после аншлюса Австрии в Вене сотрудниками гестапо была конфискована известная коллекция Ротшильдов. Благодаря подобным акциям в руки Гитлеру попали более 4 тысяч предметов искусства. Большая часть из них некогда принадлежала евреям. Поссе

отобрал из них 269 картин, из которых в свою очередь 212 полотен предназначались для собрания в Линце. Среди них были произведения Хольбейна, Кранаха, Яна Штена, Францеско Гаурди и Тинторетто. Кроме этого там оказались подлинные «жемчужины» живописи: три полотна Ван Дейка и портрет Антониса Копала кисти Рембрандта. Все оставшиеся после данной «проверки» картины первоначально планировалось распределить по австрийским музеям. Но тут к процессу оценки полотен решил подключиться Гитлер. Он отобрал для Линца еще 20 картин. Поссе, предполагая, что фюрер не намеревался осуществлять культурного усиления Вены, тут же заверил Гитлера: «План распределения картин для Вены будет переделан в соответствии с ограничениями и замечаниями фюрера».

Впоследствии Гитлер приобрел на аукционах несколько известных картин. В том числе за 900 тысяч рейхсмарок было куплено полотно Рембрандта «Портрет Хендрике Штоффеля». Тогда же за 65 тысяч рейхсмарок была приобретена картина Макарта «Клеопатра», а за 27 500 рейхсмарок портрет Бисмарка, написанный Ленбахом. Как следует из документов, на аукционе Доротеум (Вене) только в 1944 году по поручению Гитлера были приобретены как минимум 82 картины и 14 предметов искусства. Из них в целом было заплачено 7 487 000 рейхсмарок. Был зафиксирован факт покупки еще 53 картин, но их цена не была указана. Среди этих картин была «Мадонна де Кастелло» Леонардо да Винчи, «Зимний



ландшафт» Питера Брейгеля-младшего, «Христос и нарушавшая супружескую верность» Луки Кранаха-младшего, а также множество работ голландских художников. Впоследствии (1944 год) на других аукционах было закуплено на общую сумму 460 500 тысяч рейхсмарок 19 картин и два предмета искусства. При этом не сохранилось сведений, в какой мере картины, купленные в Австрии, являлись сугубо «австрийскими», а какие в свое время были привезены из-за рубежа.

Гитлер не стеснялся использовать свое положение. Так, например, под его давлением город Вена отказался в его пользу от владения картиной Рубенса «Ганимед, уносимый орлом». После серии угроз семья Черниных в ноябре 1940 года была вынуждена продать известную картину Вермеера «Художник и его модель» по заниженной цене, которая составила 1 651 684 рейхсмарки.

На территории Чехословакии культурные грабежи осуществлялись силами армии и подразделений СС. Для Линца экспроприировались книги и рыцарские доспехи. Поссе «нашел» для собрания в Линце по меньшей мере одну первоклассную картину — «Сенокос» Питера Брейгеля-старшего.

В Польше действовала «команда обеспечения» д-ра Кетана Мюльмана, который по поручению Германа Геринга занимался грабежом церквей, а также государственных музеев и частных коллекций. Большинство произведений искусства в данном случае попали в руки к Герингу, которые он разместил в своем поме-

стье Каринхалле (оно было названо в честь скончавшейся первой жены рейхсмаршала). Но при этом сам Геринг не забывал делиться добычей с фюрером. Из всего награбленного он выбрал в качестве подарка Гитлеру 30 рисунков Альбрехта Дюрера. Кроме этого эсэсовская организация «Аненэрбе» («Наследие предков») демонтировала в краковском храме алтарь работы немецкого мастера Вита Штоса. В данном случае большинство «изъятых» предметов искусства хранилось в замке Вевельсбург.

О закупках и грабежах в Бельгии сохранилось не очень много материалов. Фосс часто появлялся в этой европейской стране. В августе 1943 года он приобрел там три картины на общую сумму в 250 тысяч рейхсмарок. В 1944 году с привлечением средств с особого счета в Брюсселе им было закуплено произведений искусства на 7 миллионов бельгийских франков, что по тогдашнему курсу составляло 560 тысяч рейхсмарок. Среди купленных работ были три гравюры на медных листах и четыре живописные работы. В силу того, что Ламмерс и Борман стали противиться «бессмысленной трате валюты», после 17 августа 1944 года на счет в Брюсселе более не поступало никаких финансовых средств. Отчет, составленный Фоссом о закупочной деятельности в Бельгии и Северной Франции, содержал в себе сведения о покупке 31 картины и двух ценных гобеленов. Из данного короткого текста не представляется возможным установить, где именно были осуществлены данные закупки.





Карл Бауэр. Герман Геринг

По сравнению с Голландией и Францией в Бельгии приобреталось не очень большое количество произведений искусства. Недостаток средств на специальном счете в Брюсселе и вовсе превратил Бельгию во второстепенный источник пополнения фондов собрания в Линце. Судя по всему, грабежи продолжались здесь до самого конца войны. При этом в Германию была вывезена «Мадонна» Микеланджело из Церкви Богоматери в Брюгге, картины Ганса Мемлинга, «Львиный алтарь» работы Дирка Бутса и всемирно известный алтарь из Гента. Все они со временем оказались в шахте Альт-Ауззее.

В мае 1940 года служебная инстанция Мюльмана начала свою деятельность в Голландии. В первую очередь она должна выполнить задание по «конфискации вражеского

имущества». Под такой формулировкой скрывались произведения искусства, которые хранились в коллекциях голландских евреев. То, что во время этих грабежей должен был учитываться интерес собрания в Линце, следует из сообщения Ламмерса, которое было направлено 6 ноября 1941 года имперскому комиссару Голландии Зейссу-Инкварту. «Своим письмом от 18 ноября 1940 года я уведомлял Вас, что фюрер оставил за собой право решения об использовании отдельных произведений искусства, которые конфискуются на территориях, занятых немецкими солдатами. В этой связи по поручению фюрера я прошу Вас уведомлять специального уполномоченного фюрера д-ра Поссе в Дрездене обо всех конфискованных предметах искусства».

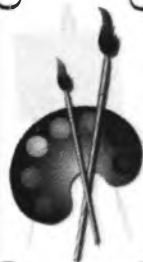
Кроме этого Мюльману было поручено самому закупать в Голландии

картины для собрания в Линце. Несколько позже этим стал заниматься также Поссе. Для этого в январе 1941 года при немецком посольстве было открыт специальный счет. Но это не стало поводом для прекращения деятельности Мюльмана. Единственным изменением было то, что теперь все приобретенные картины и предметы искусства он должен был передавать Поссе. Если говорить об уровне закупок, то можно привести следующие сведения. В период с 10 февраля по 6 мая 1941 года было приобретено 55 картин на общую сумму 1 665 838 гульденов. Среди них находились три работы кисти Рубенса, «Портрет мужчины», написанный Рембрандтом, «Самсон, борющийся со львом» Лукаса Кранаха, три пейзажа Яна ван Гойена, «Крестный путь» Питера Брейгеля-младшего. В период с июня по июль того же 1941 года были приобретены: «Петр» Ван Дейка, «Прядильщица и флейтист» Ватто, «Одетая Маха» Гойи,

«Грабеж» Тинторетто, картины Луки ван Лейдена «Прозерпина» и «Лот со своими дочерьми». В целом Поссе, а позже Фосс в период с февраля 1941 года по сентябрь 1944 года потратили на закупку картин и предметов искусства 15 162 949 гульденов, что в 1944 году соответствовало приблизительно 20,2 миллиона рейхсмарок.

21 октября 1944 года Фосс направил в рейхсканцелярию итоговый отчет. Фактически он прекращал свою деятельность в Голландии, так как «в силу изменения обстановки в Голландии его особый счет надо было рассматривать в качестве аннулированного».

Поставлять картины в собрание Линца должна была и оккупированная **Франция**. Уже перед началом Второй мировой войны специальные немецкие агенты уточняли сведения относительно французских хранилищ предметов искусства. 30 июня 1940 года Гитлер отдал приказ. «Все находящиеся во французском



Гитлер в Париже. Справа от него Шнейер, Борман, Гислер, Бреккер



Гитлер и Геринг изучают «приобретенную» картину

государственном ведении художественные сокровища, равно как и находящиеся в частном владении евреев произведения искусства, представляющие художественную ценность, должны быть вывезены на сохранение в оккупированную часть Франции». (В 1940 году Франция была разделена на две части: северную, оккупированную немцами, и южную относительно «независимую», которая управлялась марионеточным правительством маршала Петена.) При этом указывалось, что данная акция являлась «залогом для начала мирных переговоров».

Имущественные отношения, которые были установлены во Франции накануне начала Второй мировой войны, во многом упрощали немецкие грабежи. Более поздняя передача частных коллекций в собственность государственным музеям не могла убе-

речь их от конфискации. При этом подразделение вермахта, которое занималось охраной культурного достояния («Кунстштутц»), тщетно пыталось провести на оккупированных французских территориях «инвентаризацию» предметов искусства и содержать их в идеальном состоянии.

Если во Франции и возникали некие препоны, то они в первую очередь были следствием хаоса «борьбы компетенций», которая была присуща национал-социалистическому государству.

Геббельс планировал «вывоз» в рейх преимущественно тех произведений искусства, которые были захвачены в свое время французскими войсками в ходе Тридцатилетней войны, Пфальцской войны за наследство, во время так называемых революционных войн. При этом министр пропаганды пытался представить



данный процесс как некую «историческую справедливость», нежели грабеж французских музеев: «Я тружусь над составлением списков похищенных французами картин. Мы должны вернуться на 300—400 лет в прошлое. Французам пора воздать по счетам. Фюрер придерживается не менее радикальных воззрений».

Попытку проявить «заботу» о тех же самых произведениях искусства в августе 1940 года предпринял и Риббентроп. Это событие нашло отражение на страницах дневника Геббельса: «Указ фюрера Риббентропу. Его распоряжение о вмешательстве в мою работу во Франции отменено. Я смог отбить у Риббентропа деятельность по возвращению похищенных предметов искусства... Он просто тщеславный фат. Он провоцировал меня, за что получил от фюрера положенную ему оплеуху».

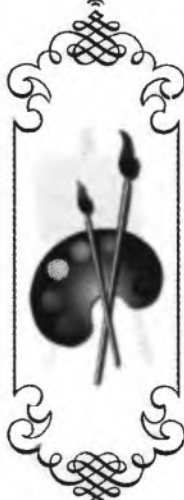
В августе 1941 года Гитлер планировал начать «освобождение» музеев, что «конечно же, принимая во внимание растущее сотрудничество французов, будет труднее». Несколько дней спустя Геббельс изложил на страницах дневника свое видение позиции Гитлера. «Фюрер считает, что настоящий момент не очень подходит для того, чтобы вернуть награбленные за последние 400 лет в Германии французами произведения искусства. Он считает данное время психологически не подходящим». В итоге коллекции предметов искусства, которые находились в государственном владении, на неопределенное время направлялись «на сохранение» в оккупированную немцами зону. Несмотря на все уси-

лия Геббельса, они так и не были направлены в Германию.

С июня 1940 года немецкие дипломатические консульства подключились к процессу разграбления культурных коллекций, которые некогда принадлежали французским евреям. В сентябре того же года в этом процессе стал участвовать оперативный штаб Розенберга, но его в первую очередь интересовало содержание библиотек и архивов масонских лож. В разграблении шедевров, принимал участие и Герман Геринг, которому подчинялась на территории Франции специальная команда (она должна была заниматься поиском и изъятием валюты). Впрочем, представители всех заинтересованных сторон предпочитали больше времени проводить в Лувре.

Розенберг, согласно отданному Гитлером приказу (5 июля 1940 года) мог изымать лишь книги и архивные документы в западных областях Франции, которые были оккупированы немцами. Его попытки расширить сферу своих полномочий и подключиться к грабежу и вывозу предметов искусства встретило ожесточенное сопротивление у представителей вермахта. Данное противостояние закончилось 17 сентября 1940 года, когда начальник Верховного командования вермахта Кейтель по поручению Гитлера отдал приказ, который позволял Розенбергу «вывозить на сохранение в Германию представлявшееся ценным культурное достояние».

Уже 13 ноября 1940 года Розенберг мог отрапортовать: «По компетентной оценке стоимость сохра-





*Американские эксперты изучают состояние картин, награбленных нацистами*

ненного штабом имущества уже сегодня оценивается в сумму около миллиарда рейхсмарок». Позднее Розенберг сообщил фюреру о том, что из коллекции, принадлежавшей Ротшильдам, было изъято полотно, принадлежавшее кисти Яна Вермера ван Дельфта. Речь скорее всего шла о картине «Астроном».

В феврале 1941 года Гитлер распорядился, чтобы конфискованное оперативным штабом Розенберга еврейское имущество и культурные ценности были размещены в замках Нойшвандштайн и Херренхимзее. Чтобы спасти предметы искусства от пожаров и бомбежек, Гитлер, который «оставил за собой право лично распоряжаться данным имуществом», распорядился построить в замке Нойшвандштайн второй водопровод.

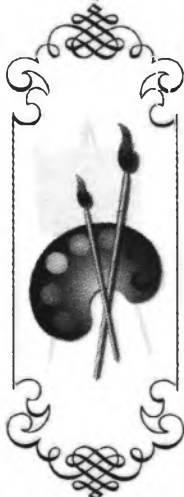
Для того чтобы в корне пресечь недовольство армейских офицеров, многие из которых открыто возмущались грабежами, которые творили представители национал-социалистических ведомств, 1 марта 1942 года Гитлер издал указ, который фактически санкционировал грабительскую деятельность штаба Розенберга, если она «касалась евреев, масонов и близких им противников национал-социализма». На 55-летие Гитлера Розенберг прислал фюреру вместе с наилучшими пожеланиями огромную папку с фотографиями, на которых были запечатлены вывезенные из Франции картины. После этого Розенберг высказал пожелание сделать фюреру устный доклад о деятельности своего оперативного штаба. В качестве некой «наживки» для фюрера, он обещал представить

ему 20 альбомов. Во время своего промежуточного отчета Розенберг перечислил все свои прежние «успехи»: им были конфискованы 79 самых знаменитых коллекций предметов искусства, которые принадлежали евреям, а все покинутые евреями квартиры и особняки были тщательно проверены на предмет возможности наличия в них тайников.

Если не брать в расчет 53 шедевра, которые оказались у Гитлера, а также 594 предмета искусства, которые были присвоены Герингом, то все остальные 5255 картин, 297 скульптур, 1372 предмета мебели и 2224 прочих предметов искусства, оказались перевезенными на различные склады. К этому моменту приблизительно еще 10 тысяч предметов ожидало «инвентаризации». Кроме этого, к отправке из Парижа в Берлин было приготовлено 400 больших ящиков, наполненных предметами искусства.

Грабеж шел полным ходом, когда Розенберг неожиданно получил от Бормана письмо, которое очень сложно было назвать приятным и дружелюбным. «Фюрер желает, чтобы описанные Вашим штабом предметы искусства незамедлительно были переданы в распоряжение специальным уполномоченным фюрера для их последующей обработки».

В ответном письме Борману, которое датировалось 4 мая 1943 года, Розенберг пытался возражать против подобного решения. В итоге 20 мая 1943 года между этими нацистскими бонзами состоялась личная беседа, в ходе которой Борман жестко заявил, что фюрер был обеспокоен использованием шедевров. В последующих письмах Розенберг просил Бормана хотя бы дать возможность оперативному штабу закончить начатую «инвентаризацию». Несмотря на то что Борман дал Розенбергу подобную возмож-



Гитлер и Геринг изучают картину, вывезенную из Италии

ность, когда сведения об этом дошли до Гитлера, тот в категоричной форме распорядился незамедлительно отстранить Розенберга от данной работы. В конце 1944 года Роберт Шольц, начальник специального штаба «Изобразительное искусство» ведомства Розенберга, направил Гитлеру итоговый отчет о деятельности в данном направлении.

«В период с марта 1941 года по июнь 1944 года специальным штабом “Изобразительное искусство” было направлено в рейх: 29 транспортных эшелонов, в общей сложности состоящих из 137 вагонов, с 4147 ящиками, содержащими предметы искусства. В период до 15 июня 1944 года научная инвентаризация 21 903 предметов искусства: 5281 картин... 2477 предметов мебели, имеющих историко-культурную ценность... 5825 художественных изделий». Среди всех этих сокровищ находились картины, мебель XVII—XVIII веков, предметы из коллекции Ротшильдов, которые принадлежали эпохе античности и Ренессанса. По поводу последних в отчете говорилось, что «их оценка не представляется возможной, так как на художественном рынке не были представлены предметы искусства подобного уровня». Шольц говорил также о шедеврах мирового уровня, прежде всего о картинах, которые были написаны Рембрандтом, Рубенсом, Францем Хальсом, Вермером ван Дельфтом, Веласкесом, Гойей, Ватто, Ван Дейком и т.д. Кроме этих голландских и французских живописцев, в награбленном оказались картины английских (например, Рейнольдса) и не-

мецких (Кранах, Амбергер) художников.

Если говорить о пополнении частных коллекций за счет награбленных предметов искусства, то на этом поприще больше всех преуспел Герман Геринг. Он оказал давление на оперативный штаб Розенберга, после чего его личная галерея, располагавшаяся в имении Каринхалле, пополнилась множеством шедевров.

Пункт № 2 указа от 5 ноября 1940 года давал Герингу возможность для осуществления подобных махинаций. Сам же указ звучал следующим образом: «В продолжение до сего момента предпринятых мер по обеспечению предметов искусства, находившихся во владении евреев, начальник военного управления и оперативный штаб Розенберга должны разделить направленные в Лувр предметы искусства следующим образом:

1) предметы искусства, право распоряжения которыми фюрер оставил за собой;

2) предметы искусства, которые должны пополнить коллекцию рейхсмаршала (Геринга);

3) предметы искусства и библиотечные фонды, использование которых кажется уместным при создании Высшей школы [партии] и при исполнении рейхслайтером Розенбергом возложенных на него задач».

Остатки предметов искусства, которые были переданы на «временное хранение» в Лувр, должны были быть распределены по музеям (в большей степени немецким, в меньшей — французским), либо же быть проданными с аукциона.



Кроме Поссе и Фосса поиском предметов искусства для Гитлера занималось несколько торговцев, которые специализировались на закупках во Франции. Некоторых из них мы уже упоминали ранее: Дитрих, Хабершток, Гурлитт.

Сразу же отметим, что во всех странах, которые были оккупированы Германией, с художественными коллекциями, принадлежавшими евреям, обращались исключительно как с «вражеским имуществом». При этом государственные коллекции, равно как и коллекции, которые принадлежали «коренным европейцам», в значительной мере оказались пощажены. Впрочем, это не мешало национал-социалистам проводить беспрецедентный грабеж на территории СССР и Польши. В течение первых месяцев ведения боевых действий против Советского Союза с востока в Германию направлялось множество эшелонов. Для облегчения грабежа Розенберг в роли министра оккупированных Восточных территорий просил Гитлера издать указ, который бы закрепил за его ведомством исключительное право на конфискацию и вывоз в рейх культурных ценностей с территории СССР. При этом сам Розенберг в своем письме утверждал следующее: «Опираясь на него, я бы смог гарантировать, что при изъятии всех культурных ценностей будут учитываться Ваши личные планы, мой фюрер, относительно Линца и прочих музеев». 1 марта 1942 года желание Розенберга было исполнено. В результате тот с завидной регулярностью направлял в рейхсканцелярию опи-

си конфискованных предметов искусства.

В феврале 1941 года Гитлер отдал Поссе приказ приобрести несколько картин в Италии. В данной покупке Поссе должен был помочь принц Филипп Гессенский, который после бракосочетания с итальянской принцессой обладал широкими связями в этой южной стране. В итоге для принца в Риме при немецком посольстве был открыт специальный счет. И Поссе, и принц суммарно израсходовали с него около 60 миллионов итальянских лир, что соответствовало 7 651 000 рейхсмарок. Среди купленных картин было: четыре полотна Тинторетто, «Леда» Леонардо да Винчи, «Изображение всадника» Рубенса, «Мужской портрет» Тициана, две картины, которые принадлежали кисти Рафаэля. Кроме этого, Гитлер отдал указание приобрести несколько работ излюбленных им немецких художников XIX века. Кроме этого как уже говорилось выше, Гитлер приобретал в Италии копии античных изваяний. Кроме этого, под давлением Гитлера фашистское правительство Муссолини отдало приказ о конфискации особняка семейства Ландау-Финали, которое состояло в родстве с Ротшильдами. В нем находилась монументальная картина Макарта «Чума во Флоренции». Муссолини решил преподнести ее Гитлеру в качестве «дара дуче Германии». В настоящее время картина находится (или, по крайней мере, находилась до начала 90-х годов) в фондах Мюнхенской пинаотеки. Кроме этого по указанию Гитлера в Италии за 700 тысяч рейхсма-



рок было приобретено полотно Тициана «Венера и Купидон». Когда Имперское министерство экономики стало жаловаться на недостаток валюты, Борман ответил: «Фюрер решил, что надо найти валюту, чтобы приобрести Тициана». После того как в 1943 году Италия попыталась капитулировать перед западными союзниками, все государственные коллекции и музеи стали рассматриваться немцами в качестве «вражеского имущества». Больше всего пострадала Флоренция. Однако предметы искусства из этого города, славного своими музеями, в большинстве своем так и не были вывезены в Германию. Они оказались складированными в монастыре Монте-Кассино. Всего же немцы конфисковали в Италии около 3600 картин.

## ГЛАВА 10. «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»

То обстоятельство, что многие «официозные художники» Третьего рейха вместе с государственными заказами получали ученые звания и хорошие должности, является для многих искусствоведов и историков вполне логичным шагом, который был предопределен изменением самого политического режима в 1933 году. В качестве иллюстрации к данному тезису приводились сведения о том, что в 1933 году «внезапно» в состав учебного совета Академии художеств Дюссельдорфа были введены художники Вернер Пайнер и

Франц Радзивил, которые должны были занять места уволенных Оскара Молля, Эвальда Мотаре и т.д. В какой же мере появление новых педагогов вместо старых «республиканских» соответствовало интересам укреплявшейся национал-социалистической диктатуры? Ответ на данный вопрос является отнюдь не столь простым и однозначным.

Сразу же оговоримся, что Вернер Пайнер, один из «магических реалистов» постэкспрессионизма, отнюдь не всегда тяготел к «нордическим идеям». Более того, он искал поначалу источники своего вдохновения отнюдь не в европейской традиции. Чтобы более глубоко понять мировоззрение западного христианского мира, он обращался к мудрости Индии и Восточной Азии. Человека и художника Вернера Пайнера можно считать правым лишь с той точки зрения, что он являл собой некий прототип европейца, который стремился к «познанию», то есть в нем были сильны «фаустовские мотивы».

Сам Пайнер в годы Первой мировой войны добровольцем пошел на фронт и стал в свое время одним из самых молодых офицеров рейхсвера. Разочарование поражением в войне и политическими событиями 1918 года подтолкнуло его к философским и даже религиозным поискам. Если говорить об искусстве, то В. Пайнер долгое время не мог определиться со своими предпочтениями. Поначалу он, подобно Гитлеру, планировал стать архитектором. Но верх в нем одержал все-таки живописец. Еще во время войны он увлеченно изучал историю искусства. Один из совре-



Вернер Пайнер (в центре) во годы Первой мировой войны

менников вспоминал: «Он демонстрировал увлеченность и нидерландской живописью Ван Эйка и Брейгеля, а также итальянским искусством Раннего Возрождения. Его отличали величественность во внешности и благородство в поведении. Кроме этого он очень любил искусство Азии, в частности, японские цветные гравюры на дереве, а также японские и индийские миниатюры».

Когда Пайнер нашел свой «язык» в живописи, это было не случайной приверженностью какому-то стилю, а осознанной необходимостью, которая позволяла ему предельно точно выразить свою суть и свои идеи. От староголландских и итальянских мастеров он намеревался взять точность и мастерство письма. Пайнер был дитя «стальных гроз»<sup>8</sup>, в кото-

рых рухнули его идеалы. Теперь Пайнер видел свою главную цель в восстановлении Традиции (речь идет не о светских и секуляризованных традициях, например о традициях университета и пехотного полка, а вечных принципах Бытия). Потрясения немецкой революции, акты гражданской войны, которые иногда вспыхивали на территории Германии, оккупация франко-бельгийскими войсками Рура, попытка Польши вооруженным путем отобрать Силезию — наводили молодого человека на мысль о необходимости порядка и спокойствия. Один из биографов Пайнера в 1956 году написал: «В то время как большинство современников в поисках чего-то нового презирали культурное предание, он намеренно обращался к искусству прошлого, чтобы найти в нем фундамент, на котором он планировал возвести здание своего творчества. Он изучал старых мастеров, у которых намеревался учиться, он искал

<sup>8</sup> От названия книги Э. Юнгера «В стальных грозах», которая стала манифестом разочарованного поколения фронтовиков-националистов.



свой путь, следуя которым он в конце концов стал один из самых заметных представителей искусства Третьего рейха».

Если посмотреть на работы Пайнера 20-х начала 30-х годов, то они могли бы занять отнюдь не худшее место, нежели творения в стиле «новой вещественности». Пайнер писал в традиционной трехмерной перспективе в стиле постэкспрессионистского реализма. Свой стиль письма, который назвал «языком вещей», он в значительной мере позаимствовал у старых мастеров, а отчасти — у романтиков. Если говорить о языке вещей, то в 1934 году опасавшийся преследования национал-социалистов художник Рудольф Вакер в качестве некоего «культурного алиби» сформулировал его основной принцип: «Из переживаний, которые оказались вспаханными эпохой экспрессионизма, остается лишь воля понимать суть вещей и сохранять их закономерность художественными средствами. Но мы должны рисовать не абстракции, а улавливать в случайном проявление закономерности.. В нас просыпается новая «чувственность», мы пытаемся искать на ощупь осознанное богатство в самых незначительных вещах. Самый простой предмет на деле оказывается много фантастичнее сложного изобретения. Мы хотим позволить предмету говорить с нами. Мы хотим увидеть, что скрывается в нем. Язык вещей много громче, нежели язык людей... Простора хватает в жизненной структуре каждой вещи».

Когда национал-социалисты пришли к власти, Вернер Пайнер пред-

почитал рисовать цветы и пейзажи. В 1933—1934 году просторные ландшафты являлись в его творчестве преобладающим композиционным мотивом. На картинах, чтобы еще более углубить пространство, он пытался во всю мощь использовать законы перспективы. Он «углублял» пространство картины за счет параллельно идущих борозд на пашне, за счет мягкого мерцания деревьев. В 1933 году он создал картину «Немецкая земля». Более подробно мы поговорим о ней несколько позже, а пока отметим, что именно в ней он смог достичь при помощи филигранной техники удивительного эффекта погружения в изображенную реальность. Пахота и множество деталей на данной картине очевидно указывают на влияние, которое оказал на Пайнера Брейгель. «Смена сезонов, посев и сбор урожая, восход и закат, луна и солнце, клочок земли и колос. В его произведениях находило выражение все то, что означает для крестьянина жизнь. Все то, что позже оказалось воплощенным в лозунге «кровь и почва». Все то, что предопределяло труд крестьянина». Показательно, что эти некритические слова в отношении картины Вернера Пайнера были написаны отнюдь не в годы национал-социалистической диктатуры, а во второй половине 50-х годов. При этом сам Пайнер не был городским живописцем, который, взирая из крупного города, восторгался «идеальным миром» немецких крестьян. В 1931 году он вместе со своей женой уединился в небольшой деревушке, где прожил несколько лет.

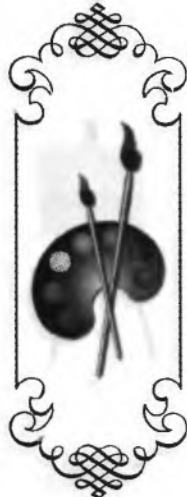


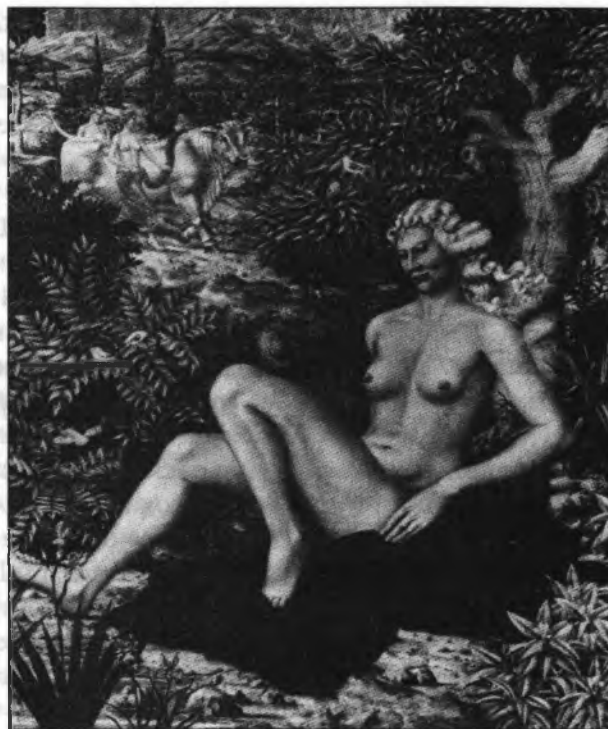
Наверное, самым большим творческим переживанием для Пайнера стала его поездка в Африку, которая состоялась в 1935 году. Во время этого путешествия он посещал Тангань-ику, Кению, Уганду и Конго. Вообще-то нет ничего удивительного в том, что в 1935—1936 годах он писал на своих картинах жгучее солнце, которое повисло над Восточно-Африканской впадиной, львов, жирафов, девочек-негритянок, воинов племени массаи. В 1937 году он создает огромный триптих, который называет «Черный рай». Одновременно с этим он пишет книгу «Облик Восточной Африки». Пайнер полагает, что нашел последний уголок рая на Земле, где «все еще является возможным гармоничное сосуществование человека, животного и природного ландшафта». Показательно, что Вернеру Пайнеру, в отличие от Гогена и его последователей, никто не ставил в вину «воспевание низших человеческих расовых типов».

Эта поездка в удаленную от цивилизации «антиреальность» все-таки не изменила в корне художественных воззрений Пайнера. Она осталась для него лишь эпизодом в творчестве. После своего возвращения из Африки Пайнер в 1937 году принимает предложение рейхсмаршала Германа Геринга возглавить в качестве «ведущего мастера» Школу мастеров живописи имени Геринга (Кроненбург), которая в 1936 году при поддержке Дюссельдорфской Академии художеств получила статус «земельной академии». Если говорить о самых известных воспитанниках Пайнера, которых он обучал в

годы войны, то прежде всего надо назвать имя Вили Зитте, который был выходцем из городка Крацау, располагавшегося на севере Богемии. Свое обучение живописи он начал в Рейхенберге, в Музее ремесленного творчества Северной Богемии. Пайнер принял Зитте в Школу мастеров в Кроненбурге в 1940 году. Зитте представил «первые превосходные академические рисунки и акварели (обнаженная натура, наброски одежды, сельские, исторические, романтические мотивы)». С 1947 года Зитте проживал в Заале, где он продолжал свое обучение с 1951 года в замке Гибихенштайн. В 1974 году он был избран президентом Союза художников ГДР, а также стал членом совета при министерстве культуры ГДР.

Во многом Пайнер пытался создать полную противоположность закрытому в Веймаре национал-социалистами Баухаусу — высшей школы строительства и художественного конструирования, которая со временем превратилась в художественное объединение. Он пытался воссоздать в своем учебном заведении средневековые цеховые традиции, когда учащийся был не просто учеником в классе, но и являлся своего рода подмастерьем. Это позволяло молодым людям не только лучше узнать технику мастеров, видеть, как они трудятся, но и завязать чисто человеческие отношения. Само учебное заведение, которое возглавлял Пайнер, несколько раз переименовывалось. Оно было и Школой мастеров имени Геринга, и художественным интернатом имени того же Геринга.





Вернер Пайнер. Европа (1937 год)

Наконец, в 1942 году оно было названо Школой мастеров Вернера Пайнера. Устав, который был разработан Пайнером еще в 1936 году, предусматривал, что «мастер и ученик должны были быть соединены почти в орденскую общность». На некий орденский характер Школы мастеров (кроме самого названия) указывала и концепция творчества, которой придерживались в учебном заведении Вернера Пайнера. «Художник обязан своему дару. Вся его сила заключается в развитии. Сам дар является милостью, и только его (дара) развитие дает силы. Ценность личности определяется тем, насколько она смогла развить свой дар». То, что являлось предпосылками «развития дара»,

можно узнать из воспоминаний Пайнера о тогда еще 19-летнем Вили Зитте: «Мы должны были обучать его обхождению с ножом и вилкой».

Примечательным является, что в своем творчестве Вернер Пайнер ни разу не создал картин или гобеленов с огромными свастиками и другими однозначно трактуемыми символами национал-социализма. А ведь между тем в период с 1937 по 1944 год он создал целый цикл огромных гобеленов. Четыре из них были посвящены теме соколиной охоты, десять — женским добродетелям, пять — сценкам из жизни в различных частях света. Некой вершиной творчества Вернера Пайнера должны были стать восемь гобеленов (каж-

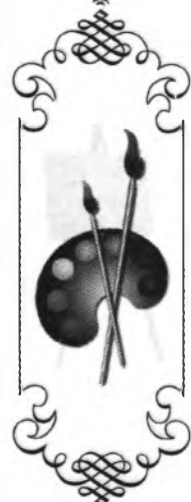
дый размеров 5,5 на 10 метров), чьей темой являлись известные битвы в немецкой истории. Сразу же оговоримся, что к концу войны Пайнер успел изготовить только пять из них. Большая часть этих гобеленов была заказана Альбертом Шпеером для украшения здания новой имперской канцелярии. В апреле 1940 года вышел специальный выпуск журнала «Искусство в немецкой империи», который отличался от всех прошлых большим размером. Сделано это было специально для того, чтобы показать в цвете и приличном разрешении эскизы шести батальных гобеленов. Все эти битвы являлись частью немецкой истории: битва в Тевтобургском лесу, битва короля Генриха I в Венгрии, осада Мариенбурга, битва с турками под Веной, битва Фридриха Великого при Кунерсдорфе, «битва народов» при Лейпциге.

Сам же Пайнер планировал, что при помощи гобеленов он сможет придать так называемой мраморной галерее рейхсканцелярии стиль по-

мещений готической эпохи и времени Ренессанса. Он знал, что после того как в Европе верх одержал стиль барокко, европейская монументальная живопись сначала остановилась в своем развитии, а затем и вовсе прекратила свое существование. То есть Пайнер намеревался вернуться в своих творениях к стилю средневековой монументальности. По этой причине он уделял огромное внимание мозаикам, витражным окнам и гобеленам.

В этом своем начинании Пайнер нашел поддержку Гитлера. Монументальность искусства Третьего рейха должна была поражать зрителя. Она должна быть таковой, какой еще не знала история человечества. А потому формат всех «программных» творений должен был быть таковым, чтобы мог сохраниться на века и даже тысячелетия.

Данный проект был запланирован настолько широко, что предполагалось — он даст новую жизнь текстильным предприятиям, которые



Вернер Пайнер. Венгерская битва короля Генриха I



Центральная часть наброска для гобелена Вернера Пайнера  
«Битва Фридриха Великого при Кунерсдорфе»

смогут производить гобелены. В тексте (автор Иоганн Зоммер), который сопровождал эскизы батальных гобеленов Вернера Пайнера, в апрельском выпуске 1940 года журнала «Искусство в немецкой империи» говорилось, что «под эгидой Гитлера, крупнейшего мецената, во всех значительных государственных зданиях будут вывешены гобелены, которые по своим размерам будут значительно превосходить все творения средневековья и эпохи барокко». Показательным моментом является, что в своем тексте Зоммер в двух предложениях четыре раза употребил слово «монументальный»: «После того как в новой Германии монументальное

искусство стало реальностью, повторно наблюдается расцвет предприятий по производству гобеленов и изготовлению монументальной живописи. Героический дух, который воодушевляет объединенную империю, находит свое непосредственное художественное выражение в монументальной архитектуре, в которой для монументального оформления используются скульптура и живопись».

В 1938—1939 годах Альберт Шперер за 9 месяцев осуществил в Берлине строительство здания новой имперской канцелярии. Как говорилось в одном из «аутентичных» документов: «В своей внутренней части она была настолько могущественной и

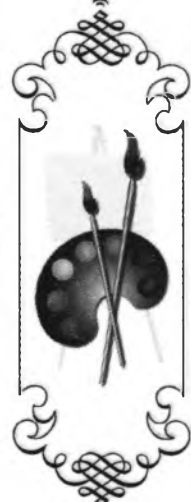


величавой, насколько она могла быть таковой в мужественное время». Мраморная галерея, которую надо было украсить гобеленами Пайнера, была длиной в 146 метров, шириной в 12 и высотой в 9,5 метра. При строительстве рейхсканцелярии использовались рафинированные мотивы резиденций эпохи итальянского Возрождения (Уффици во Флоренции) и французского барокко (Версальский замок, где зеркальный зал был длиной *всего лишь* в 74 метра). Но, скорее всего, на планировании данного сооружения сильнее всего сказались мотивы, которые были использованы баварским королем Людвигом II Виттельсбахом при возведении замка в Херренхимзее. Шпеер планировал, что мраморная галерея рейхсканцелярии будет связывать между собой «Крутой зал» и «Большой зал приемов». Девятнадцать огромных окон высотой в 6 метров и шириной в 2,35 метра должны были быть расположены в глубоких ни-

шах. Промежутки между окнами должны были быть оформлены темно-красным мрамором.

В противоположной стене должно было быть пять высоких дверей, изготовленных из красного дерева. Сама стена должна быть украшена до потолка светло-желтым мрамором с мраморными вставками так называемого немецкого красного цвета (сложная гамма красных, зеленных и серых оттенков). Средняя из дверей по замыслу Шпеера должна была быть украшена коронованным картушем с монограммой АН (Adolf Hitler) — это был вход в кабинет фюрера. Прочие двери должны были вести в кабинеты адъютантов Гитлера. Кроме этого поначалу Шпеер планировал, что стену будут украшать ковры из фондов Венского художественно-исторического музея.

Гитлер внес некоторые коррективы в данный план. В честности, он распорядился, чтобы стены мрамор-



Вернер Пайнер делает набросок для гобелена



*Партийная верхушка на открытии  
первой Большой выставки немецкого искусства*

ной галереи украшали работы Вернера Пайнера. Гобелены должны были быть по желанию Гитлера посвящены «триумфальной теме великих битв, ставших поворотными пунктами в немецкой истории, что должно было объявить о величии и героическом духе империи, о политическом и духовном возрождении Германии». Упоминавшиеся нами шесть эскизов гобеленов возникли уже во время войны. Предполагалось, что сами гобелены возникнут через несколько лет. Собственно, проект с гобеленами Пайнера вызвал воодушевление не только у Гитлера, но и у Геринга. Зоммер писал в своей статье по данному поводу: «Создание гобеленов для имперской канцелярии является апогеем творчества, который должен ознаменовать появление новой монументальной живописи, отвечающей духу нашего времени... Это вселяет надеж-

ду на то, что мы являемся свидетелями появления на свет нового художественного направления в современном искусстве». Подобные авансы получал отнюдь не каждый из признанных в рейхе художников.

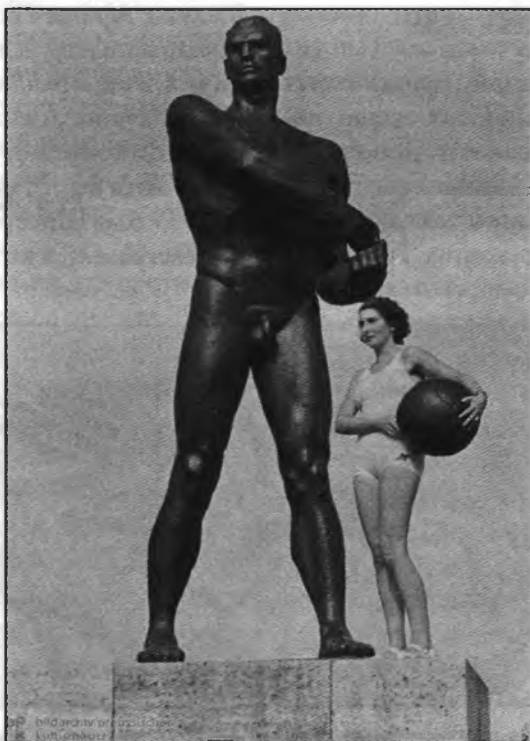
Политический заказ диктовал и стиль гобеленов. Агрессивная империя требовала исторической перспективы, чтобы, исходя из своего героического прошлого, заявить права на тысячелетнее процветание в будущем. В мраморной галерее нового здания имперской канцелярии, где средняя дверь — вход в центр неограниченной, почти магической власти — охранялся облаченными в черную униформу служащими Лейбштандарта СС «Адольф Гитлер», наличие гобеленов с батальными сценами было вполне логичным. Они должны были демонстрировать боевой дух германцев и немцев. Сами же гобелены, словно являясь проекциями

духов прошлого в настоящее, должны были придавать силы фюреру и его «свите».

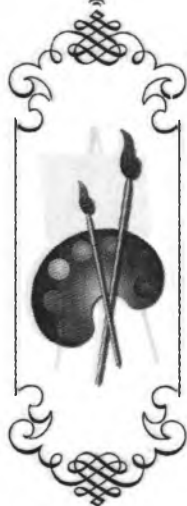
Монументальное искусство национал-социалистической империи могло восприниматься только с учетом стиля руководства Германией. Художник Герман Каспар, близкий друг Альберта Шпеера и длительное время (1938—1972 годы) профессор в Мюнхенской академии художеств, писал в статье, опубликованной в 1939 году в «Искусстве немецкой империи»: «Авторитарное государство не должно отвлекаться на незначительные частные интересы, оно должно служить высшим идеалам. Подобным путем должна идти и монументальная живопись, которая

хотя и является символом природы, но она должна быть свободна от случайностей. Подобная независимость сквозит в каждой детали старых произведений монументального искусства. Она нередко обозначается как стилизация и идеализация, но на самом деле является выражением Абсолюта».

Если мы упомянули Каспара, то имеет смысл сказать о нем несколько слов. В 1935 году в возрасте 29 лет он получил первую премию за предложенный вариант монументального мозаичного фриза, которым планировалось украсить стены зала конгрессов в Немецком музее. В 1937—1938 годах он вместе со скульптором Рихардом Кнехтом был ответствен-



Монументализм был отличительной чертой тоталитарного искусства



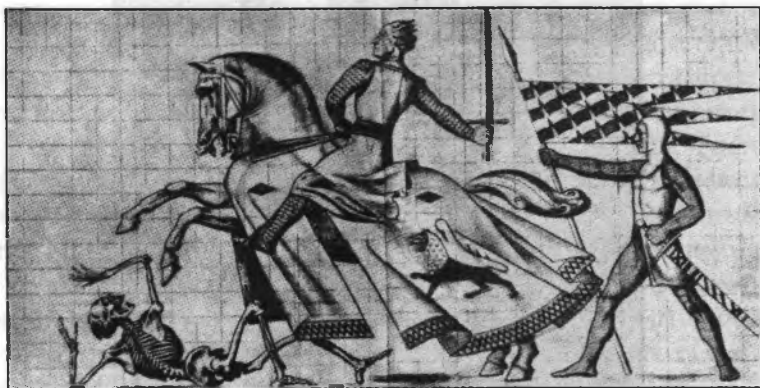


Рудольф Отто.  
Готовность к бою

ным за оформление праздничных шествий, посвященных «Дню немецкого искусства», которые проходили Мюнхене. В 1937 году он создал купольную картину в театре на Гартнер-плац. В окружении Гитлера и

Шпеера Герман Каспар считался лучшим специалистом по мозаике. В частности, именно он отделявал свастичным узором потолок и колоннады Дома немецкого искусства в Мюнхене. Он также занимался украшением трибун (длина 378 метров) стадиона партийных съездов в Нюрнберге. В 1939—1941 годах он был привлечен Альбертом Шпеером для украшения здания имперской канцелярии мозаиками, фресками и деревянными инкрустациями.

Кроме этого Каспар занимался украшением письменных столов и мебели, которая изготовлялась для Гитлера по специальным проектам Шпеера. На некоторых из предметов мебели были маски античных мифологических существ: Марса, Медузы, Афины Паллады. На комод предполагалось нанести инкрустацию в виде орла, который в своих когтях душил змею. Гитлеру нравились подобные мотивы. Об этом говорит хотя бы тот факт, что 24 апреля 1939 года Шпеер направил Каспару телеграмму, в которой писал: «Я с



Вильгельм Доме. Генрих Лев как вождь (набросок для фрески)  
(ок. 1940 года)



радостью дождался момента, когда могу тебе сообщить, что фюрер очень рад твоим работам, которые ты провел в его кабинете. Сердечно поздравляю тебя с этим». В своих воспоминаниях тот же самый Шпер отмечал, что Гитлер был доволен античными масками, которыми были украшены тумбы столов: «Хорошо, хорошо... Когда дипломаты, сев за этот стол, увидят их, то они будут учиться страху».

## ГЛАВА 11. КОРМЯЩЕЕ СОСЛОВИЕ

В 1935 году Гитлер произнес такую фразу: «Третий рейх станет крестьянской империей, либо же он канет в вечность подобно империям Гогенштауфенов и Гогенцоллернов». Данный тезис не мог не найти своего отражения в национал-социалистическом искусстве. Если посмотреть на довоенные Большие выставки немецкого искусства, то можно было бы обнаружить, что почти четверть представленных на них работ были так или иначе посвящены крестьянской среде. В годы войны количество «крестьянских работ» уменьшилось. Если говорить о жанрах данных работ, то они были самыми разнообразными: портреты, семейные сценки, изображения крестьянского труда, исторические картины, посвященные Крестьянской войне в Германии.

Изобилие полотен, посвященных крестьянской тематике, могло невольно вызвать ощущение, что Гер-

мания 30-х годов — была одним сплошным аграрным государством. Но если мы посмотрим на официальную статистику, то социальная картина немецкого общества выглядела несколько по-иному, нежели это могли представить себе посетители Больших выставок. В 30-е годы ситуация была следующей:

Рабочие — 45,9 %  
Служащие — 12 %  
Владельцы  
собственного дела — 9 %  
Чиновники — 5,1 %  
Крестьяне — 10,6 %  
Прочие — 17,4 %

Как видим, по сравнению с остальными социальными слоями Германии относительно небольшая группа была более чем обильно представлена в национал-социалистическом искусстве. При этом рабочим, которые составляли едва ли не половину немецкого общества, на первой Большой выставке немецкого искусства было посвящено всего лишь 0,7 % произведений искусства. Уже из одного этого факта можно заключить, что в национал-социалистической идеологии немецкому крестьянству отводилась очень важная роль. В данном случае живопись можно рассматривать как некое средство массовой информации, как средство коммуникации, которое должно было посредством «крестьянских полотен» выполнять определенные идеологические функции.

По своей стилистике национал-социалистическая «крестьянская живопись» продолжала традиции «ста-



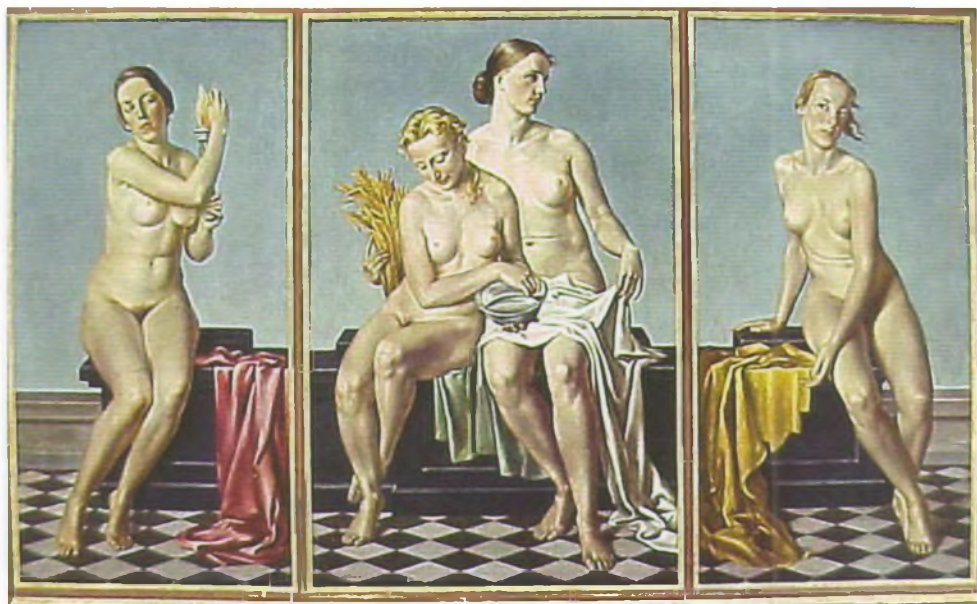


Вильгельм Ляйбл. Сельские политики (1877 год)

ронемецких художников», равно как и живописцев XIX — начала XX века. В 1942 году в своей работе «История немецкого искусства» Ганс Вайгерт высказал такую мысль: «Нельзя не осознавать, что большинство картин возникает прежде всего из обращения к прошлому... Тем не менее, немецкие художники пытаются вернуться к еще более глубоко спрятанным источникам: к искусству времен Дюрера, романтикам, кружку Ляйбла, который венчает собой данный путь. Во многом это стадия реставрации». В связи с крестьянской тематикой возвращение к «старонемецкому искусству» напрашивалось само собой.

Именно оно стало духовной основой для борьбы против национальной раздробленности Германии в XIX веке. Это обстоятельство всегда подчеркивалось теоретиками национал-социалистического искусства. В «крестьянской живописи» Третье-

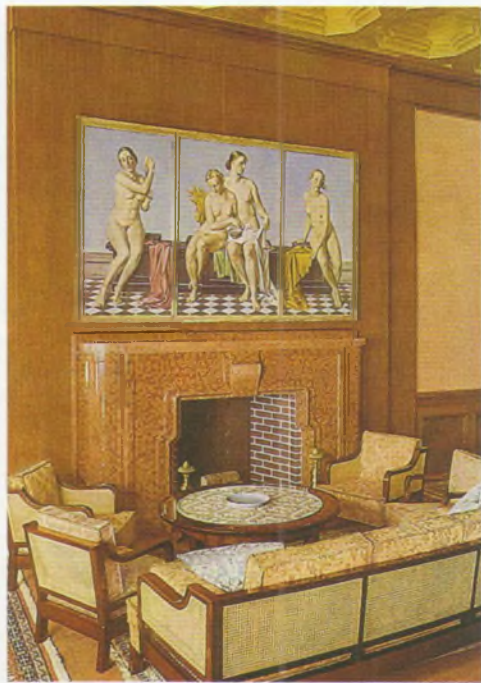
го рейха можно найти множество портретов, которые по своей стилистике напоминали работы Альбрехта Дюрера и Ганса Хольбейна. В качестве примера можно привести картину Адольфа Висселя «Крестьянка». Примечательно, что изображенные на картинах крестьяне почти никогда не имеют имен, то есть они являют некий тип, а их индивидуальность уходит на второй план. Крестьяне являются лишь представителями своего сословия и носителями «вечных ценностей». Подобная практика имела свое искусствоведческое обоснование. Вернер Риттих писал по этому поводу: «В последнее время во все большем количестве появляются картины, которые изображают отдельные личности. Однако эти полотна являют нам типажи, которые имеют большое значение либо с расовой точки зрения, либо в силу своего характера, сословной или национальной символики... Дана возмож-



А. Циглер. Четыре элемента. 1936 г.



Центральная часть триптиха  
А. Циглера «Четыре элемента»



Триптих «Четыре элемента»  
в Коричневом доме





На Больших выставках немецкого искусства в Мюнхене значительная часть картин изображала обнаженную натуру





Култ тела и физической силы был одной из важнейших идеологий Третьего рейха



И. Залигер. Диана на привале



И. Залигер. Суд Париса. 1939 г.





Натурщица у картины З. Хильца  
«Крестьянская Венера»



З. Хильц. «Крестьянская Венера». 1939 г.



Зепп Хильц и модель во время работы над картиной «Крестьянская Венера»



Ю. Энгельхард. Купание в горном озере.  
1944 г.



З. Хильц. Тщеславие. 1940 г.

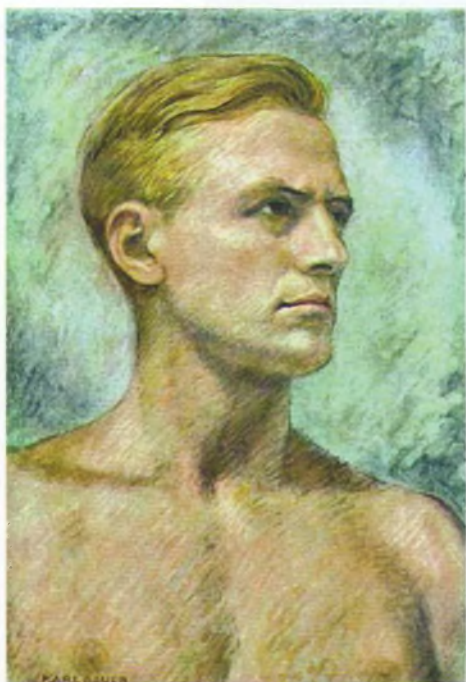


А. Циглер. Обнаженная. 1940 г.





Р. Кляйн. Пробуждение. 1937 г.



К. Бауэр. Немецкий крестьянин



Скульптура Арно Брекера «Прометей» (1933 г.) на современной выставке тоталитарного искусства



Э. Нольде. Угольщики



Э. Нольде. Дикие пляски детей. 1909 г.



ность явить образцы расовой мощи, национального уклада жизни, хранителей традиций как вневременных ценностей... Они имеют огромное значение в силу следования принципам духовного возвышения явления».

«Крестьянская живопись» XIX — начала XX столетия оказалась неразрывно связана с национал-социалистическим искусством. И та, и та создавали идеализированный образ немецкого крестьянина. Даже художники из окружения Вильгельма Ляйбла изображали крестьян в нарядных костюмах, с выражением лиц, которые более походили для аристократов. Данное изображение нашло свое идеологическое обоснование в национал-социалистическом тезисе о «крестьянстве как основе

нации». Именно национал-социализм попытался «по-новому» осмыслить творчество Ляйбла и придать ему совершенно «новое» звучание. «В подобных картинах Ляйбл проявляет себя как крестьянский художник, не имеющий, однако, никаких социальных и пропагандистских установок. Крестьянская среда являлась для него миром, который позволял изучить природу человека». Или вот другая оценка: «Было вполне закономерным, что Ляйбл направился на село, к крестьянам... Его все больше и больше интересовало то типичное, что создавалось национальным укладом и единообразной сельской среде. Это было легче для запоминания, нежели разрозненная и размежеванная человеческая среда наших городов».



Адольф Виссель. Крестьянка (ГДК, 1938 год)





Георг Гюнтер. Пауза во время жатвы (ГДК, 1938 год)

Другим высоко ценившимся немецкими национал-социалистами (равно как и Гитлером) был художник Ганс Тома. Его идиллические картины словно продолжены в сюжетах картин Бернхардта Мюллера «Урожай» (1939 год) или «Пауза во время жатвы» Георга Гюнтера. По мнению национал-социалистов, Ганс Тома обратился к национальному искусству, «где как раз оно происходит из немецкой души, где искусство несет на себе отпечаток немецкой сущности, а сам художник волен реалистично изображать то, что он хочет». В его работах были найдены даже весьма символические моменты: «В творчестве Тома очень сильно символическое начало. Прямо на зрителя с полотна шагает сеятель. Он идет вслед за сокрытым за ним сияющим солнцем». Работы Тома оценивались

в Третьем рейхе как «близкие к природе и чуждые проблем, что может цениться как признак народного искусства в высшем понимании этого слова». Последователи «крестьянских художников» существенно усилили на своих полотнах ощущение монументальности и отстраненности от действительности. В 1905 году один из немецких журналов писал: «Истинное немецкое искусство от Дюрера и Вишера до Лайбла и Бёклина выработало для искусства мощнейший художественный смысл. Мы нуждаемся в искусстве полной души и полного кулака».

Одним из представителей направления «полной души и полного кулака» в немецком искусстве стал Фриц Бёле. В его картинах можно найти все элементы, которые культивировались в национал-социалисти-



ческом искусстве. Наибольший интерес в его творчестве представляют сцены из сельской жизни: зарождение жизни, детство, работа, любовные переживания, старость — все это подано почти идеально. На всех жанровых картинах очевидны символы крестьянской крепости. «Чтобы поднять изображение жизни в деревне на вневременной уровень, художник сознательно отказывается от деталей, присущих настроению или некой среде... Вновь и вновь ощущается, что художник осознанно противопоставляет незамысловатый, но национальный быт крестьян городскому космополитизму». Подобное выражение крестьянской жизни нашло свое продолжение в картинах Альбина Эггера-Линца. В них крестьянские мотивы сочетаются с монументализмом. Именно так изобра-

жены лесорубы, сидящие пастухи, чьи фигуры мощно возносятся в небо, более напоминая изображения героев.

Сразу же надо оговориться, что «крестьянские художники», как конца XIX века, так и Третьего рейха, изображали на своих картинах не просто идеализированные условия сельской жизни, но по большому счету не имеющие ничего общего с действительностью. Во-первых, в Третьем рейхе большинство населения не было крестьянами. Во-вторых, там же, где имелись крупные крестьянские общины, ни в коем случае не было идиллии, которая изображалась на полотнах. В-третьих, проблемы, реально волнующие немецкое общество, были во много связаны с индустриальным сектором, но отнюдь не с селом. Тем не менее все эти



Ганс Тома. Сеятель



Фриц Бёле. Копающие крестьяне

картины достаточно благожелательно воспринимались большинством немцев в 30-е годы. Скорее всего, причина подобного отношения крылась в том, что в данных изображениях были сокрыты некие символы, которых так не хватало буржуазно-капиталистическому обществу: надежность, защищенность, незамысловатые отношения. Но самым важным моментом, поданным зрителю национал-социалистической «крестьянской живописью», были некое постоянство и обеспеченность в образе жизни, которые позволяли отдельному человеку уверенно существовать в рамках общности.

«Элементарное отношение с миром и жизнью, которое выражается в лозунге “кровь и почва”, уже по своей природе имеет тесное родство с элементарным укладом жизни и формами, к которым стремятся со-

временные художники. Ценность крестьянской культуры, уверенного, самостоятельного существования, которое обусловлено логичным протеканием жизни от рождения к смерти и трудом от посева до сбора урожая, дает нынешним художникам самые первоначальные переживания. Они в процессе их выражения могут быть доступными публике в виде картин. Они [художники] нацелены на продвижение переживаний в сферу отношения человека к жизни, высшим силам, что находит свое выражение в постоянной борьбе между неизменными условиями жизни и попыткой придать судьбе общую осмысленность». Продолжая рассуждать о смысле «нового искусства», Вернер Риттих требовал «гармоничного изображения связи человека и земли, предков и внуков, мужчины и

женщины, господина и слуги, человека и животного».

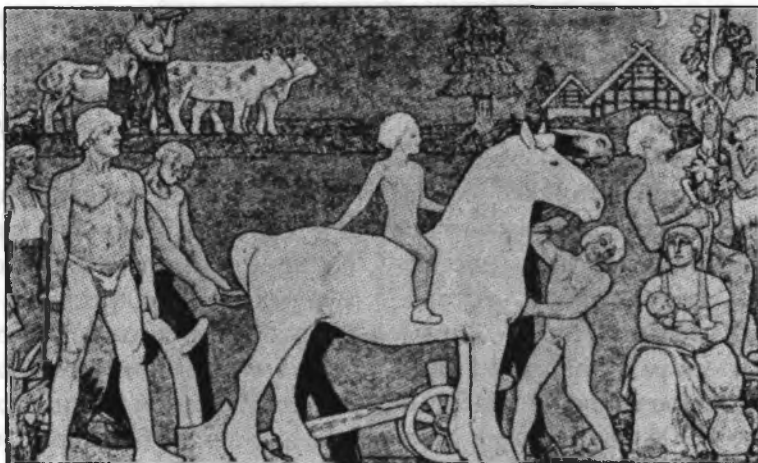
Уже из данных пассажей видно, что национал-социалисты планировали создать «новый сословный строй», основой которого должно было являться крестьянство, которое воспринималось как «кормящее сословие». Изображением, которое идеально соответствовало данным идеологическим установкам, являлось мозаичное панно Фрица Эрлера «Село» (1904 год). Сама эта работа являлась составной частью целого цикла мозаик, которые украшали помещение большого кассового зала Главного имперского банка Берлина. По сути, картина Эрлера демонстрировала посетителям банка не столько село, то есть землю и пашни, а естественным образом принадлежащих данному селу людей, которые обрабатывают землю. Этим панно был выполнен идеологический заказ,

призванный показать единство природы (село) и человека (крестьяне). «Радость от природы, тесное сосуществование с нею являются глубинной основной германской сути». Акцент на пресловутой «вневременности» крестьянской жизни на мозаичном панно достигнут за счет того, что монументальные крестьяне не имеют никакой одежды, которую можно было бы соотнести с модой конкретной исторической эпохи. Это просто едва прикрытые белокурые мускулистые люди.

Показанная на панно деятельность едва ли может оцениваться как крестьянский труд. Все крестьяне замерли в патетичных позах. Можно говорить в данном случае о «символической деятельности», то есть идеалистическом представлении жителей большого города о крестьянском труде. Используемые на изображении предметы можно по аналогии



Альбин Эггер-Линц. Два сеятеля



Фриц Эрлер. Село (1940 год)

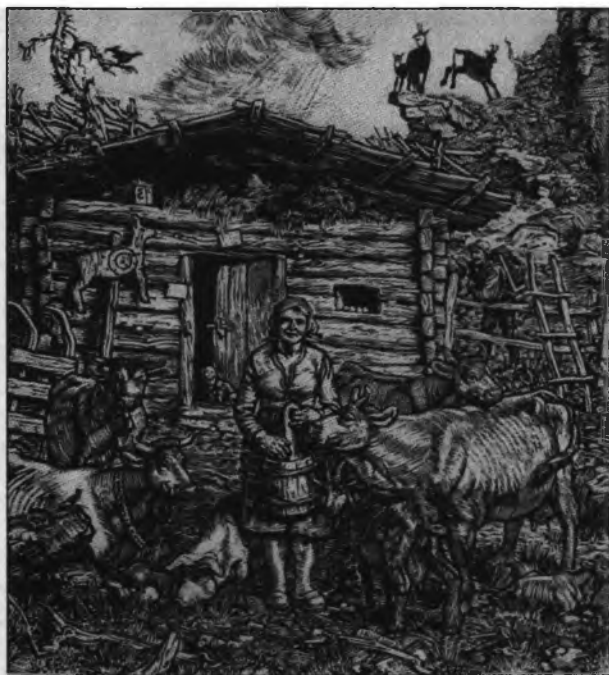
назвать «символическими инструментами». Автор мозаики сознательно избегал каких-либо намеков на современность. Именно поэтому на панно нет ни тракторов, ни машин. Изображенные на заднем плане

фахверковые постройки усиливают ощущение погружения в «идеальное прошлое». Но вместе с тем эта тенденция позволяет воспринимать сельское хозяйство как «изначальный промысел», что вполне соответ-



Одна из картин Юлиуса Пауля Юнгханнса, изображающих деревенскую идиллию





Швиберт Лобиссер. Горное пастбище (ГДК, 1942 год)

ствовало национал-социалистической идеологии.

Крестьянский труд по найму, батрачество, равно как и все социальные противоречия, существовавшие на тот момент в немецких селах, кажутся полностью преодоленными. На картине присутствуют только жизненно важные задачи. Труд и наслаждение продуктами, полученными от своей работы, молодость и старость, зажиточный крестьянин и его помощник, человек и животное — все это находится на картине в полной гармонии и согласии. Мускулистые человеческие тела и упитанные тела животных, прямая, устремившаяся в небо ель, внушительных размеров фахверковый дом, аллегория жизни, которая выразилась в изображении матери с ре-

бенком, которые сидят под плодоносящим деревом — все является символами национал-социалистического представления об уверенном существовании, которое может быть обеспечено только на «родной земле» в рамках «народа», «расы». С помощью достаточно традиционной техники исполнения, которая опять же претендовала на «вечность», мозаичное панно Фрица Эрлера возвышало крестьянский быт и труд, превознося его на уровень «вневременных» явлений. Нечто похожее мы можем обнаружить на уже упоминавшейся нами ранее картине Бернхардта Мюллера «Урожай». Этот осенний ландшафт был выполнен в технике станковой живописи. На ней крестьянский труд приобретает просто «космическое» значение. На эту





Очередная деревенская идиллия  
Юлиуса Пауля Юнгханнса

мысль должен наводить устремленный едва ли не за горизонт мира сельский ландшафт.

«Объективно правильное» изображение крестьянской жизни как одной из изначальных форм человеческого общежития имело очень большое значение для национал-социалистической идеологии. В 1935 году в Германии была опубликована «Книга немецкого крестьянина», в которой содержались такие строки: «Национал-социализм как государственная идея охватывает и защищает все профессии как хозяйственные единицы. Но при этом национал-социализм исходит из того, что древний крестьянский промысел является

жизненной основой всего народа, не только с экономической, но и жизненной точки зрения». При этом сами идеологи национал-социализма очень высоко оценивали изображение крестьянского труда «официальными» немецкими живописцами. «Картины, размещенные в Мюнхенском Доме немецкого искусства, вызвали к жизни сотни тысяч эмоций, так как они говорят не об абстрактных проблемах, что является сутью народа и Родины, а обращают зрителя к вечным проблемам».

Картина «Пожилой читатель», принадлежавшая кисти Отто Кирхнера, должна была продемонстрировать немцам мнимое тождество на-

ционал-социализма и ценностей, которые должна была символизировать собой «крестьянская живопись». В целом же в «крестьянском направлении» национал-социалистической живописи преобладали пахари и сеятели. Именно они, что вполне логично, могли символизировать собой крестьянский труд. О том, как должен был показываться в живописи данный крестьянский труд (пахота, посевная, сбор урожая и т.д.), может прояснить следующая цитата: «Немецкое отношение к труду, предполагающее получение максимальных результатов, но когда сам труд рассматривается как почетная обязанность, одержало верх над еврейской жадой прибыли, которая

не соотносит результатов со средствами, которыми они были достигнуты». Вообще отголоски требований, когда немецкий крестьянин должен был трудиться не ради прибыли, не ради увеличения урожая, а во имя неких «высших ценностей», были весьма характерны для национал-социалистической пропаганды. «Понятие наследного лена [старогерманское правовое понятие. — А.В.] сделает крестьянский труд богослужением и высшим нравственным обязательством». Подобные установки нашли отражение и в искусстве. В качестве примера приведем картину Оскара Мартина Аморбаха «Сеятель» (1937 год). На данном полотне посевная, действительно, стилизова-



Вильгельм Дахауэр. Весна идет по земле (1942 год)



Оскар Мартин Аморбах. Сеятель (ГДК, 1937 год)

на под некий сакральный акт, некое богослужение. Бросается в глаза, что большая часть полотна отведена под уверенный шаг крестьянина и его размашистое движение рук. В данном случае для усиления ощущения «вечности» на картине изображена радуга, что позволяет судить о том, что данный крестьянин не просто богоугоден, но едва ли не богоизбран.

Достаточно символичным является изображение пахоты на картине «Пашущий крестьянин» Вальтера Хёгка. Действо выглядит настолько монументальным, что многие из немецких журналистов, писавшие на тему искусства, сравнили его с религиозным обрядом. Подобное можно сказать и о картинах Юлиуса Пауля Юнгханнса «Пахота» (1940 год) и

Вернера Пайнера «Немецкая земля» (1933 год).

Картина «Немецкая земля» изображает пашню под облачным небом. Крестьянин следует за бороной, которую тянут две лошади. На заднем плане линию горизонта от пашни отделяют круглые кроны деревьев. То, что их количество увеличивается по направлению от центра картины в обе стороны, только подчеркивает глубину пейзажа. Это также достигается за счет того, что изображение пашни занимает почти две трети полотна. Гармоничность крестьянского труда подчеркивается за счет бесчисленных борозд, которые идут строго параллельно друг другу. Крестьянин обращен спиной к зрителю, на фоне бесконечных сельских про-



сторгов его фигура кажется и вовсе крохотной. Взгляд со спины позволяет сравнить полотно Вернера Пайнера с картинами Каспара Давида Фридриха, а также античными изображениями и живописью в стиле барокко, когда художники направляли взгляд зрителя в глубину картины, подчеркивая тем самым широты природных просторов. Опять же изображенная на картине сельская идиллия противопоставляется хаосу города. На самом деле упряжка лошадей и борона как тема искусства должны были остаться в XIX веке. Но большинство художников сознательно отказывались от изображения машин, что должно было придать изображению крестьян «вневременной» характер.

Но, пожалуй, самой впечатляющей картиной на эту тему является полотно Вили Йекеля «Пахота вечером» (1939 год). Она, как никакая другая, наглядно иллюстрирует национал-социалистический тезис о

«длительной борьбе человека и сил природы». В данном случае зрителю демонстрируется «железная воля крестьянина», «солдата продовольственного фронта». Цвета и композиция картины позволяют говорить о ней как об отображении своего рода ритуала. Собственно, летом 1939 года оценка крестьян как «солдат продовольственного фронта» не должна вызвать удивления — Германия уже была фактически готова начать Вторую мировую войну. Аналогичным образом звучали и репортажи, касавшиеся крестьянской жизни: «Бегство из деревни является разновидностью дезертирства». Впрочем, наиболее отчетливыми связи между «мечом и плутом» становятся на картине Рихарда Мюллера «Благодарность немецкого народа за урожай» (1937 год). Эта картина могла бы стать одной из лучших иллюстраций агрессивных намерений национал-социализма. Пашущий крестьянин, на фоне которого виднеется ог-



Юлиус Пауль Юнгханнс. Пахота (1940 год)



Вернер Пайнер. Немецкая земля (1933 год)

ромная рука с мечом, словно стал визуальным воплощением слов Гитлера, которые он произнес в 1937 году (тогда же, когда и была написана данная картина): «Я не просто так после сбора урожая провожу учения вермахта. Они должны напомнить всем, что мы не будем топтаться на месте, когда мы несем вахту не со щитом, но с мечом». В вермахте, который проводил учения, было достаточное количество юношей из крестьянских семей, которые лелеяли призрачную надежду, что они смогут колонизовать Восток, а после «окончательной победы» отпраздновать на завоеванных рейхом землях новый праздник сбора урожая. Как видим, крестьянский труд одновременно сравнивался и с сакральным действием, и с воинской службой.

Некоторые живописные работы могли иллюстрировать не просто отдельные направления национал-социалистической идеологии, а даже целые имперские законы, которые в

перспективе должны были оказать влияние на жизнь в Германии в целом. В данном случае речь идет о полотно Германа Тиберта «Владелец наследуемого крестьянского двора» (1934 год). Сама по себе картина являлась портретом немолодого седовласого крестьянина, который опирался на тяжелую трость. Специалисты считают ее одной из немногих образцовых работ «крестьянского направления» в национал-социалистической живописи. Поводом для написания данной картины стало принятие сразу же после прихода к власти национал-социалистов в 1933 году Имперского закона «О наследовании крестьянских дворов». За идеологией наследуемого крестьянского двора и ее эстетическим обрамлением национал-социалисты во многом пытались скрыть не самое благополучное с политической и социальной точки зрения положение немецких крестьян. Введение нового порядка наследования (крестьянские дворы

передавались только старшему сыну) фактически пополняло за счет крестьян армию промышленных рабочих и потенциальных кадровых военных.

Наряду с изображением крестьянского труда одним из самых частых мотивов в национал-социалистической живописи был семейный портрет. Национал-социализм как идеология уделял очень большое внимание семье. Как-то Гитлер произнес: «Главной задачей является возможность создания семьи двумя спутниками по жизни и коллегами по труду (мужчиной и женщиной). Разрушение данного института означало бы конец человечества». Впрочем, подобные установки не мешали национал-социалистам во многом разру-

шать привычный семейный быт немцев. То, что национал-социалистическая живопись предпочитала уделять внимание в первую очередь портретам крестьянских семей, является отнюдь не случайным. Поскольку в крупных городах перестали возникать крупные семьи, то село должно было стать некой компенсацией «неправильной» жизни в промышленных центрах. Изображенные на полотнах семьи являются исключительно патриархальными. Мужчина — это не просто отец, он глава, «руководитель» семейства. Таким образом, данные изображения идеально соответствовали авторитарным интересам национал-социализма. В композиции подобного рода картин фигура отца почти все-



Рихард Мюллер. Благодарность немецкого народа за урожай (1937 год)



Герман Тиберт. Владелец наследуемого крестьянского двора  
(1934 год)

гда является центральной. Впрочем, это не предполагало, что из правила не могло быть исключений. На картине Константина Герхардингера «Благословение крестьянского хлеба» (1937 год) внимание зрителя концентрируется на фигуре матери, которая «простой, но честный подарок земли» — краюшку хлеба, надрезает крестом. В данном случае фигура женщины, «благословляющей хлеб» является аллегорией кормилицы, «матери-земли». «Конечно, это не является поводом судить о том, что германцы постоянно говорят о матери-земле, что земля для них являлась абсолютным символом материнства. Она, неистощимая в богатстве, является матерью для крестьян. А потому они оба (земля и крестьяне) необходимы друг другу». Но если говорить о социальных реалиях сельской жизни, то женщина на селе в

первую очередь в соответствии с требованиями национал-социалистической идеологии являлась «служанкой крестьянина». На селе женщины работали в мирное время не менее 75 часов в неделю, а в годы войны — не менее 82. Во время уборки урожая нормой была 100 часовая рабочая неделя. При этом в мелких крестьянских хозяйствах работы выполняли именно женщины. С ранних детских лет крестьянские девочки приучались к тому, что тяжелый труд был их долгом.

В сюжете и композиции картины Адольфа Висселя «Крестьянская семья из Каленберга» (1939 год) идеально соблюдены требования, которые предъявлялись национал-социалистической идеологией к «крестьянской живописи». Крестьянская семья изображена в воскресных нарядах. Лица крестьян серьезные,



даже несколько напряженные. Этой семье отнюдь не чужды такие понятия, как «дисциплина», «честь», «борьба», которые играли центральную роль в национал-социалистической идеологии. Отец и мать на этой картине занимают четко отведенные им места. Фигура отца возвышается (хотя и не очень сильно) над всеми членами семейства. Нет никаких сомнений в том, что он является «руководителем» семьи. Сын на картине уже унаследовал от своего отца прямой и жесткий взгляд. Придет время, и он должен будет унаследовать весь крестьянский двор. При этом сам мальчик смотрит прямо на зрителя, как бы вглядываясь в будущее. Сам отец смотрит на бабушку, судя по чертам лица, его мать. Это является

некой аллегорией, что истинный национал-социализм предстоял Германии в будущем, когда быросло поколение детей, воспитанное в гитлерюгенде. Ему уже не были бы знакомы сентиментальные устремления отцов, которые нередко оглядывались назад в прошлое. Жена крестьянина держит на руках ребенка. Ей отведена только роль матери крестьянских детей, а потому ее взгляд покорно и даже несколько стыдливо опущен вниз. Именно этот взгляд отличает супругу крестьянина от всех остальных фигур на картине. Даже девочка опустила голову, но только для того, чтобы писать в тетради. Судя по всему, она делает уроки. Похвальное начинание, если не учитывать того, что картина изобраа-



Константин Герхардингер. Благословение крестьянского хлеба  
(1937 год)



Левая часть «Крестьянского триптиха» Зеппа Хильца  
(1941 год)

жает воскресный день. Это как бы намек на то, что главными добродетелями для девочек в Третьем рейхе были послушание и усердие. Фигуры крестьянина и его жены в композиции картины, более напоминающей семейную фотографию, являются центрами, которые должны привлекать внимание зрителя.

«Крестьянский триптих» (1941 год) Зеппа Хильца является наглядной иллюстрацией к тезису Гитлера о том, что семья состоит из «спутников по жизни и коллег по труду». Наиболее полно данная идея воплощена в центральной части триптиха. Изображенные на данном полотне крестьянские пары поданы в «нужном» национал-социалистическом стиле — женщины слегка прислоняются к крестьянам, покор-

но взирая на них снизу вверх. Данное изображение подobaet «немецкому понятию» большой семьи. Почти все изображенные на картине люди в той или иной степени являются служанками и слугами владельца крестьянского двора. Сама же семья подана почти как некое неофеодалное явление. На триптихе сглажены все социальные противоречия. Это становится очевидным, если принять во внимание, что сельскохозяйственные рабочие, которые в действительности испытывали жесточайшую эксплуатацию, «возвышены» на картине до уровня слуг и служанок. Именно им посвящены левая и правая части триптиха. Но оговоримся: данное идеалистическое изображение крестьянского хозяйства соответ-

ствовало представлениям художника, который жил в большом городе.

Картина Пауля Матиаса Падуа «Говорит фюрер» (1937 год) наглядно демонстрирует, как при помощи нового средства коммуникации (в данном случае радио) национал-социалистическая пропаганда могла проникать в деревенскую среду. Примечательным является, что в данном случае национал-социализм изображается как некая новая религия. Сами позы, в которых замерли крестьяне, более напоминают картины, посвященные воскресным проповедям в церкви. Кроме этого, на стене виднеется портрет фюрера, который занял место привычного в крестьянских домах распятия.

В «крестьянской живописи» Третьего рейха нередко изображались условия, в которых жило «кормящее сословие». Некоторые из художников уделяли внимание деревне как

таковой. Отнюдь не преступное желание, если не учитывать некоторые пассажи из национал-социалистической идеологии. «В начале немецкой истории находится деревня. Германцы не имели и не хотели иметь городов». «Немецко-крестьянское наследие нации нельзя сокрыть. И наша кровь одержала верх. Немецкий крестьян сохранился, равно как и связанный с ним крестьянский двор».

Картина Вили Паупи «Горная деревня зимой» (1937 год) показывает заснеженное село в высоты птичьего полета. Оно выглядит замершим и естественно включенным в окружающую его природу. Сама картина должна противопоставить естественность села «лабиринтам крупных городов». При некоторой интерпретации сюжета данного полотна можно было бы говорить о том, что сплоченная жизнь крестьян противопоставлялась разноректорным ус-



Вили Паупи. Горная деревня зимой  
(ГДК, 1937 год)



Оскар Мартин Аморба. Вечер (ГДК, 1939 год)

тремлениям городских жителей. Неудивительно, что официальная национал-социалистическая идеология пыталась противиться урбанизации Германии. «Жилищное строительство прошлого века было нацелено на урбанизацию страны. Мы же стремимся к обратному процессу, к деревенизации городов, по крайней мере их окраин».

Если посмотреть на «крестьянскую живопись» Третьего рейха в целом, то обращает на себя внимание редкостное изобилие картин, сюжеты которых посвящены окончанию рабочего дня и отдыха крестьян. Данные идиллии являли собой полный контраст по сравнению с реальной жизнью немецких крестьян, чей рабочий день составлял 10—12 часов.

Картина Оскара Мартина Аморба «Вечер» (1939 год) изображает как раз окончание одного из многотрудных крестьянских дней. Крестьянская семья расположилась под навесом, чтобы отдохнуть. Композиционно центр картины образуют фигуры отца, матери и ребенка (что весьма напоминает картины староголландских художников, которые изображали Святое Семейство). В одежде крестьян, которая больше напоминает выходные наряды (белая рубашка, куртка и т.д.), читается присущая национал-социалистическому искусству «вневременность». В качестве декорации для отдыха крестьян служит ландшафт, залитый лучами заходящего солнца. Данные ландшафты в целом являлись отли-



чительным признаком такого жанра в национал-социалистической живописи, как «картины окончания рабочего дня». Это позволяло подчеркнуть единство природы и человека (конец работы = конец дня), что должно было отвечать превозносимой национал-социалистами «теснейшей связи крестьянина с природой».

Данная картина должна была заставить городского человека осознать «неестественность» своего образа жизни. Во всех полотнах, которые по своему жанру можно отнести к «картинам окончания рабочего дня», присутствуют сюжеты, повествующие о крестьянском труде. На картинах распрягаются лошади, разгружаются мешки с зерном, приводятся в порядок инструменты и орудия труда. Но все эти действия производятся без каких-либо усилий. Кажется, что между отдыхающими и работающими крестьянами нет никаких

принципиальных различий. Отдых и труд, которые делили жизнь городского жителя на две разные части, в «крестьянской живописи» Третьего рейха представлены как один гармоничный процесс, части которого немыслимы друг без друга. Естественно, в действительности на селе не было никакой гармонии между тяжелым трудом и досугом. В качестве доказательства этого можно привести выписку их текста коллективного договора хозяйственного округа Мекленбург — Штрелиц, который был заключен в марте 1934 года. «За сверхурочные работы предполагается оплата из расчета 10 пфеннигов в час. Кроме этого, такие работы, как, например, разгрузка мешков, должны производиться после окончания трудового дня без какой-либо оплаты».

Представления о самодостаточном труде в крестьянской жизни



Вильгельм Заутер. Капитан союза «Башмака» Йосс с крестьянами



Альберт Бюркле. Сражающийся крестьянин

культивировались в национал-социалистическом искусстве посредством таких картин, как полотно Георга Гюнтера «Пауза во время жатвы». На ней показана беседа сельскохозяйственных рабочих с мужчиной, который курит трубку. Судя по всему, он является хозяином сельских угодий. Не будем повторяться относительно идеалистического изображения отношений хозяин-слуга. Расслабленные позы, в которых изображены крестьяне, неперенные атрибуты сельской жизни (корзина, сплетенная из ивовых прутьев, глиняный кувшин, керамическая тарелка, деревянная ложка), а также уходящий вдаль ландшафт, который, казалось, ни разу не был тронут сель-

хозтехники, стали зеркальным отражением условий жизни большинства немцев. Повторимся — в 30-е годы XX века почти половина населения Германии были рабочими. Да и сам Третий рейх, несмотря на заявления Гитлера, отнюдь не был аграрной страной.

Рассказ о «крестьянской живописи» Третьего рейха будет неполным, если не упомянуть весьма популярный в национал-социалистическом искусстве сюжет Крестьянской войны 1525—1526 годов. В стилистическом отношении к нему примыкают картины, посвященные восстанию жителей Тироля против наполеоновского владычества, которое произошло в 1809 году. Национал-со-

циализм уделял особое значение этим историческим событиям. Об этом говорит хотя бы тот факт, что вышедшая в 1935 году «Книга немецкого крестьянина» посвящена именно им. Кроме этого в том же самом 1935 году в рамках так называемой «Зеленой недели», которая проходила в Берлине, проводилась учебная историческая выставка, которая была посвящена исключительно теме крестьянских восстаний. Наряду с важным идеологическим уравнением «крестьянин = борец = солдат» национал-социалистическая идеология требовала доказательств своей «революционной» природы. «Идея крестьянской освободительной борьбы (которая являлась одновременно и консервативной, и рево-

люционной, но прежде всего социалистической) является проявлением самых лучших черт нашего народа, которые обрели свое окончательное воплощение в торжестве национал-социализма. Национал-социализм ожил в кровном наследии [крестьянских восстаний. — А. В.]... Таким образом, борцы Крестьянской войны являются провозвестниками национал-социализма».

Данный пассаж отчетливо показывает, что национал-социалистические идеологи использовали в своих целях самые разнообразные исторические факты, как бы подстраивая их под себя. По их мнению, восставшие крестьяне не смогли закончить «национал-социалистическую революцию», так как не смогли выйти за



Альберт Бюркле. Сражающийся крестьянин



Эжен Делакруа. Свобода на баррикадах

рамки классовой борьбы. Если говорить о картинах, посвященных данной теме, то прежде всего надо выделить полотно Альберта Бюркле «Сра-

жающийся крестьянин». Как уже следует из названия, картина представляет зрителю крестьянина, который, по задумке автора, должен был



Адольф Финстерер. Сцена из Крестьянской войны 1525 года (1939 год)



воплощать собой типаж героя-одиночки. Впрочем, агрессивность фигуры наводит на мысль не столько об освободительной борьбе, сколько о разбое на большой дороге. Кроме этого полотну присуща излюбленная национал-социалистами «вневременность», по одежде очень сложно установить, в каком веке жил этот крестьянин. Картина Артура Кампфа «Дева из Хеммингштедта» (1939 год) посвящена уже вполне конкретному сюжету Крестьянской войны. Судя по всему, автор пытался ввести в национал-социалистическое искусство персонаж, который должен был стать «немецкой Жанной д'Арк». Невольные ассоциации с Францией усиливаются после изучения центральной фигуры женщины, которая несет знамя. Подобно аллегорической фигуре женщине с картины Делакруа «Свобода на барри-

кадах» девушка с немецкой картины также шагает по трупам своих врагов. Только делает она это не в пылу сражения, в боевой горячке, а уверенно и с жестким выражением лица, от чего агрессивный эффект картины еще более усиливается. Картина Адольфа Финстенера «Сцена из Крестьянской войны 1525 года» (1939 год) по своей технике и стилю возвращается к традиции старонемецких гравюр, выполненных на дереве. Картина Франца Ксавера Вольфа «После победы в бою» (1942 год) изображает участников антинаполеоновского восстания в Тироле 1809 года.

Крестьянская война была революционным восстанием против феодалной и клерикальной зависимости. Этот исторический сюжет весьма удачно эксплуатировался национал-социалистами для того, чтобы



Франц Ксавер Вольф. После победы в бою (1942 год)

придать своей идеологии «шарм революционности». На самом же деле «крестьянская живопись» Третьего рейха была очень далека от изображений социальной действительности Германии, которая уже давно являлась индустриальной страной.

## ГЛАВА 12. ЭСТЕТИКА ПРОМЫШЛЕННОГО ТРУДА

При рассказе о данном направлении (индустриальная живопись) в национал-социалистической живописи надо хотя бы вкратце рассказать о сути картин, изображавших работающих людей, но которые лишь в незначительной степени являлись изображением не столько собственно труда, сколько были символами. В предыдущей главе мы уже рассмотрели «крестьянскую живопись». Но наряду с крестьянами в искусстве Третьего рейха большое внимание уделялось ремесленникам.

Картины данного жанра идеализировали (подобно крестьянской среде) труд людей, которых можно было отнести к городским мелкобуржуазным слоям. Они должны были стать символом традиций и упорядоченных общественных отношений. Вряд ли в данных изображениях стоит искать отголоски уничтожения цеховой системы, которое началось еще в XIX веке. Данные картины существенно приукрашивали действительность. Они должны были выполнять вполне определенную фун-

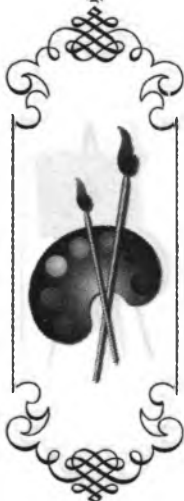
кцию — давать видимость того, чего не хватало широким слоям населения в капиталистическом обществе: спокойствие, гармоничность, самореализацию в труде, уверенность в будущем. Картины должны были подкорректировать не самую оптимистическую реальность. Разумеется, сделать это надо было в соответствии с идеалами уже ушедшего в прошлое мелкобуржуазного общества.

Именно с этих позиций лучше всего трактовать картину Адольфа Висселя «Слесарь» (1937 год). В журнале «Искусство народа» о ней говорилось следующее: «На картине Адольфа Висселя на первый план выходит человек, слесарь, которому присущи черты, характерные для этой профессии. Вся суетность осталась за рамками картины. Единственным властителем на ней является человек, а инструмент выступает в роли его слуги. Из созерцательного, спокойного, неспешного характера картины рождается образ ремесленника, который является частью организованного разделения труда, а в каждый из произведенных им предметов вкладывает свою душу. Композиционным центром картины являются его руки, которые совершают размеренные и гармоничные движения».

Национал-социализм во многом символически подогревал настроения в населении, которое во многом оправданно ощущало, что не было в состоянии обрести в этой жизни истинную гармонию. Впрочем, национал-социалисты фактически не принимали реальных мер для реше-



Ганс Якоб Манн. Ткачи (ГДК, 1942 год)



ния данной проблемы, они лишь делали вид, что двигались в данном направлении. В действительности национал-социалисты не преодолели подверженное экономическим кризисам буржуазное устройство общества. Они могли обеспечить социальную стабильность немцам, только ориентируясь на развязывание войны.

Изображение крестьянского и ремесленного труда надо трактовать не как изображение отдельных аспектов данного труда, а как общую тенденцию к его превозношению, как некоего идеологического символа.

Далее мы поведем речь о картинах, которые имели отношение к труду большинства населения Германии, то есть промышленным рабочим. Конечно, количество подобных

картин не шло ни в какое сравнение с работами «крестьянской живописи», но все равно они являлись весьма заметным жанровым сегментом в искусстве Третьего рейха. Сразу же оговоримся, что у национал-социализма и рабочих сложились «особые» отношения, что не могло не отразиться на «промышленных картинах».

Здесь по логике вещей надо было бы сказать о формально «рабочем» характере национал-социалистической партии, но проблема заключается в том, что гитлеровская партия никогда не именовалась таковой. НСДАП, привычная расшифровка, которой являлось наименование *Национал-социалистическая рабочая партия Германии*, на самом деле была *Национал-социалистической*



Адольф Виссель. Слесарь

партией немецких трудящихся. Национал-социалисты уделяли в рамках своей идеологии очень большое внимание «труду». Естественно, это нашло свое отражение в национал-социалистическом искусстве и культурной политике. В Третьем рейхе устраивались многочисленные специальные выставки, которые были посвящены теме труда. В 1936 году в Берлине проходила выставка «Похвала труду», в 1937 году в Мюнхене — выставка «Труд в искусстве», в 1941 году в Ганновере — выставка «Нижняя Саксония трудится» и т.д. Впрочем, как уже отмечалось в предыдущей главе, на Большой выставке немецкого искусства 1937 года количество художественных работ, посвященных промышленному труду (индустриальные пейзажи, изображение производственных процессов, портреты рабочих промышленных предпри-

ятий), равно как просто трудовым процессам, не связанным с сельским хозяйством (строительство, работа в каменоломнях и т.д.), было весьма незначительным. Ситуация в корне не поменялась на протяжении всех лет, что действовала Большая выставка немецкого искусства. Количество работ, посвященных данной тематике, между 1938 и 1944 годами колебалось от 2 % до 5 %. Многие из работ подобного жанра, присланных на выставку, возвращались обратно. Но при этом нельзя сбрасывать со счетов то обстоятельство, что многие из произведений искусства, которые касались темы промышленного труда, просто-напросто не могли быть продемонстрированы в рамках Большой выставки. Это относилось к мозаикам, фрескам, скульптурам, которые являлись частью возведенных зданий, и т.д.

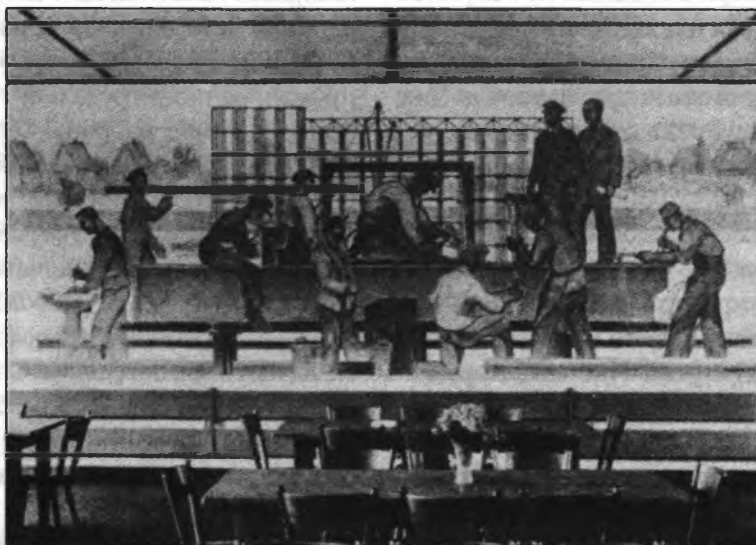


Если говорить о «промышленной живописи» как отдельном жанре национал-социалистического искусства, то художники внутри него чаще всего обращались к теме индустриальных пейзажей. Это был мотив, который по большому счету ранее не был знаком традиционному искусству. В одной из статей, опубликованных в 1937 году в журнале «Искусство народа», говорилось: «Это творение рук человеческих, каждый из фрагментов которого говорит о труде, при этом не демонстрируя самого труженика».

Как отдельное направление в искусстве индустриальный пейзаж зародился только в начале XX века. И почти сразу же заявил о своих правах как отдельный тип живописи. Впрочем, некоторые искусствоведы указывают на то, что прототипы немецкого индустриального пейзажа можно было найти еще в первой по-

ловине XIX века. В данном случае речь идет о картинах Карла Блехена «Прокатный цех Эбервальде» и Альфреда Ретеля «Фабрика в замке Веттер». Примечательно, что оба этих полотна были написаны в 1834 году. Но все-таки немецкий индустриальный пейзаж лучше выводить из живописных работ Алекса Экнера «Суверверф» (1905 год) и Генриха Клея «Металлургический завод на Нижнем Рейне» (1906 год). Индустриальные пейзажи Третьего рейха отнюдь не подавались как новое слово в искусстве, которое должно было увековечить промышленность как самый передовой способ производства. Собственно, живописцы, работавшие в этом жанре, не могли предложить ничего принципиально нового — они фактически следовали в русле уже сложившейся традиции.

Отображение индустрии было весьма проблематичным и с точки



Генрих Грот. Фреска на стене одного из немецких предприятий  
(ок. 1936 года)



Картина Мойнира, изображающая рабочего  
(начало XX века)

зрения композиции картины, и точки зрения техники ее исполнения. Кроме этого, испытывавшее на себе идеологическое давление искусство Третьего рейха должно было обойти стороной имевшиеся на производстве социальные противоречия. Уже Бертольд Брехт отмечал: «Положение осложняется тем, что некогда простое “воспроизводство действительности” не способно передать ее полноту, кое-что ускользает. Фотографии предприятий Круппа и АЕГ фактически ничего не скажут о них как институтах. Настоящая реальность соскальзывает в функциональность. Конкретизация человеческих отношений, например, на фабрике, вряд ли способна сказать что-то о последней. Это заставляет художника добавлять нечто “художественное”».

Отсылки к индустриальным пейзажам можно обнаружить уже в творчестве немецкого художника конца XIX века Константина Мойнира. Самого Мойнира в первую очередь интересовало отображение промышленного труда и его воздействие на самих рабочих. Он не был чужд суровому реализму. Взять хотя бы сюжет прощания с погибшим в результате несчастного случая горнорабочим. Сам художник пытался выявить типичные для рабочих черты лица, особенности телосложения, склад психики, поведение. Он пытался увязать облик нового класса с его условиями жизни, которые в свою очередь зависели от уровня заработной платы рабочих.

Само понятие «индустриальный пейзаж» указывает на связь между природой, рабочими и средствами



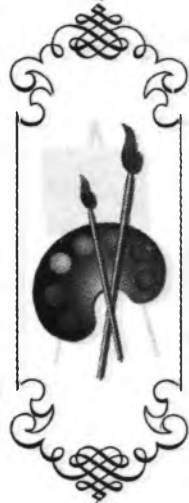
Один из первых  
индустриальных пейзажей Мойнира

производства. В итоге в качестве природы начинает восприниматься трансформированная человеком окружающая среда. В итоге в рамках национал-социалистического искусства индустриальный пейзаж и рассматривается именно как «вторая природа». В Третьем рейхе художники, работавшие в данном жанре, во многом восприняли стиль и манеру письма классиков индустриального пейзажа (Клей, Зандрок), что не исключало возможности вариаций и заимствований из прочих направлений живописи (например, из «новой деловитости»<sup>9</sup>). Впрочем, в «индуст-

риальных пейзажах» Третьего рейха акцент делался все-таки не на «деловитости», а возвеличивании мощи «новой Германии». В силу этого определенный мотив (промышленные сооружения) в силу увеличения его идеологического значения мог подаваться лишь в *ограниченном* виде. Собственно, подобная тенденция была характерна и для «крестьянской живописи» и для анимализма, и для искусства в стиле «ню».

Наиболее известные индустриальные пейзажи в Третьем рейхе были созданы такими художниками, как Фриц Гервин, Эрих Меркер и Рихард Гесснер. К примеру, Меркер получил от Гитлера заказ на украшение «техническими картинами» части здания Новой рейхсканцелярии. Выбор индустриально-технических мотивов был предопределен желани-

<sup>9</sup> «Новая деловитость» (в некоторых переводах «новая вещественность») — стиль жизни, повлиявший и на стиль искусства. Ее символы веры — практицизм, техницизм, трезвость, презиравшая все сентиментальное.





Константин Мойнир. Возвращение из шахты

ем продемонстрировать через изображение промышленных гигантов мощь «новой Германии». Подобная интерпретация данного искусства кажется вполне оправданной, если принимать в расчет названия картин того же Эриха Меркера: «Из кузницы Германии», «Строительство предприятия Германа Геринга» и т.д. Данная мысль подтверждается и описаниями картин, которые появлялись в немецкой прессе того времени. «Перед нами открывается героический ландшафт труда. В направлении письма (снизу слева вверх направо) идут железнодорожные пути, возводятся цеха, возвышаются трубы, доменные печи и строительные леса. Они чередуются, словно повторяясь в пульсирующем ритме». «Комплекс мощных строений, напоминающих башни, возносится ввысь над привычной окружающей средой подобно замку Грааля нашего време-

ни. Это кузница для всего народа, в которой создается осознанная гордость, уверенное стремление к власти и духу действительной солидарности, которые сплавляются воедино в непрерывном промышленном процессе».

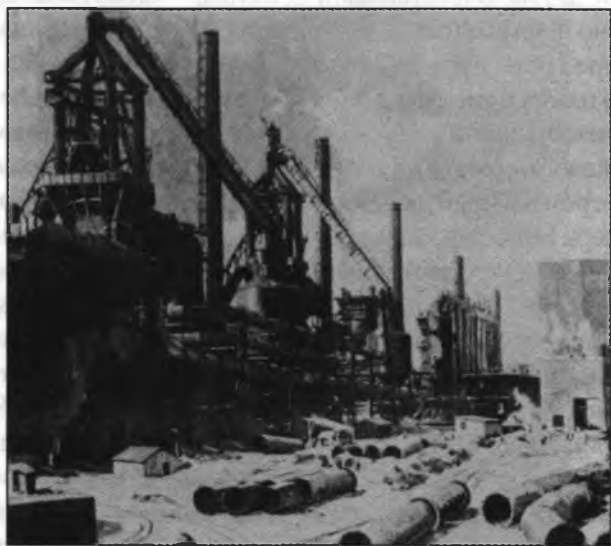
Возвышение индустриального пейзажа до уровня символа могущества национал-социалистической Германии служило, кроме всего прочего, для дезориентации работающего населения, которое не было в состоянии оценить весь масштаб крупной промышленности. Сама же промышленность для работы в полную нагрузку должна была получать военные заказы от государства. Согласно выпущенным в 1938 году «Принципам, структуре и экономике национал-социалистического государства» «новая немецкая экономика» была выведена гитлеровским правительством на принципиально новый уро-



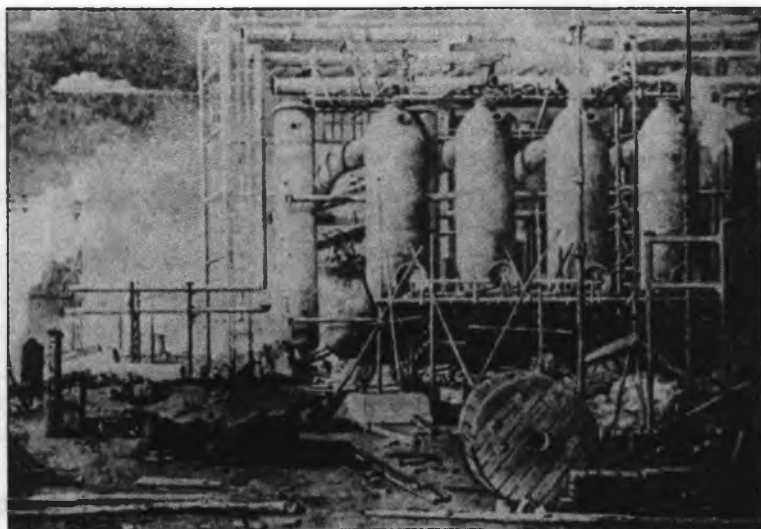
вень, который отличался от коммунизма.

Кроме индустриальных пейзажей, в искусстве Третьего рейха в качестве отдельных направлений можно выделить «негероическое» изображение рабочих и «героическое» отображение труда. В качестве примеров «негероического» направления в живописи можно привести картины Леонарда Зандрока «Тушение литейного ковша» (1940 год), Вальтера Хемминга «На сталелитейном заводе в Тома» (1940 год), Эрнста Цобербира «Строительство тоннеля» (1941 год), Рудольфа Вернера «Асфальтоукладчики» (1937 год), Рихарда Зён-Скувы «Строительный раствор и камень» (1937 год). Если говорить о сюжетах и композиции данных картин, то они вызывают в памяти картину художника XIX века Маддокса Брауна «Труд». «Асфальто-

укладчики» Р. Вернера фактически напрямую апеллируют к ней. В картине Зёна-Скувы «Строительный раствор и камень» читается не только социальный заказ, который предполагал, что картина должна была показать новые общественные отношения, но и мотивы картины Менцеля «Каменщик на новостройке». Но при этом самого Менцеля занимало поведение каменщиков, особенно двух, которые, судя по всему, вели политическую беседу. Картина Зёна-Скувы отличается по своему психологическому настрою. Изображенный на ней каменщик не смотрит на зрителя, казалось, он отвлекся на секунду и взглянул в сторону. При этом его фигура еще продолжает рабочее движение. Впрочем, подобные поворот тела и движение могли быть присущими не только каменщику. Главный герой компози-



Эрих Меркер. Строительство предприятия Германа Геринга  
(ГДК, 1941 год)



Рихард Гесснер. Строительство нефтеперегонного завода  
(ГДК, 1941 год)

ционно да и сюжетно никак не связан со вторым строителем, изображенным на втором плане. Он продолжает усиленно трудиться и его ничто не отвлекает. То есть связь между этими двумя персонажами исключительно формальная.

В скульптуре Третьего рейха очень редко можно найти примеры «негероического» изображения рабочих. В качестве такового можно привести «Несущего строительный раствор» Антона Эрлахера. Некое промежуточное положение между «героическим» и «негероическим» изображением труда занимают скульптуры Фрица Кёлле. Возникает ощущение, что Кёлле пытался быть принципиальным восприимчивым стилистики Мойнира. Характерно, что Кёлле начал ваять еще до 1933 года скульптуры, которые должны были продемонстрировать физические и психологические нагрузки, которые испыты-

тывает человек на промышленном предприятии. В скульптурах Кёлле, которые были созданы уже после 1933 года, подобная творческая установка уже не прослеживается. Скульптуры, изображающие рабочих, представляли публике физически крепких, энергичных и психологически уверенных в себе людей. В качестве примера таковых можно назвать «Поднимающий камни» (1942 год), «Первый человек у доменной печи» (1935 год), «Паромщик на Изере» (1942 год). Скульптура «Горнорабочий из Саара» (1937 год) по своей стилистике весьма приближена к «героическому» изображению труда.

Возникшие после 1933 года скульптуры рабочих Фрица Кёлле весьма активно использовались национал-социалистами. С одной стороны, это говорило о несомненном мастерстве их автора, но, с другой стороны, являлось признаком того, что нацио-

нал-социалисты пытались использовать символику индустриального труда в своих собственных целях. Журнал «Искусство» в 1936 году сообщал своим читателям: «Фигуры рабочих из Саара, исполненные Фрицем Кёлле, призваны показать их немецкий характер, и стать символом победоносной борьбы за Саар. «Молящийся горнорабочий» установлен в рейхсканцелярии перед кабинетом фюрера». Если мы при этом примем в расчет тот факт, что бельгийское правительство в конце XIX века отказалось установить «Памятник труду», изготовленный Мойниром, то мы обнаружим, что правительства Бельгии и национал-социалистической Германии вели себя совершенно по-разному в отношении рабочего движения и его воплощения в искусстве. В то время как бельгийское правитель-

ство отказывалось ставить памятник рабочим, власти «новой Германии» определяли изваяния тружеников на самые почетные места! Одна и та же внутренняя тенденция (попытка лишить рабочее движение самостоятельности) находила два принципиально различных внешних выражения. Но сразу же оговоримся, что требования немецких рабочих после 1933 года удовлетворялись только на уровне провозглашаемых лозунгов. По сути, изображение тружеников было одним из направлений в процессе формулировки и оглашения данных лозунгов. Германский национал-социализм пытался по-новому организовать рабочие массы, при этом не нарушая уже существующих имущественных отношений.

Принципиальным в данном сюжете является то, что изображение



Рудольф Вернер. Асфальтоукладчики (1937 год)



Маддокс Браун. Труд

рабочего в национал-социалистическом искусстве постоянно подвергалось цензуре. Попытки установить тождественность между изображением рабочих в национал-социалистическом и советском искусстве в корне неверны. Речь может идти только о сходстве внешних форм, но отнюдь не идеологическом содержании, которое вкладывалось в «рабочее искусство» двух стран (Третий рейх и СССР). В национал-социалистическом искусстве отчетливо прослеживалась тенденция, которая пыталась отвести художников от реалистичного изображения труда (это в равной степени относится и к крестьянскому, и к промышленному труду). В Третьем рейхе нельзя было найти изваяний, которые бы показывали тяжесть труда, психологическое напряжение, с ним связанное, что можно было найти в скульптурах Кольвица («Рабочий», 1922 год) или

Мойнира («Рабочий у пудлинговой печи», 1890; «Горнорабочий с рудничной ламой», 1901 год). При этом не было реалистичных картин, которые бы подобно полотну Ганса Балушека «Женщины-пролетарии» (1900 год) показывали монотонность промышленного труда, в котором все активнее и активнее внедрялись конвейеры. Труд в Третьем рейхе мог дарить только радость.

Принципиальным моментом в национал-социалистическом искусстве являлось то, что в нем фактически отсутствовали изображения трудящихся женщин. В искусстве Третьего рейха нельзя было также найти художественные работы, которые бы показывали сложность работы на производстве и ее многогранность (планирование, научные изыскания, собственно производство и т.д.), что можно было во всем многообразии обнаружить в «социалисти-



ческом реализме». Про изображение рабочего движения в картинах Третьего рейха говорить не приходится, так как с 1933 по 1945 год в Германии «движением» мог называться только национал-социализм.

Как и стоило предполагать, в национал-социалистическом искусстве, в той части, что была посвящена рабочим, преобладали их «героические» изображения. Героизация всего, что только можно было героизировать, была одной из отличительных черт большинства тоталитарных культур. В качестве примера можно привести известную картину Артура Кампфа «Прокатный цех». На ней мы видим четырех гигантских атлетов, которые словно замерли в движении, которое позволяет продемонстрировать их литую мускулатуру. При этом все рабочие, на-

поминающие суператлетов, нерасторопны в их движении, в них не чувствуется надрывности. Кажется, что они не тянут тяжелый груз, а красуются своими мышцами.

О данном живописце надо поговорить отдельно. В настоящее время большинство немецких искусствоведов рассматривают художника Артура Кампфа (1864—1950) прежде всего как человека, развивавшего национал-социалистическое искусство. Подобное мнение если не ошибочно, то по меньшей мере не совсем верно. Большинство монументальных картин, посвященных истории, были написаны Кампфом до 1918 года. Значительная их часть погибла в годы Второй мировой войны.

Артур Кампф начал свою карьеру живописца в Дюссельдорфе, где в



Р. Зёна-Скувв. Строительный раствор и камень  
(1937 год)





Фриц Кёлле. Поднимающий камни (1942 год)

1879—1891 годах обучался в Академии художеств у таких известных немецких художников, как Эдуард фон Герхардт и Петер Янсен. В 1899 году Артур Кампф покинул Рейнланд. Он присоединился к работе небольшой живописной мастерской, которая действовала при Берлинской Академии искусств. Дважды Кампф становится президентом Академии искусств в Берлине (1907—1910 годы, 1911—1912 годы). После смерти Антона фон Вернера он возглавлял на протяжении десяти лет (1915—1924 годы) Институт изобразительных искусств.

Еще во время своего пребывания в Дюссельдорфе Артур Кампф проявляет себя как живописец, который специализируется на исторической тематике. Его интересуют эпоха Фридриха Великого и время освободительных войн, когда германские княжества вели боевые действия против наполеоновской Франции. По сути, он остался в истории немецкого искусства последним художником, который писал большие картины на исторические темы. Немецкое население было знакомо с его творчеством, так как репродукции картин Кампфа печатались на открыт-

ках, а кроме этого они часто использовались в виде иллюстраций для учебников истории. Можно назвать его картины «Лойтенский хорал» (1887 год), «Посвящение добровольцев» (1891 год), «Обращение Фридриха Великого к своим генералам при Кёбене» (1893 год). Но имя себе в Берлине Кампф сделал в первую очередь за счет того, что выполнил несколько монументальных фресок, которые были посвящены теме национального прошлого (все эти фрески не пережили Вторую мировую войну).

На закате эпохи Вильгельма II художник начал терять свою прошлую популярность, что объяснялось увлечением немецкого общества модным в то время модерном. О немолодом уже художнике вспомнили лишь в 1933 году, когда к власти пришли национал-социалисты. Новым властям очень понравилось, что во «времена культурного смятения» Артур Кампф в стилистике и сюжетах своих картин сохранил верность классическому реализму. С этого момента Артур Кампф был провозглашен одним из немногих «хранителей немецкого культурного достояния».

В результате в настоящее время личность художника и его работы пребывают в поле зрения общественности преимущественно как составляющая национал-социалистического искусства. Поскольку период национал-социалистической диктатуры оказал огромное влияние на всю немецкую историю в целом, то интерес к нему является во многом объяснимым. Работы Артура

Кампфа были представлены фактически на всех художественных выставках, которые проходили в Третьем рейхе. Впрочем, их интерпретация не всегда принимала в расчет то обстоятельство, что в официальном искусстве рейха Кампфу отводилась отнюдь не самая первая роль. В современных публикациях, посвященных этому художнику, очень коротко упоминается или вовсе не упоминается деятельность в рамках кайзеровского искусства, где он играл центральную роль вместе с Максом Либерманном. Вместо этого делается неверный вывод о том, что популярность к Артуру Кампфу пришла только после 1933 года.

К картинам Артура Кампфа немецкие искусствоведы обращаются всегда, когда речь заходит о произведениях национал-социалистического искусства, которые были посвящены теме труда. Действительно, написанные Кампфом «рабочие» картины были настолько популярны, что выставлялись на всех немецких выставках, либо же как минимум их изображения печатались в каталогах. Это приводило к тому, что большинство картин Кампфа были как бы «приписаны» себе искусством Третьего рейха. На самом деле картины, которые соответствовали культурным устремлениям 30—40-х годов, были написаны задолго до 1933 года. Это обстоятельство приводило к тому, что на выставках периода гитлеровской диктатуры под работами Кампфа указывалась либо неверная дата их создания, либо подобная дата не указывалась вовсе. Последнее было наиболее частым — оно долж-





Фриц Келле. Горнорабочий из Саара (1937 год)

но было как бы указать на «актуальность» картин, что привело к ощущению, что они были созданы по культурному заказу национал-социалистов.

Наиболее часто упоминавшейся и воспроизводимой в художественных журналах была картина Артура Кампфа «В сталепрокатном цеху» (не путать с картиной «Прокатный цех»). Написана она была на самом деле в 1901 году. По своему сюжету она являлась частью фрески «Индустрия», которая была создана худож-

ником в 1900 году. При создании данной фрески Кампф ориентировался на фигуры моющих, едящих и трудящихся рабочих, которые были изображены в 1875 году на картине Менцеля «Сталепрокатное предприятие». Одна группа рабочих на этих картинах и фреске кажется и вовсе идентичной.

Сразу бы хотелось отметить, что до 1933 года, то есть до прихода к власти национал-социалистов, картина «В сталепрокатном цеху» как минимум пять раз выставлялась на





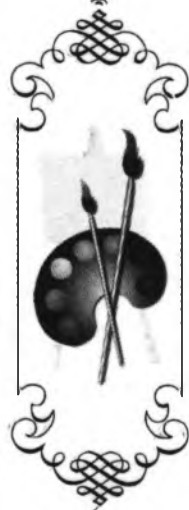
Артур Кампф. В сталепрокатном цеху (1901 год)

выставках и несколько раз печаталась на страницах каталогов. Данная художественная работа принимала участие в известной выставке «Рабочее место», которая проходила в 1912 году в Дрездене. После 1933 года эта работа демонстрировалась публически по меньшей мере два раза. Первый раз на выставке в Берлине, которая была приурочена к юбилею художника, второй раз — в 1939 году на Большой выставке немецкого искусства в Мюнхене. Именно после этого репродукция картины «В сталепрокатном цеху» была опубликована на страницах журнала «Искусство в немецкой империи»<sup>10</sup> (1939 год,

выпуск № 3, стр. 241). Это была цветная иллюстрация размером в целую страницу.

Показательно, но ни в журнале, ни на самой выставке ни слова не говорилось о том, что картина была написана в начале века. Соответственно, ничего не говорилось о мотиве данной картины. Более того, в 1939 году художественный обозреватель журнала «Искусство» Кристоффель интерпретировал картину Артура Кампфа как «выражение сегодняшней реальности». Не разобравшись в ситуации, нечто подобное стали высказывать немецкие искусствоведы после 1945 года. Картина, написанная в 1901 году, стала трактоваться исключительно в рамках национал-социалистического искус-

<sup>10</sup> С 1939 года под таким названием выходил журнал «Искусство в Третьей рейхе».





Отто Винклер. Сталелитейщик (1940 год)

ства. При этом послевоенные специалисты подобно национал-социалистам предпочитали умалчивать о времени создания картины. Так, например, Хинкель в своей работе «К функции картины немецкого фашизма» (1975) делал в отношении картины «В сталепрокатном цеху» вывод, что рабочие, изображенные на ней, должны были быть символами полной интеграции промышленного труда в народное сообщество. После этого в научной и исследовательской литературе не раз говорилось о том, что на картине Кампфа были изображены «расово чистокровные мужчины»,

которые посвятили себя героическому труду. «Тяжелый труд становится испытанием мужественности, захватывающим и увлекательным приключением». Подобная интерпретация была вызвана всего лишь фактом ее демонстрации на Большой выставке, а отнюдь не реальным посылом художника, то есть можно в данном случае говорить о некоем искусствоведческом подлоге, когда в картины закладывался смысл, которым она не могла обладать ни при каких обстоятельствах. Именно это обстоятельство роднит национал-социалистов и послевоенных искусствове-

дов (в первую очередь это относится к искусствоведам «марксистской волны» середины — конца 70-х годов). Зная некоторые подробности, теперь можно приводить некоторые высказывания отдельных деятелей искусства. Так, например, в своей статье «Социалистический реализм в живописи национал-социализма» Дамус утверждал, что самые известные героизированные индустриальные картины художника (Артура Кампфа) появились в годы национал-социализма, когда «этот жанр и появился на свет». Аналогичную ошибку (или фальсификацию) себе позволяет и Бертольд Хильц, который на протяжении долгих лет позиционировал себя как крупнейший специалист по национал-социалистической живописи. В своей работе «Живопись немецкого фашизма» он не только датирует картину Артура Кампфа «В сталеп-

рокатном цеху» 1939 годом (когда она была выставлена на Большой выставке), но и утверждает, что данным творением художник «придал новое звучание теме промышленного труда в национал-социалистическом искусстве». На самом деле данная картина была всего лишь интегрирована в национал-социалистическое искусство, так как отвечала его эстетическим представлениям о труде. В данном случае как раз можно было бы говорить о «вневременном» характере картины «В сталепрокатном цеху». К слову, нечто подобное произошло и с картиной Артура Кампфа «Венера и Адонис», которая была написана в 1927 году, но искусствоведы в силу каких-то причин датировали ее 1939 годом, а потому «оценили» как типичное проявление «нацистской кичевой эротики».



Артур Кампф. Фреска «Индустрия» (1900 год)

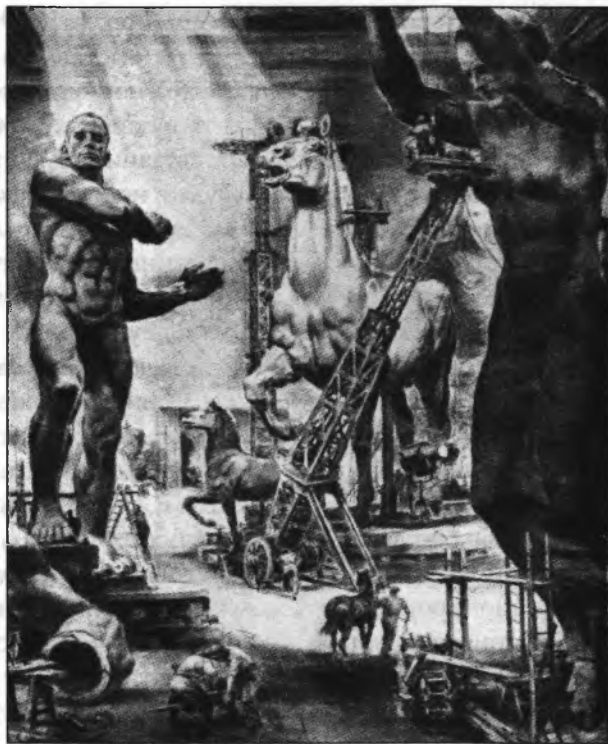


Рисунок Ганса Лиски, изображающий мастерскую Йозефа Торака (1938 год)

Другой картиной в стиле «героического труда» является полотно Рихарда Г. Вернера «Сооружение». Четверо мужчин водружают большой столб, который может трактоваться как символ «обновления» Германии. В этой связи показателен сюжет в советской живописи, который посвящен субботникам, в частности, Ленину, несущему бревно. В центре картины Вернера находятся мужественные лица, мускулистые руки и широкие ладони строителей. Тема этой картины перекликается с сюжетом полотен художника Риа Пикорюккерта «Объединенная сила» и Фердинанда Шпигеля «Рабочие ОТ»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> ОТ – Организация Тодта.

На них изображены широкоплечие мужчины с волевыми лицами и целеустремленным взглядом.

Отличительной чертой «героического» изображения труда являлось превалирование сюжетов, которые представляли зрителю взаимодействие рабочих, их единый порыв. Причина этого крылась не только в идеологических установках национал-социалистического искусства, но и во вполне материальных предпосылках. Дело в том, что в рамках Имперской трудовой службы, равно как и Организации Тодта, тяжелые работы выполнялись самыми примитивными орудиями труда, что предполагало наличие у рабочих физической силы. Но все-таки пропа-



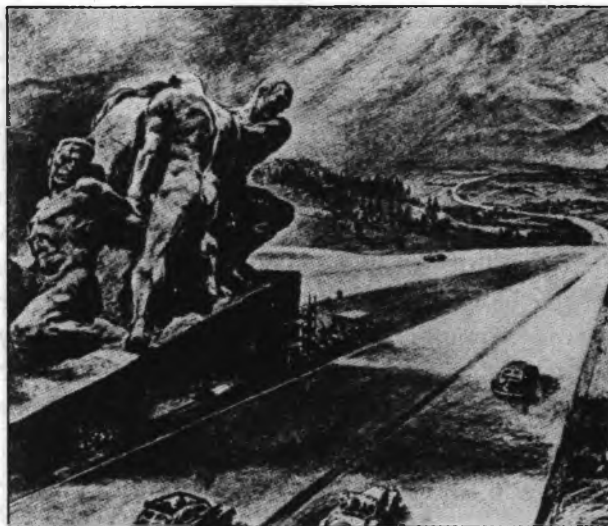
ганда коллективизма, идеалов «народного сообщества» стояла на первом месте.

В этой связи хочется упомянуть один рисунок. На нем, выполненном тушью известным немецким графиком Гансом Лиской, можно оценить размеры мастерской Йозефа Торака в Бальдхаме. Крошечные фигурки людей по лесам и на специальных подъемниках с платформами поднимаются к 17-метровым фигурам женщины, мужчины и лошади. Рост фигуры человека соответствует приблизительно диаметру руки у гигантского изваяния. Живая лошадь, если бы ее поставили близ изваяния коня, которое планировалось установить на Марсовом поле, едва ли достигла ему даже до берцовой кости. В из-

данной в 1942 году книге «Немецкая скульптура нашего времени» автор писал: «Гипсовая модель монумента строителя автобана утопает в тени огромных коней. Мы выходим на свет и замечаем, как мартовское солнце освещает группу мужчин, которые катят большой камень. Мне кажется, что в этом сокрыт смысл нашего времени. Если суть немецкого человека труда рассматривает самого человека в священном и сверхчеловеческом торжестве, то само понятие труда вряд ли могло быть передано лучше каким-либо скульптором... В этой сцене определяющим является вовсе не то, что пять человек с приложением физической силы тащат огромный камень. Дело в том, что мужчины словно подобраны друг



Йозеф Торака. Набросок памятника строителям автобанов



Ганс Брекер. Горнорабочий (1941 год)

для друга. Это не пять отдельных личностей, не суммарная сила пяти рабов. Это люди, обретшие единство в труде, и они создают то, что под силу создать человеку. Только этим пяти мужчинам ведом смысл их труда. Им вряд ли может помочь машина. Шестой мужчина не нашел бы здесь места. Только пять человек могут справиться с этим заданием, и они делают это во имя народа».

Понятие коллективного труда во имя общих интересов в чем-то напоминало положение рабов, которые не могли рассчитывать на сложные инструменты, а могли положиться лишь на свою мышечную силу. Своего апогея пропаганда трудовой общности достигла в картине Ф. Штегера «Мы — заводские солдаты» (1938 год). На ней изображена колонна молодых рабочих Имперской трудовой службы, которые с песнями маршируют, неся на плечах лопаты. Судя по всему, они поднимаются вверх по

какому-то холму, что позволяет достичь особого художественного эффекта. Их взгляды, их движение устремлены к общей, «высшей» цели. Данная картина может считаться одним из художественных примеров того, что национал-социализм предлагал рабочим общую цель в формах, весьма близких к мистическим. То есть они должны были быть устремлены к некому недостижимому Абсолюту.

В героизированной рабочей скульптуре труженик предстает зрителю в виде мощного атлета, который в большинстве случаев, держит в руках орудие труда, что должно было стать указанием (равно как и развитые мышцы) на то, что он занимается тяжелым физическим трудом. Если в «негероическом» искусстве подобные отсылки к тяжелому труду делались за счет внешнего и внутреннего напряжения, то в «героическом» — за счет символов. Сами же «рабочие-

великаны» могли исполняться в Третьем рейхе только в камне или в бронзе.

По большому счету изваяния рабочих в Третьем рейхе являлись памятниками не им, не их труду, а их работоспособности. В качестве примеров подобных произведений искусства можно упомянуть памятник строителям автобанов, который был создан Й. Тораком, скульптура Ганса Брекера (не путать с Арно Брекером) «Горнорабочий» (1941 год), проект памятника для завода Рёхлинга, исполненный Фрицем Климшем, «Фигура рабочего на новостройке угледобывающего предприятия» Карла Штока и т.д. Это была некая моральная и культурная ком-

пенсация рабочему со стороны национал-социализма. Компенсация за то, что рабочий не задавался вопросами, за что и во имя кого он надывается, самоотверженно трудится и выдает отличный продукт.

В 1936 году журнал «Искусство» писал: «Знанием о труде награждаются зрелые умы... Блеск и честь... Когда эти люди взирают друг на друга, взявшись за дело, то они выглядят как порода великолепных, добродушных, но жестких великанов». Планировалось, что перед входом на предприятие Круппа должен был быть установлен барельеф шириной в 22 и высотой в 5 метров. Его, находящегося под открытым небом, должны были украшать двухметровые



Йозеф Торака делает макет памятника строителям автобанов, который должен был быть установлен на шоссе Мюнхен-Зальцбург





Артур Хоффман. Фрагмент макета барельефа  
для предприятия Круппа (1942 год)

фигуры рабочих. Сама композиция в целом должна была изображать стелелитейный процесс. Данная идея пришла в голову Круппу-старшему еще в 30-е годы. В 1936 году заказ на изготовление макета этого барельефа был поручен скульптору Артуру Хоффману. В 1942 году макет барельефа был продемонстрирован публически на Большой выставке немецкого искусства. Он оказался во многом напоминающим проект барельефа Мойнира «Индустрия» и Памятник труду. Однако имевшиеся между ними различия базировались в первую очередь в намерениях, которые были скрыты за этими произведениями искусства. При подробном изу-

чении проекта Хоффмана оказывается, что рабочими, которые должны были быть изображены на барельефе у завода Круппа, командует мастер. В то же самое время у Мойнира они трудятся в общей кооперации, как бы являя собой символ свободного труда.

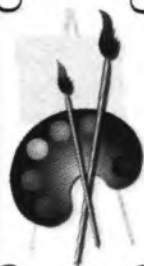
Для общей оценки такого социального заказа, как «национал-социалистическое» изображение темы труда, можно предложить несколько цитат из аутентичных источников. В вышедшем в 1937 году сборнике «Красота труда» говорилось: «Теперь можно задаться вопросом, почему искусство должно быть перенесено столь близко к месту труда. Можно



было бы возразить, что произведения искусства должны держать расстояние от обычной жизни, чтобы созерцающий их человек благодаря искусству оторвался от будней. Мы же наделяем искусство, которое изображает труд, более высоким смыслом, так как оно имеет более высокую цель». В этой цитате чувствуется влияние национал-социалистической установки, согласно которой труд являлся чем-то вроде священнодействия, а потому его изображение не должно было быть связано с «банальными» и «материальными» мотивами. Труд должен был быть эстетически возвышенным. Его изображение не должно было наводить на вопросы о его цели и смысле. Аналогичным образом звучит и официальное определение Имперской службы труда: «Вследствие того, что рабочий в рамках данной общности выполняет ра-

боту во имя всей Германии, не получая за это денежное вознаграждение, он должен прийти к осознанию того, что истинный смысл труда кроется не в зарботке, который способен принести этот труд, а в образе мыслей, с которыми выполняется работа. Возвышение труда в Имперской службе дает познание того, что труд является отнюдь не проклятием, а честью». Аналогичным мистическим образом описан рабочий в одном из выпусков журнала «Искусство в Третьем рейхе». «Труженик узнает в величественной фигуре себя и своих товарищей, что автоматически возвышает его самого».

Эстетические усилия национал-социалистов отразить темы «труда» и «труженика» как в «индустриальных пейзажах», так и в «героическом» и «негероическом» изображении рабочих являлись культурной



Петер Людвиг Кольски. Горнодобывающее предприятие (1941 год)



В. Хемминг. Родина отстраивается (1941 год)

попыткой выдать желаемое за действительное. Все эти усилия должны были замаскировать существующие социальные противоречия, сняв тем самым их политическую актуальность. То, что при этом было вполне допустимым использование символов рабочего движения, являлось отнюдь не фактом их смыслового использования. Это было лишь еще одним доказательством того, что национал-социализм мог интегрировать в себя (в сфере искусства в том числе) самые различные социальные, политические, культурные установки, используя их в собственных целях. При этом сами национал-социалисты не боялись в своем искусстве использовать такие, казалось бы, однозначно трактуемые символы, как серп и молот (они были изображены на одной из памятных медалей, вы-

пущенных в 1934 году), равно как и изображение рабочих, которые являлись скрывающими их цепи.

### ГЛАВА 13. ТОВАРИЩ ИЛИ СЛУЖАНКА?

Альфред Розенберг писал в своем «Мифе XX века», что «внутренняя» красота представляет «высшую ценность» германской расы, а «формальная» красота, напротив, — это «высшая ценность» греческой античности. Но так как и германцы, и античные греки были ветвями одного общего «арийского ствола», то Розенберг полагал, что обе эти ценности должны быть равно представлены в новой эстетике. Итоговое понятие



Рисунки Вольфганга Вилльриха



красоты из уст Розенберга звучало следующим образом: «Для нас красивым может считаться наряду с нордическим расовым идеалом только материально выраженное внутреннее воздействие выдающейся воли. Греческая красота — это формы тела, германская красота — это формирование души. Одно означает внешнее равновесие, другое — внутренний закон». Выражением красоты в национал-социалистической живописи, и не только в ней, традиционно считалась женщина.

Если говорить о «женском направлении» в национал-социалистической живописи, то в первую очередь оно характеризовалось картинами в стиле «ню». Приблизительно 10 % всех работ, представленных на ежегодной Большой выставке немецкого искусства, являлись картинами с обнаженными женщинами. Прочие жанровые направления (женский портрет, «мать и дитя» — «арийские мадонны») явно уступали им по количеству. Принимая во внимание тот факт, что Третий рейх был антифеминистским государством, которое характеризовалось некой жеманной нравственностью, имеет смысл задаться вопросом о причинах возникновения данного феномена. Главной проблемой при его исследовании является то обстоятельство, что большинство картин Третьего рейха в настоящий момент сокрыто в запасниках музеев и только в качестве редкого исключения они демонстрируются публике. Кроме этого, до настоящего момента не было издано ни одного более-менее полного каталога или справочника, который был

бы посвящен именно эротической живописи периода национал-социалистической диктатуры. В исторической литературе данный сюжет в большинстве случаев является «периферийным», то есть призван несколько «скрасить» основной текст работы. Немецкий искусствовед Вернер Хафтман в своей фундаментальной работе «Искусство XX века» вообще уделил данному феномену только одну-единственную строку: «Под лозунгом “Сила через радость” свое слово взяла обнаженность». Если в настоящий момент российский читатель фактически не знаком с национал-социалистической живописью в целом, то отдельные картины в стиле «нацистской эротики» ему все-таки известны. В качестве примера таковых можно назвать аллегории Адольфа Циглера. Этот художник еще в свое время за исключительный натурализм живописи получил прозвище «мастер лобковой живописи». Уже одно это обстоятельство говорит о том, что немцы не воспринимали всерьез его творения, в большинстве случаев воспринимая их достаточно иронично. Подобное суждение можно было считать вполне правомерным, если не принимать в расчет идеологическую функцию, которую должна была выполнять эротическая живопись Третьего рейха.

Изображение обнаженного человеческого тела в целом очень сложно свести к одному цельному понятию, так как оно имеет в своей основе несколько источников. Некие «прогрессивные» моменты проявляются в манерной живописи в стиле «пле-нер» (от англ. *Plein-air*), но вместе с



тем она является скорее натуралистической, нежели импрессионистской. Здесь надо отметить работы Константина Герхардингера «На солнечной опушке» (1940 год), Иоганна Шульца «В весенней жизни» (1942 год), Юлиуса Энгельхарда «Купание в горном озере» (1944 год). Вполне реалистичной воспринимается живопись Зеппа Хильца, в которой обнаженность служит поводом для передачи принципов строения человеческого тела. Подобно Хильцу, который в своих картинах было сосредоточен на крестьянско-эротическом мотиве, это поджанровое направление было воспринято и художником Оскаром Мартином Аморбахом. Впрочем, между этими двумя художниками существовали определенные сти-

листические различия. Если Хильц работал в стиле классического реализма, то Аморбах предпочитал создавать некие «старонемецкие» стилизации. В любом случае изображение обнаженного тела этими художниками являлось продолжением традиции — в одном случае XIX века, в другом — более ранней, сугубо национальной. Точкой их соприкосновения можно считать салонную живопись Макарга.

При этом национал-социалистическое искусство смогло воплотить в себе черты творчества немецкого художника Рафаэля Шустера Вольдана, и даже привлекло его на свою сторону. Так, например, на Большой выставке в 1941 году выставлялась его «Даная». Это позволяет говорить о том, что в изображении обнажен-



Рихард Хейман. Мечтающая (ГДК, 1942 год)



Эрнст Либерман. Нимфа у источника (ГДК, 1942 год)

ной натуры национал-социалисты не только не провели никакой «революции», но во многом восприняли традиции живописи XIX века. К таким маститым творцам, как Вольдан, примыкали более молодые художники, например Карл Труппе. Написанная им в 1941 году картина «Чувство радости» должна было невольно отсылать к «Олимпии» Эдуарда Мане. Принципиальным различием между двумя картинами было пристрастие Труппе к несколько театральным позам, в которых замирали изображенные им женщины, а также мягкий льющийся полусвет, изображение коего отличало творчество данного художника. Отдельную ветвь в «эротической» живописи Третьего рейха представляли Иво Залигер и

Бернхардт Мюллер. Они унаследовали стилистические черты живописи в стиле классицизма. К ним можно было бы отнести и Адольфа Циглера, но его сухой классицистический стиль письма во многом напоминал не живопись, а натуралистичную фотографию.

Самой известной картиной Адольфа Циглера является полотно «Четыре элемента». Элементы (таким словом принято в искусстве называть природные стихии) на картине представлены в виде четырех обнаженных девушек, которые изображены в натуральную величину. На картине они изображены в надуманных, неестественных позах, чье направление движения стремится как бы стать основанием некой пи-

рамиды. Сами девушки сидят на каменной лавке, которая странным образом весьма напоминает алтарь. Всеми элементами окружающей обстановки является голубая стена, на фоне которой изображены девушки, и черно-белый кафель, которым выложен пол. Все это вызывает ощущение, что девушки, символизирующие природные стихии, по какой-то причине оказались в душевой. Впрочем, единственным предметом интерьера, который претендует на утонченность, является цокольная планка, которая находится между стеной и кафельным полом. Подобные планки использовались в Италии XV—XVI веков, что может являться не-

ким намеком на Ренессанс. Девушки неподвижно замерли в своих неестественных позах. Их обнаженность должна говорить о «вневременности» идеалов, которые они символизируют, но при этом у девушек вполне современные (по тем временам) прически. Рядом с каждой из девушек находится большой платок, цвет которого должен пояснить, какую стихию она собой символизирует. Красный и золотистый цвет, изображенные на боковых картинах триптиха, являются выражением огня и воздуха, зеленая и белая — воды и земли. В центральной части триптиха фигуры придвинуты друг к другу. Это стихии, которые являют собой



Иоганн Шульц. В весенней жизни (1942 год)



Ганс Макарт. Триумф Ариадны

сферу повышенной чувственности. У фигуры, являющейся аллегорией земли, волосы собраны в пучок. Она возвышается над всеми остальными девушками, что указывает на то, что земля является первостепенным элементом. В правой руке она держит снопок колосьев — символ плодородия. Это — «мать-земля», «источник жиз-

ни» национал-социалистического народа. Она не может ассоциироваться с необузданной сексуальностью, так как «быть матерью» ее единственное высшее обязательство в рамках национал-социалистического государства. Стихия воды, покорно склонившись, сидит перед элементом земли. В руках она дер-

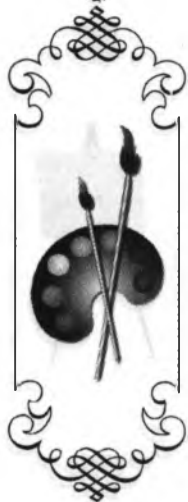


Рихард Кляйн. Ночь (ГДК, 1942 год)





«Огонь». Правая часть триптиха Адольфа Циглера «Четыре элемента»



жит миску, водой из которой она готова окропить землю. На крайних картинах аллегорическое выражение сути стихий представлено в виде факела (огонь) и развевающихся волос (воздух).

Если посмотреть на кафедру, которым выложен пол, то можно обнаружить, что в соответствии с законами перспективы его линии сходятся в трех различных точках. Если же посмотреть на алтарь, на котором сидят девушки, то у него собственная перспектива, не имеющая никакого отношения к кафедре. Источник света, которым освещаются все четыре фигуры, находится спереди, слева от девушек, но при этом ни одна из них

не отбрасывает тени на голубую стену. Не отбрасывает тени на элемент земли и находящаяся близ нее стихия воды. Кроме этого возникает вопрос, почему девушка, символизирующая собой огонь, держит свою руку прямо в пламени факела. Она ведь должна была обжечься и отдернуть ее, между тем выражение ее лица говорит о полном спокойствии. Разная величина фигур девушек, недостающие тени, которые должны были неизменно возникнуть при подобной постановке, несколько различных перспектив — все это позволяет говорить о том, что Циглер для написания данной картины использовал фотографии. Сами «Четы-



«Воздух». Левая часть триптиха Адольфа Циглера «Четыре элемента»

ре элемента» в силу стилистики триптиха неизменно воспринимаются искусствоведами не просто как один из ярчайших примеров «национал-социалистического искусства», а как «нацистский кич». В силу обозначенных моментов отчасти можно согласиться с данным утверждением. Но при этом хотелось бы отметить, что Циглер мог использовать принцип построения триптихов, которое было характерно для европейского искусства XIV века. Тогда фигуры, изображенные на картинах, были неподвижными и застывшими. Кроме этого, в те времена в живописи подобного рода активно использовались красный, желтые и синие цвета, при этом задние планы являлись не

подписанными пейзажами, а однотонными (в большинстве случаев золотистыми) стенами. Раскритикованные искусствоведами различия в размерах женских фигур могут объясняться обращением к прошлому. Так, например, в искусстве того же XIV века на картинах, где было представлено несколько человек, точное соотношение между их размерами никогда (или почти никогда) не соблюдалось. Кроме этого застывшие позы женщин были весьма характерны для готического искусства. Согласно словам самого Адольфа Циглера, он хотел показать при помощи данной картины национал-социалистическое мировоззрение как «полное согласие стихий». Не-

смотря на очевидные слабые моменты данного полотна, триптих считался любимой картиной Гитлера.

Если говорить о национал-социалистической живописи в целом, то со временем в ней все явственнее и явственнее стали проступать черты немецкого искусства эпохи «грюндерства», когда оно было в основной своей массе ориентировано на запросы и вкусы крупной буржуазии. В XX веке немецкие художники осознанно продолжали использовать при изображении обнаженного тела различные стилистические формы, которые были присущи XIX столетию. С некоторыми оговорками можно предположить, что в данном направлении (изображение обнаженной натуры) художники Третьего рейха продолжили линию развития живо-

писи XIX века, которая была стремительно прервана триумфальным шествием по всему миру импрессионизма. О чем-то подобном говорилось и в немецких журналах по искусству 30-х годов.

Однозначное невосприятие национал-социалистическими идеологами импрессионизма сочеталось с критикой экспрессионизма и абстракционизма. В итоге конечный пункт данной полемики сводился к уже упоминавшейся нами картине Мане «Олимпия». Казалось бы, в условиях «эротического буйства» в национал-социалистической живописи данное полотно должно было заслужить если не высокую, то хотя бы положительную оценку. Но ситуация складывалась несколько по-иному. В укор Мане ставилось то, что он



Франсуа Буше. Отдыхающая девочка (1751 год)



Тициан. Венера Урбинская

обнажил свою натуру не во имя некой идеи и ее выражения, а только ради достижения некоего чувственного переживания.

Теоретики национал-социалистического искусства ставили импрессионистам в укор то, что они использовали человеческое тело как «носителя живописных световых эффектов», а абстракционистам — то, что они во имя отвлеченных идей «сознательно деформировали человеческое тело». Национал-социалистическое искусство должно было стать полной противоположностью данным направлениям в деле отображения обнаженной натуры. Впрочем, предложенные формулировки имели двоякое прочтение: «Человеческое тело в своей обнаженности должно стать предметом полнокровной жизни». То есть в человеческом теле национал-социалистических художников

должна была волновать в первую очередь его физическая составляющая, которая в свою очередь должна была стать *биологической* предпосылкой для *духовного* перерождения нации. «Искусство должно вести речь о телах таковых, какими они должны быть от природы, в отличной форме, с хорошей кожей и кровью, с присущими им от природы благородством движения и заложенными в них природными резервами. Именно это сможет породить современный спортивный классицизм». То есть при изображении обнаженного человека на первое место должен был выходить национал-социалистический расовый идеал. При этом модель всегда должна быть узнаваема. Собственно, именно к этому стремился Адольф Циглер, который в мельчайших деталях выписывал не только лица, но даже прическу, предметы



интерьера. Взять хотя бы его картину 1939 года «Обнаженная». На картине изображена молодая обнаженная женщина, которая, лежа на диване, погружена в чтение книги. Ее правая рука небрежно откинута на подголовник дивана, а левая положена на колено. Фигура женщины почти полностью занимает полотно по его ширине. Композиционная компенсация достигается за счет тени, которую отбрасывает фигура на стену (левый верхний угол). Голова читающей женщины опущена, лицо обращено к книге. По прическе можно однозначно утверждать, что действие происходит в 30-е годы. Диван (принимая во внимание его обивку и форму) относится, скорее всего, к более раннему времени, хотя выглядит он совершенно новеньким. На золотистой обивке дивана лежит открытая книга. В данном случае она выполняет лишь роль реквизита. Мало того, что ее страницы кажутся пустыми листами, мало кто способен увлеченно читать, когда книга отстоит от глаза более чем на метр. Локоть правой руки, опирающийся на подголовник дивана, прижимает голубой сатиновый платок, который излишне декоративно уложен на диване. Подобно книге, он является лишь реквизитом, который должен несколько уравновесить композицию.

Стена комнаты, которая выступает в роли заднего плана, окрашена в теплый апельсиновый цвет, символизирующий собой чувственность. Его истинное «звучание» можно обнаружить над головой, то есть там, куда не падает тень от фигуры. Насыщенность оранжевого цвета сильно кон-

трастирует с матовой кожей. Поза, в которой замерла девушка, кажется несколько искусственной, в результате чего «расслабленное чтение» выглядит не очень убедительным. Отнюдь не является очевидным, что девушка чувствует себя совершенно комфортно. Тем не менее Циглеру удалось компенсировать некую жесткость в линиях мягкими цветами, которые вызывают ощущение теплоты. Внезапно возникающий с края картины орнамент обоев (две вертикальные полосы с цветами между ними) подчеркивают двухцветную гамму (золотистое и голубое), которая преобладает в картине. Золото цветов на обоях, равно как и сама их форма, должно было символизировать нежность молодой женщины. Но при этом вертикальные полосы наводят на мысль о тюремных решетках. Это самый «жесткий» элемент во всей картине. Учитывая, что он идет параллельно рамке, то в его использовании нет никакой необходимости, так как он сокращает зрительную область картины. В этой связи само обнаженное тело является лишь реквизитом, которое обложено предметами реквизита. Но в отличие от «Четырех элементов» манера письма Циглера заслуживает похвалы. Она точно передает цвета, тона, полутона, светотени и полутени, что совмещено с достаточно аккуратным мазком кистью. Художник точно смоделировал прическу, передал матовое свечение кожи, умело подобрал материал для обивки дивана, что выгодно подчеркнуло фигуру читающей женщины. Если в картине «Четыре элемента» чувство-





Пауль Матиас Падуа. Леда и лебедь (1939 год)

валось влияние европейского искусства XIV—XV веков, то на картине «Обнаженная» Циглер явно решил последовать за традицией искусства XVIII века. Сам сюжет картины (да и цветовая гамма) перекликается с полотном Франсуа Буше «Отдыхающая девочка» (1751 год). Впрочем, это не исключает вероятности того, что она являлась неким национал-социалистическим повторением «Венеры Урбино» Тициана (1538 год). Кроме всего, именно эта картина Адольфа Циглера наименее идеологизирована и приближена к шедеврам мировой живописи, хотя и уступает им.

Вершиной эротического искусства Третьего рейха было выставленное в 1939 году, опять же в Мюнхене, полотно «Леда и лебедь» кисти Пауля Матиаса Падуа. Лебедь совокупляется с якобы упавшей в обморок Ледой, будущей родительницей Прекрасной Елены. Публику смущало, что у Леды маникюр, на шее бусы — она была слишком «современной». Все это вопреки некоторым описаниям очень понравилось фюреру, в связи с чем последовало специальное указание министерства пропаганды, запрещающее критиковать картину. В народе же она получила название Schwanerei — игра

слов, которую, с позволения читателя, можно приблизительно перевести как «леблядство». Показательно, что приблизительно такие же претензии адресовались в свое время картине Э. Мане «Завтрак на траве».

Нельзя сказать, что Пауль Матиас Падуа был лишен таланта живописца (как это заявляется в некоторых работах). В 1925 году его четыре картины уже находились в «Стеклянном дворце» Мюнхена, в том числе два женских портрета. А ведь он был всего лишь юношей, которому шел 21 год! Во время пожара, который в 1931 году уничтожил «Стеклянный дворец», погибли его картины «Читающая крестьянка» и «Крестьянин из Нижней Баварии». В 1936 году выставки современного искусства в Мюнхене проходили в запасном помещении всемирно известной пинакотеки, где публика могла лицезреть картины Падуа «Цыганка» и «Крестьянский мальчик из Южного Тироля». Годом позже художник не мог принять участие в открытии Дома Немецкого искусства из-за болезни. По этой же причине на первой Большой выставке не были выставлены его работы. Они появились на ней только год спустя. В 1938 году Пауль Матиас Падуа представил на Большую выставку немецкого искусства «Портрет генерала Райхенау» и «Жительницы Шварцвальда».

Сразу же оговоримся, что к работе над картиной «Леда и лебедь» Падуа подошел очень серьезно. Он более года искал натурщицу, которая должна была изображать Леду. Он имел четкое представление о том,

как должна была выглядеть осовремененная мифологическая героиня: она должна была быть не только женственной, но и рыжей. Кроме этого, Падуа смог договориться с руководством Мюнхенского зоопарка, чтобы ему в качестве чучела предоставили умершего лебедя (по некоторым сведениям, лебедя специально убили). Как уже говорилось выше, картина была воспринята весьма неоднозначно. Многие посчитали ее «слишком откровенной» и почти «порнографичной».

Позже в беседе с Армином Эйхгольцем, фельетонистом из «Мюнхенского Меркурия», Падуа шуточно заявил, что эта картина «чуть было не привела в концентрационный лагерь». В изложении Падуа решение относительно «Леды и лебедя» принималось следующим образом.

«Как мне рассказали позже, дело обстояло так. Первым слово взял фотограф Хофман: «Великолепно». Госпожа Троост говорит: «Ну да...» После этого они направляются к Гитлеру с ресторан «Остерия Бавария». Хоффман говорит: «Мой фюрер, так мол и так, я не решаюсь принять решение». Все направляются в Дом искусства, где Гитлер говорит: «Несомненно, она мне нравится». На это гауляйтер Вагнер замечает: «Однако, позвольте, мой фюрер, какой пример она подает молодежи». Гитлер обращается к госпоже Троост, и та приносит: «Нет, я не нахожу ее непристойной». Вагнер вновь пытается возразить. Тогда Гитлер заявляет: «Все, хватит. Картину надо повесить сюда...» Вагнер вновь принялся за свое: «Однако, мой фюрер...» Гитлер сказал ему: «Закрой-





Пауль Матиас Падуа. Говорит фюрер (1937 год)

те же в конце концов рот". Картину и собственное унижение Вагнер припомнил художнику несколько позже, когда полиция изъяла письма Падуа, в которых содержались выпады в адрес национал-социализма. Чтобы избежать преследования, художник был вынужден в срочном порядке покинуть Мюнхен.

В 1940 году Пауль Матиас Падуа, поселившийся в селе близ Тагернзее, работает на картине «Южанка», «программным» полотном «Говорит фюрер». Возможно, именно из-за опасения политических преследований Падуа решил переключиться на живопись, в которой читалось идеологическое влияние национал-соци-

ализма. Само название картины являлось некой художественной игрой, так как на столе у одного из крестьян лежит «Тагернзейская газета», на первой полосе которой отчетливо читается: «Говорит фюрер». Если отвлечься от неких символов, то можно сказать, что на лицах крестьян не чувствуется особого оптимизма. Это вызвано, скорее всего, тем, что в своем предполагаемом выступлении по радио Гитлер говорил о войне. Кроме этого в самой картине не чувствуется того, что война закончится быстро и наступит мир. Сам Пауль Матиас Падуа утверждал, что данная картина была заказом директора Немецкого имперского ра-



дио. При этом заказ сопровождался требованием, чтобы в картине было отражено значение радио как нового средства массовой информации. В стилистическом отношении картина не является ни новшеством, ни пошлым эпигонством. Во многом она может быть выведена из стилистики живописи Курбе, равно как и французского реализма XIX века, который во многом вдохновил «мюнхенское направление» в «крестьянской живописи». Оно нашло свое выражение в Вильгельме Ляйбле и его окружении. Если бы на картине не было радио, портрета Гитлера и газеты с заголовком, то ее вполне можно было принять за одно из творений сторонников «антимодернизма» в живописи, которые в изобилии до сих пор демонстрируются во многих галереях мира.

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

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

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





Модель позирует для картины Хильца «Крестьянская Венера»

прессы, а затем посадили в концлагерь. Из концентрационного лагеря этому журналисту удалось бежать в 1944 году, и до конца войны он прожил в подполье.

Одной из самых известных и во многом скандальных картин Третьего рейха была «Крестьянская Венера» Зеппа Хильца. Злословы называли ее «Неуклюжим стриптизом в крестьянской комнате». Критик Габриэль Хузтер писал о ней: «Зрителям представлена клинически чистая безвольная нордическая красота в наилучшем ее проявлении. Несмотря на всю свою неприкрытую наготу, она предстает стерильным, лишенным сексуальности созданием». Но в целом это была достаточно посредственная живопись. Поза крестьянской девушки была скованной и неестественной, так что культурной кри-

тике пришлось очень постараться, чтобы придать этой «голышке» глубокое значение.

Политические намерения национал-социалистического искусства должны были сочетаться с лозунгом, который стал названием одного из журналов Третьего рейха — «Искусство народа». В нем заключалась мысль о том, что искусство должно быть если не популярным, то популяризируемым. Но подобные установки должны были в корне противоречить эстетическим нормам элитарного общества. Получается, что национал-социалистическое искусство должно было быть «органичной» смесью популярных и элитарных эстетических форм.

Если же говорить об изображении обнаженного тела в национал-социалистическом искусстве, то женщины



О. Кирхнер. Пожилой читатель газеты



У. Вендель. Журнал об искусстве



Э. Тёни. Французский танк





Центральная часть «Крестьянского триптиха» Зеппа Хильца. 1941 г.



Левая часть «Крестьянского триптиха»  
З. Хильца



Правая часть «Крестьянского триптиха»  
З. Хильца





А. Виссель. Крестьянская семья из Каленберга. 1939 г.



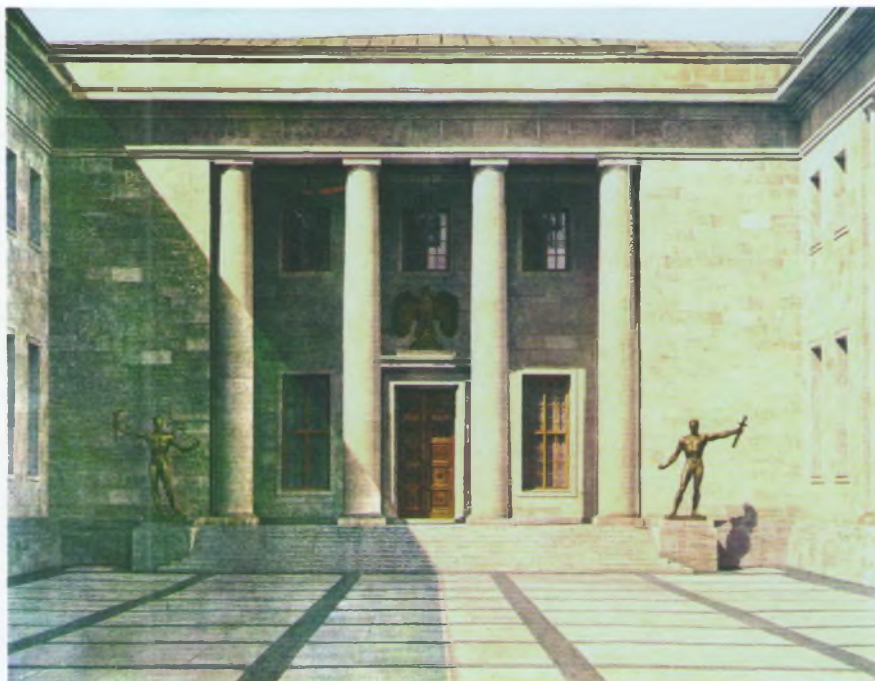
А. Виссель. Группа крестьян. 1935 г.



Арно Брекер за работой в мастерской

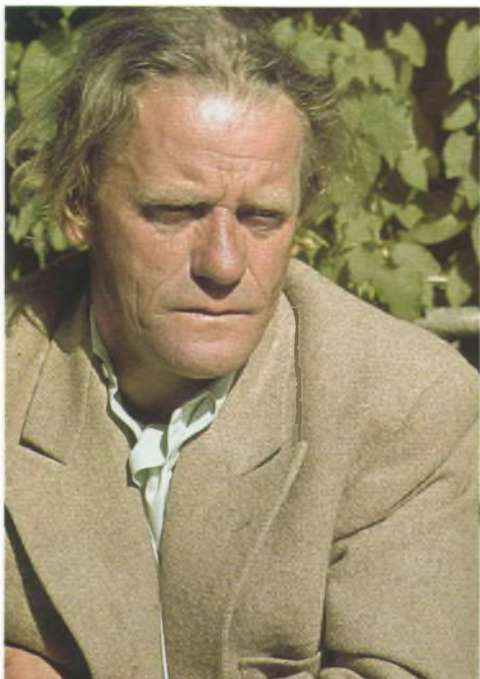


А. Брекер. Вермахт



Скульптуры «Партия» и «Вермахт» у входа в Рейхсканцелярию





Йозеф Торак



Й. Торак. Дом. 1928 г.



Бронзовая лошадь Йозефа Торака у здания новой Рейхсканцелярии





Наброски к панно Вернера Пайнера, посвященные крупнейшим битвам в немецкой истории





В. Пайнер. Всадники Апокалипсиса



Ф. Гервин. Возведение домны имперского предприятия Германа Геринга в Зальцгиттере. 1940 г.



Э. Меркер. Мрамор для Рейхсканцелярии. Фрагмент



Э. Меркер. Подводные лодки



должны были быть непременно молоды и находиться в стадии, так сказать, «ожидания». Кстати, данное слово было едва ли не идеальным названием большинства картин в стиле «нацистской эротики». Ожидание читается на полотне Вернера Пайнера «Европа» (1937 год). Это ожидание настоящего мужчины. Не менее частым в национал-социалистическом искусстве был сюжет «Леда и лебедя» (картины Карла Циглера, Пауля Матиаса Падуа). Столь же распространенным был мифологический сюжет «Суда Париса» (Иво Залигер, Адольф Циглер). Впрочем, именно в случае с «судом» живопись в стиле «ню» получает самое «актуальное» звучание. В данном случае

обнаженные модели предстают не просто как сумма физической привлекательности и личного обаяния, но и как конкурирующие между собой особы, которые соревнуются в привлечении к себе внимания мужчины. Сам же мужчина выбирает из них подобно тому, как выбирают товар в магазине. Для полноценности жизни мужчина нуждается в женщине, которая на картине выступает даже не в роли субъекта отношений, а в роли объекта. Все изображения обнаженного тела, столь присущие национал-социалистической живописи, могут быть приписаны самопрезентации себя мужчине, даже если он не изображен на холсте.



Зепп Хильц пишет картину «Крестьянская Венера»





*Скульптура, воспевающая материнство, которая была установлена в одном из «домов» «Лебенсборна»*

Изображение в обнаженном виде отнюдь не являлось исключительной сферой, которая была отведена национал-социалистами женщине в живописи. Это было лишь «блистательное» начало. Некое стилистическое развитие «женского направления» в искусстве Третьего рейха станет очевидным, если рассмотреть картины, изображавшие материнство. Все полотна, в которых преобладает данный мотив, для простоты обозначим как «арийские мадонны». Несмотря на то что в национал-со-

циалистической живописи встречались изображения молодых и элегантных девушек и женщин, чей вид говорил о «внутреннем аристократизме» (Карл Шторх «Ирэна Александра фон Хаппиус», 1937 год; Г. Шлерет «Пример костюма», 1940 год) их доля в общем количестве картин была весьма незначительной. Подобные картины значительно уступали по своему количеству «арийским мадоннам» и вовсе терялись на фоне многочисленных «ню». Если рассказывать об «арийских мадоннах», то



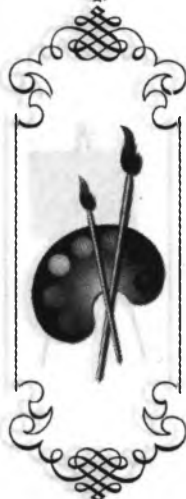
они как бы являлись с сюжетной точки зрения продолжением «нацистской эротики». За «весной жизни» следовал «жизненный долг». Как только исчезал «ореол девичества», входили «посевы зрелости» (данные словосочетания являлись названиями картин). Вряд ли стоит отдельно раскрывать сюжет относительно того, какое место отводилось материнству в рамках национал-социалистической идеологии. Ограничимся констатацией факта, что женщина считалась полноценным членом национал-социалистического общества только в случае рождения у нее

ребенка (в идеале четырех детей). Забота о материнстве, которую проявляли многочисленные службы и инстанции Третьего рейха, на самом деле была заботой о немецкой демографии. Если накануне прихода к власти национал-социалисты убеждали немцев в недостатке у них «жизненного пространства», то с началом Второй мировой войны выяснилось, что данное пространство фактически было некому «обживать».

Само собой разумеется, что «арийские мадонны» по своей стилистике и сюжету существенно отличались от «нацистской эротики». Представав-



Рихард Шайбе. Мать и дитя



шие зрителям молодые матери никогда не были обнаженными, максимум что себе могли позволить немецкие художники, — изобразить их кормящими грудью. Нагота в данном случае не имела никакой «национальной функциональности». Девичья молодость и свежесть уже сыграла свою роль, теперь на картинах речь должна была идти о том, что женщина должна была «исполнять свое высшее предназначение — стать матерью». Материнство являлось не только наивысшим счастьем, но и неотъемлемой частью «национального бытия». Подобно прочим жанрам и мотивам в национал-социалистической живописи, явленный публике материнский идеал имел очень мало сходного с реальностью. При выборе названий картин немецкие художники явно не мудрствовали. Они должны были быть доступны широким слоям населения, а потому наиболее частыми названиями были «Материнство» и разновидности «жизни» («Солнечная жизнь», «Счастливая жизнь» и т.д.).

Если молодая мать изображалась в сельской среде (что случалось в живописи Третьего рейха достаточно часто), то ее фигура должна была соседствовать с колосьями, склонившимися до самой земли. В подобной аллегории находил свое выражение национал-социалистический тезис о единстве человека и природы. В данном случае проводилась незримая связь между молодой матерью-крестьянкой и «матерью-землей». Общая характеристика подобного рода картин как «арийских мадонн» ка-

жется вполне уместной, так как по своему сюжету и композиции они действительно очень походили на классические изображения Мадонны, которые на протяжении многих веков были присущи искусству Западной Европы. В этих сюжетах «освящение естественного порядка вещей» должно быть вполне отчетливым. Собственно личная радость отдельной матери не должна была оттенять идеологическую составляющую сюжетов данных картин. Показательно, что на подобных картинах почти никогда не изображается фигура отца ребенка. Это не является простой случайностью. Национал-социалисты, которые всеми средствами намеревались бороться за увеличение рождаемости в Германии, начали широкую кампанию против «буржуазных ханжей», которые осуждали внебрачное материнство. Начата эта кампания Альфредом Розенбергом, который в своем «Мифе XX века» сформулировал следующий тезис: «С отвратительным лицемерием рассматривается сегодня вопрос о внебрачных детях. Церкви приговаривают “падших” к позору, презрению, исключению из общества, тогда как органические враги нации выступают за устранение всех барьеров, за расовый хаос, групповой секс, за свободу делать аборт. С точки зрения расовой теории вещи предстают совсем в ином свете. Моногамию, конечно, следует защищать и всячески сохранять как органическую ячейку народности, но уже профессор Вит-Кнудсен по праву указал на то, что порой без многоженства германский народный по-

ток прежних столетий никогда не появился бы, и не было бы предпосылок для культуры Западной Европы».

В этой связи имеет смысл обратиться к картине Иво Залигера «Суд Париса». Имея в своей основе мифологический сюжет, на картине изображен вполне современный «немецкий Парис», облаченный в короткие брюки. Двусмысленность данной картины усиливается от того, что только с одной из трех женщин Парис мог сочетаться законным барком. Между тем каждая из них нуждалась в нем. Неким политическим продолжением данного художественного сюжета стал подготовленный в 1944 году с подачи жены Мартина Бормана меморандум «О сохранении немецкого народа». В ней рейхсляйтер предлагал ввести институт «вынужденного народного брака», который разрешал отдельным мужчинам «заводить» вторую жену.

## ГЛАВА 14. ИЗВАЯНИЯ- МОНУМЕНТЫ

Подобно архитектуре, национал-социалистическая скульптура была призвана выполнять некие общественно значимые функции. Об этом говорит хотя бы тот факт, что большинство государственных и партийных зданий в Третьем рейхе, равно как и территории, на которых проводились демонстрации и крупные собрания, были украшены скульптурными изваяниями. Подобно зданиям, они должны быть непременно

монументальными. Кроме этого фасады многих зданий и служебных кабинетов нередко украшались барельефами. Кроме этого почти в каждом общественном и присутственном месте должен был находиться бюст фюрера. Национал-социалистическая идеология в той ее части, что касалась искусства, воспринимала XX век исключительно как «эпоху скульптуры», которая «смогла преодолеть наследие XIX века, являвшегося эпохой живописи». Хотя бы в силу подобных установок национал-социалисты уделяли повышенное внимание творчеству скульпторов. Согласно сведениям журнала «Искусство в Третьем рейхе», от года к году количество скульптур, которые демонстрировались в рамках Большой выставки немецкого искусства, неуклонно росло. Так, например, в 1937 году на Большой выставке было представлено всего лишь 200 изваяний. В 1938 году их количество увеличилось до 380. А в 1939 году общее количество скульптурных работ на Большой выставке составило 630 штук. Тогда 265 скульпторов представили на суд общественности 200 памятных медалей, 100 бюстов, 130 изваяний зверей и 200 человеческих фигур.

Проследить судьбу большинства из них не представляется возможным. Часть из них была разрушена вместе с монументальными зданиями, другие исчезли в недрах запасников музеев и в частных коллекциях. Впрочем, кое-что (в несколько измененном виде) продолжает украшать улицы Германии. Иногда скульптуры, созданные в эпоху национал-со-





Реклама предприятия,  
выпускавшего бюсты фюрера

циалистической диктатуры, украшают цоколи музеев, парки, порталы. Обнаружив их, не всякий сразу же сообразит, что это является «национал-социалистической скульптурой». Но в любом случае история европейского искусства после 1945 года стыдливо поспешила вычеркнуть со своих страниц имена таких «национал-социалистических величин», как Арно Брекер и Йозеф Торак. Но это отнюдь не значит, что они были забыты. Арно Брекер смог сохранить вокруг себя множество почитателей. Многие из людей, входивших в «кружок» друзей Брекера, были состоятельными людьми, а потому могли себе позволить приобретать его работы. Были другие скульпторы. Например, Кольбе, Шайбе и Климш были признанными творцами еще до 1933 года, когда Гитлер пришел к власти. Кольбе был известен даже за границей как представитель современной немецкой скульптуры. Не просто известен, а

весьма почитаем. Всемирную славу ему принесла созданная в 1912 году скульптура «Танцовщица». Произведения этих скульпторов стояли в музеях и до и после нацистской диктатуры рядом с так называемыми скульпторами-«вырожденцами»: Барлахом, Марксом, Беллингом. Уже хотя бы по этому признаку их (Кольбе, Климш и т.д.) нельзя однозначно относить сугубо к «национал-социалистическому искусству». В той противоречивой и запутанной ситуации, в которой оказалась скульптура Третьего рейха (по крайней мере, как она воспринимается в настоящий момент), можно было обнаружить несколько сторон медали. С одной стороны, нельзя забывать или не замечать официальное национал-социалистическое искусство. С другой стороны — скульптуры этого периода являются неотъемлемой частью мировой истории искусства (вне зависимости от желания или нежелания отдельных ис-



кусствоведов и художественных критиков).

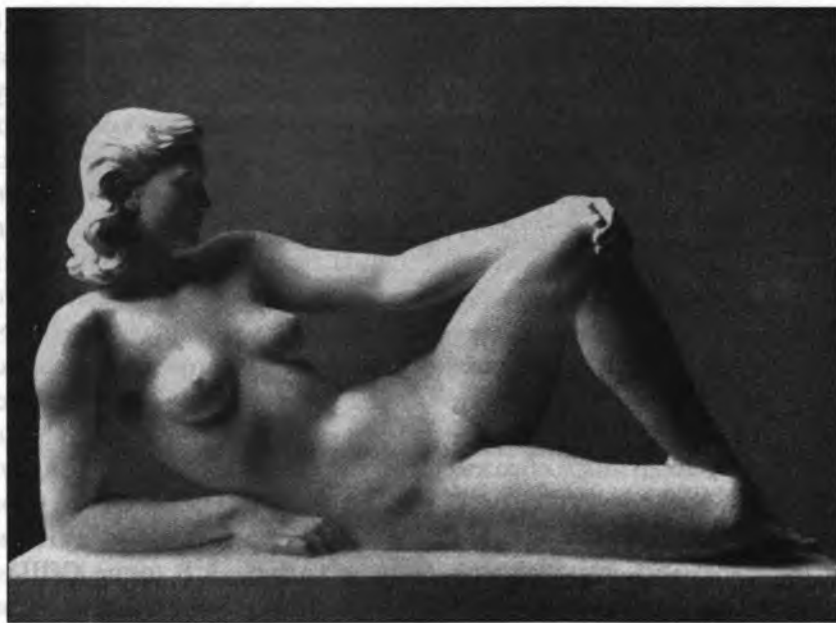
В скульптуре в годы национал-социалистической диктатуры ситуация складывалась несколько по-иному, нежели в живописи, где посредством выставки «Дегенеративное искусство» почти разом был полностью дискредитирован, а фактически запрещен и «устранен» из культурной жизни весь модерн. В сфере пластики национал-социализм проявлял свои претензии на культурное господство несколько иным образом. С определенными оговорками можно даже утверждать, что в Третьем рейхе продолжилось «плюралистическое» скульптурное творчество, которое было присуще Веймарской республике.

Национал-социалистическая скульптура, изображавшая как одетую, так и обнаженную фигуру человека, непосредственно взывала к ан-

тичным статуям. Перефразируя слова Гитлера, один из теоретиков национал-социалистической скульптуры, Курт Лотар Танк, заявлял: «Сегодня эллинизм не является недостижимым образом, а живой реальностью». В своем развитии античная скульптура изначально опиралась на культовые функции изваяния. Лишь в поздний эллинистический и римский периоды они были вытеснены декоративными и эстетическими функциями. Нечто аналогичное можно было наблюдать в эпоху Ренессанса, когда скульптуры не были лишены определенного культового предназначения. В конце XVIII и начале XIX века изваяния обнаженных фигур полностью отстраняются от своего изначального культового предназначения, становясь неотъемлемой частью академизма, который ценился сам по себе. В рамках феодального барокко и конструктивно-



Фриц Климиш. Волна (ГДК, 1942 год)



Фриц Климш. Волна (ГДК, 1942 год)

го буржуазного рационализма возникают творения Канова, Торвальдсена, Шадоу и пр. Здесь можно наблюдать возрождение греческой античности как полностью реальной формы, которая пытается отразить сущность человека в соответствии с гуманистическими идеалами немецкого идеализма первой половины XIX века. Эти усилия в будущем проявятся в эффекте необарочной салонной пластики. Именно с этого момента можно говорить о зарождении в скульптуре модерна. Продолжительное время воздействие на мир скульптуры оказывают творения Родена, равно как и сам скульптор, который, с одной стороны, противился застывшему академическому классицизму, а другой стороны, выступал против сентиментальности салонного искусства. Многоплановость

индивидуума, помноженная на натуралистическую ясность, дают новый импульс для скульптурного изображения человека, впрочем, как и его восприятия. Подобному влиянию подвержено фактически все последующее поколение европейских скульпторов. Но в искусстве у Родена имеется некий антипод, противоположный полюс — это Аристид Майоль. В восстановлении греческой классики он ценит законченность форм и архитектуру самой скульптуры. Его творения во многом соответствуют теории Хильдебранда, который стремится оживить идеи классицизма как нечто более глубокое, нежели просто формальное искусство. Именно в это время своей особый «немецкий путь» в скульптуре пытается найти Альберт Барлах. В своем творчестве он пытается вернуться к

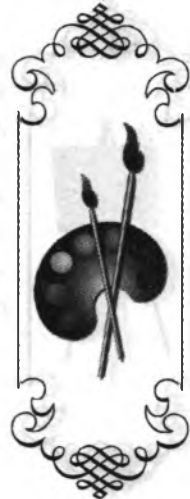
средневековым формам искусства, находя в них экспрессивное сочетание массивности самой скульптуры с динамичностью ее линий. Авангардистские позиции воплощаются в творчестве Умберто Боччони (футуризм), Архипенко (кубизм) и Константина Бранкуши (абстракционизм). В Германии обновлением скульптуры пытаются занимать-

ся Рудольф Беллинг и Отто Фройндлих. Позже их работы окажутся на выставке «Дегенеративное искусство». Судьба Фройндлиха сложится и без того трагично — он погибнет в 1943 году в концентрационном лагере Майданек.

Собственно национал-социалистическая скульптура являлась очень сложным комплексным явлением.



Рихард Шайбе. Взирающая вверх





Рихард Шайбе. Флора

С одной стороны, национал-социалисты будут проводить линию, начатую еще Хильдебрандом и Майо-лем (здесь наиболее примечателен Кольбе), с другой стороны нацистская пластика будет испытывать очевидное влияние Родена (Климш и Шайбе).

Сами национал-социалисты во многом восприняли концепцию Бернхардта Блеекера и Карла Альби-

кера, которые трактовали «традиции» как «классику перехода». «Движущая сила идеи новой империи выявила и сконцентрировала творческую волю, которую фюрер вдохнул в искусство, она побуждает к усиленному творчеству». Впрочем, в скульптуре прочие направления, как, например, импрессионизм и абстракционизм, отвергались как «разрушающие или искажающие форму»,

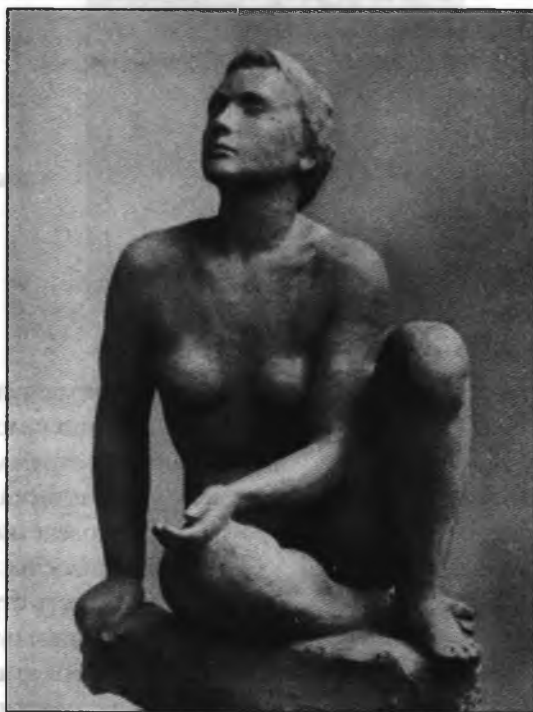


а затем и вовсе были запрещены как «дегенеративные».

Подобно тому, как в архитектуре национал-социалисты при формировании собственного стиля были вынуждены придерживаться неких традиций, так и в скульптуре творения таких «классиков», как Кольбе, Шайбе, Климш, были очень важны. Нацисты нуждались в них не столько для продолжения серьезной скульптурной традиции, сколько из-за специфической выразительности их творений. Именно этим скульптурам удалось увязать воедино традиции классицизма и традиции немецкого идеализма, в чем так остро нуждались национал-социалисты. Чем после всех этих «разложений» и «де-

генерации» можно было привлечь на свою сторону широкие слои немецкого общества? Только тем, что воспринималось в массах как «подлинная культура во время ее наивысшего расцвета». В статьях, которые публиковались еще в журнале «Искусство в Третьем рейхе», Торвальдсен, Шадоу, Раух, Хильдебранд демонстрировали образцы именно как образцы подобного искусства.

В этой связи делались ссылки на Гете, согласно которому основная цель скульптора сводилась к тому, чтобы «показать достоинство человека в рамках человеческой формы». Именно в Гете национал-социалисты видели человека, который предрек величайшую задачу немецкого



Рихард Шайбе. Сидящая



Рихард Шайбе. Богиня победы

идеализма: «Художественное творение, как и в классическое время, развивается из оформленных сил, воплощая и превознося все великолепное, достойное уважения, одновременно с этим одухотворяя человеческую форму, рассказывая людям о самих себе, возвращая их в круговорот жизни, боготворя их для настоящего, в котором они могут познать прошлое и грядущее». В работах Кольбе, Шай-

бе и пр. можно почувствовать усилия по сохранению человеческой фигуры. Данные устремления сводились отнюдь не к поискам эстетической формулы человеческого достоинства. Противоречивость подобных устремлений, то есть стремление к утопической, изначально недостижимой цели, наиболее ярко проявляются в скульптурных работах Шайбе. Выражение и позы, в которых замер-

ли его изваяния, кажутся серьезными, даже что-то мучительно ищущими. Столь наглядное выражение «внутренней жизни» и «воодушевления» подчеркивались современными автору работ искусствоведами и критиками как несомненное достоинство. Однако в творчестве этих трех скульпторов (Кольбе, Шайбе, Климш) после 1933 года происходят некие трансформации. К 1937 году, когда их скульптуры были выставлены на первой Большой выставке немецкого искусства, они становятся почти очевидными. Их художественный стиль становится более «гладким» — в первую очередь это броса-

ется в глаза в скульптурах Климша. Такие «импрессионистские реликты», как сенсбилизация (излишняя чувственность), уходят в прошлое. На их место приходит пафос, что наиболее наглядно демонстрировали работы Кольбе. Все три скульптора при всем этом продолжают уделять внимание величию человека, которое в данном случае оказалось несколько утрированным. Их работы едва ли возможно представить как монументальные изваяния, которые должны были бы наделены «великой миссией новой немецкой скульптуры». Но в любом случае именно о Кольбе, Климше и Шайбе можно



Г. Пагельс. Фельдмаршал Кейтель





Арно Брекер. Эдда Геринг

говорить как «посредниках» между идеалистическим классицизмом и тем, во что его превратил национал-социализм.

То, чем являлось истинное предназначение национал-социалистической скульптуры, отчетливее всего можно понять на примере изваяний Арно Брекера, Йозефа Торака, равно как и следовавшими за ними Курта Шмидта-Эмена, Адольфа Вампера. Все эти работы можно было бы охарактеризовать такой словесной парой, как «заказ и исполнение». Все эти скульпторы (за исключением Йозефа Торака, который родился в 1889 году) принадлежали к молодому поколению творцов. Все они придерживались одинаковых воззрений на искусство. Все они намеревались порвать с «импрессиони-

стскими» предпосылками, равно как и понятиями классики в искусстве. Именно о них в 1943 году Альфред Розенберг скажет, что они явили «беспощадно воплощенную эстетическую волю», призванную «очистить» выразительный язык скульптуры от схематичного и обезличенного классицизма, который по уровню своей абстрактности являлся лишь полый формой, в которую можно было бесконечно заливать новое содержание. Отнюдь не случайно, что на открытии в 1937 году Большой выставки немецкого искусства одним из самых посещаемых залов был именно тот, в котором выставялась монументальная скульптура «Товарищество» Йозефа Торака. Интерес к ней был безграничным. В журнале «Искусство немецкой империи» она



описывалась следующим образом: «Эти два огромных, энергичных и мужественных стоящих рядом мужчины подают друг другу руки. Их разделяет один шаг. Но они смотрят вперед в одном направлении. У них волевые лица, в которых читается уверенность в победе. Эта скульптура доказала, что даже в наше время можно при помощи обнаженного тела символично и монументально иллюстрировать актуальные и злободневные темы». Репортер журнала весьма наглядно продемонстрировал, какие требования предъявлялись к «новому стилю» в скульптуре. В своей заметке он привел почти все понятия, которые должны были к нему относиться. Обе фигуры являлись собой мускулистых атлетов, вид которых навеивает мысли о «сверхчеловеке».

Если подробно рассматривать скульптуру Торака, то, как говорилось выше, в ней запечатлены две мужские фигуры. Они изваяны с широко расставленными ногами, что должно было подчеркнуть «устойчивость». В этой связи то, что они держатся за руки, должно усилить ощущение «статичности» и «монументальности». Показательно, что они поддерживают друг друга правыми руками. Этот момент, возможно, должен был поставить крест на всевозможных банальных толкованиях. Сами сцепленные правые руки являются неким символом, который противопоставляет скульптуру традиционным изваяниям: именно правой рукой отдавался «гитлеровский салют», кроме этого, пере, сцепленные правые руки — это полная противоположность «мещанского» держа-



Арно Брекер. Ирис



Арно Брекер. Аполлон и Дельфиния

ния за руки, когда сцепленными должны быть правая и левая руки. Лица мужчин резкие и даже угловатые. Их выражение решительно, но при этом несколько холодно отстраненное. В них почти не чувствуется ничего человеческого. Это ощущение усиливается, когда обнаруживаешь, что лица у обоих мужчин напоминают друг друга почти как две капли воды. Учитывал Торак «мистический аспект» в близнецах, или же это было просто выражение обезличенного символа, сейчас сказать сложно. Резко выступающие скулы и массивные подбородки подчеркивают ледяную неприступность этих титанов «расовой селекции». Единственным признаком времени в данной скульптуре являются короткие прически, которые были очень популярны в 30—

40-е годы. Сами коротко стриженные головы водружены на мускулистые тела.

По сравнению с изваяниями Арно Брекера, которые были более «гладкими», скульптуру Торака отличают узлы мощных мышц. Сами мужские фигуры, напоминающие культуристов, производят скорее пугающее, нежели эстетическое ощущение. Вздумшие грудные клетки, равно как и подчеркнута тутие животы кажутся напряженными, замершими в момент глубокого вдоха. Длинные ноги мужских фигур детально проработаны в районе икр, что вызывает ощущение некой диспропорции по сравнению их с верхней частью туловища. В любом случае этот эффект усиливает монументальность скульптуры. Само же по-

ложение ног говорит об устремленности вперед. Одновременное «движение вперед», сочетающееся с опорой на вторую ногу, придает позе, в которой замерли фигуры, некую неестественность. Само взаимодействие фигур не кажется динамичным.

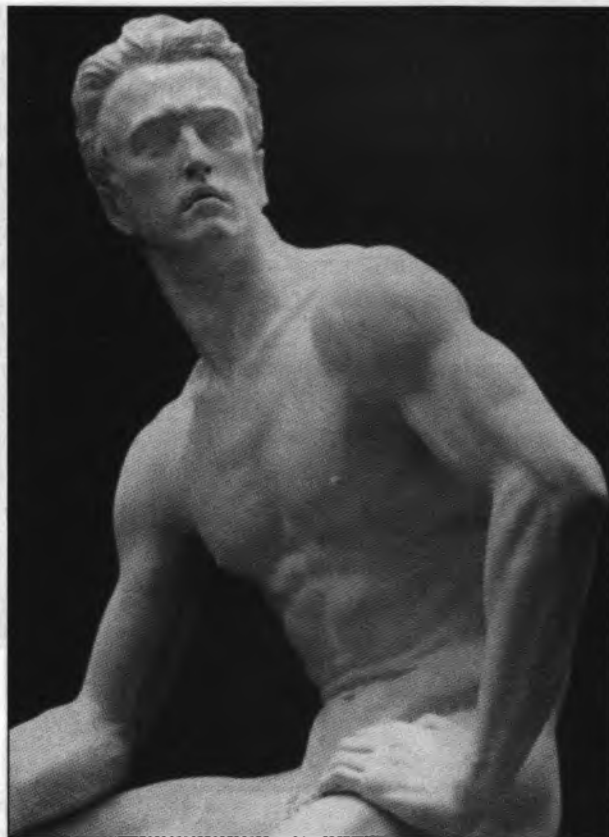
Но основное внимание в данной скульптуре уделяется рукам. Они мощные, натруженные, что должно выражать мужество и энергию. Именно акцент на мускулистых руках должен был подчеркивать «простоту» изваяния (впрочем, как и большинства других национал-социали-

стических скульптур). Сами мужские фигуры не являются равнозначными. Один из «товарищей» несколько больше второго, поскольку нога «меньшей» фигуры придвинута к ноге фигуры, которая символизирует собой «руководителя», что должно явить якобы имевшееся гармоничное единство «ведущих» и «ведомых». Сами мужчины в этом изваянии возвышены до уровня неких сверхлюдей, которые в своем героическом порыве утратили фактически все земное. Именно это позволяет говорить не только об отвлеченнос-



Арно Брекер. Победитель





Арно Брекер. Призыв

ти скульптуры Торака, но и устранении действительно существовавших идеалов человеческого тела.

Энергичный, мужественный, вперед, волевой, уверенность в победе, символично, монументально, актуальный — уже одного набора этих слов, не видя скульптуры, достаточно, чтобы понять, о чем идет речь. Отличая в бронзе данная скульптура должна была быть установлена перед немецким павильоном на Всемирной выставке, которая проходила в Париже в 1937 году. Очевидно, что речь шла о государственном заказе, который должен был продемонстри-

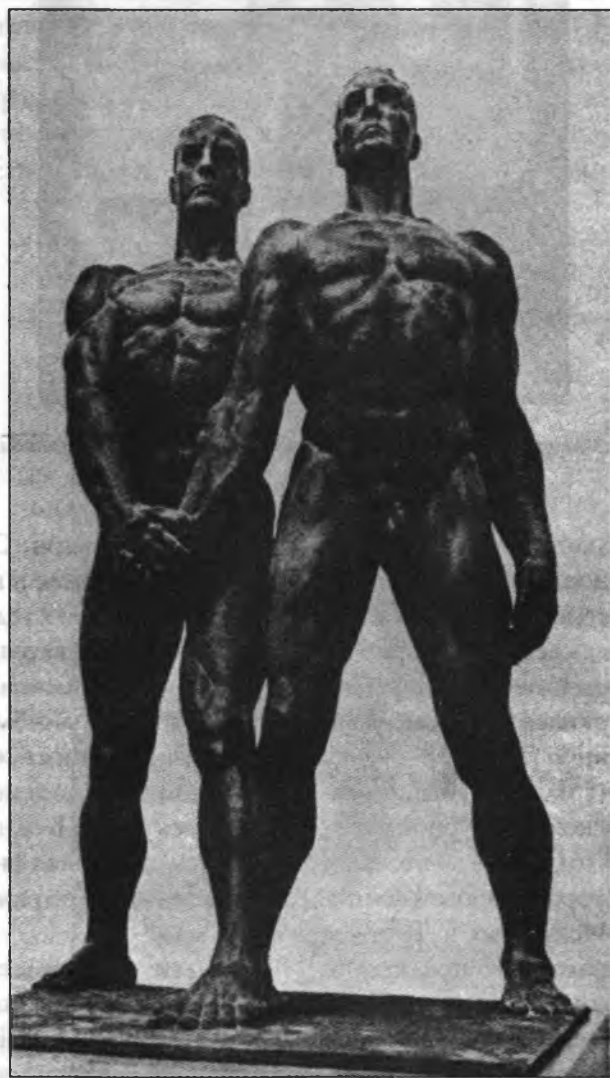
ровать всему миру «новую Германию».

Несмотря на то что на Всемирной выставке в Париже немецкий павильон оказался в «тени» «Рабочего и колхозницы» Мухиной, это не мешало национал-социалистическим искусствоведам утверждать, что скульптура Торака «олицетворяла собой надежность, гордость, уверенность в себе, ясность и дисциплину». Собственно, список можно считать почти исчерпывающим, если говорить об эстетическом воплощении Третьего рейха. Собственно, в работе Торака отчетливо читалась и путаю-



пущая мощь национал-социалистической Германии, которая росла от года к году, вылилась в подготовку к войне и, наконец, привела к нападению на Польшу. То, что в скульптуре Торакса «Товарищество» обычно называлось «направленной волей» (взгляд, выражение лица), было доведено до максимума в изваяниях

Арно Брекера. На этот раз они характеризовались «волевым напряжением». Теперь резкость визуального выражения превратилась в откровенную агрессивность. Это можно увидеть на примере огромной скульптуры из бронзы, которая называлась «Готовность». Она была выставлена в 1939 году на Большой вы-



Йозеф Торак. Товарищество (1937 год)





Скульптура Торака «Товарищество» у входа в немецкий павильон на Всемирной выставке 1937 года в Париже

ставке немецкого искусства. Собственно, данное изваяние должно было стать частью украшения стадиона партийных съездов в Нюрнберге. При обсуждении скульптуры отдельно подчеркивалась ее «актуальность» — данное понятие станет едва ли не центральным в национал-социалистической культурной идеологии. В 1939 году, буквально накануне начала Второй мировой войны, в журнале «Искусство в Третьем рейхе» сообщалось: «В ней явлено предельное выражение внутренней и внешней динамики, которое как нельзя лучше характеризует напряжение, ставшее в прошлом году ус-

тановкой всей нации. Оно нашло логичное воплощение в названии «Готовность»». В 1939 году у понятия «готовность» появятся и новые значения: меч, вынимаемый из ножен бронзовым исполином, станет символом «боеготовности». Собственно, из данной аллегии не делалось никаких секретов. В одной из статей писалось, что данная фигура являлась «убедительным выражением военной воли».

Скульптура представляет собой изваяние мужчины, который готовится вступить в бой. На это указывает его правая рука, которая вытягивает меч из ножен. Сам мужчина

сложен атлетически, в полном соответствии с расовыми идеалами национал-социализма. У мужчины узкие бедра и развитая мускулатура. Правая нога является опорной, в то время как левая, являясь толчковой, водружена на каменную глыбу. Узкая, сугубо «нордическая» голова повернута в сторону. Возникает ощущение, что вся фигура повернута к незримому противнику, которому намерен противостоять обнаженный мужчина. Выражение лица усиливает ощущение готовности начать бой — брови сурово сдвинуты, созда-

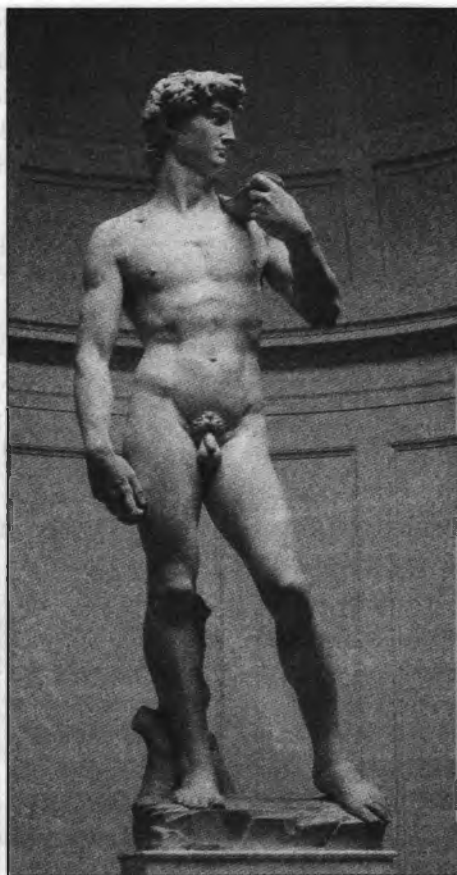
вая характерные морщины на лбу, глаза напряженно прищурены, уголки рта опущены, на скулах вздулись желваки. Волевой подбородок многократно усиливает мужественность лица. При изучении скульптуры Арно Брекера можно заметить определенное сходство с «Давидом» Микеланджело. У обоих изваяний схожие прически, линия лба, форма носа и подбородка.

При взгляде на скульптуру возникает некая последовательность ее восприятия. Взгляд невольно скользит от правого плеча вниз по руке,



Арно Брекер. Готовность (1937 год)





Микеланджело. «Давид»

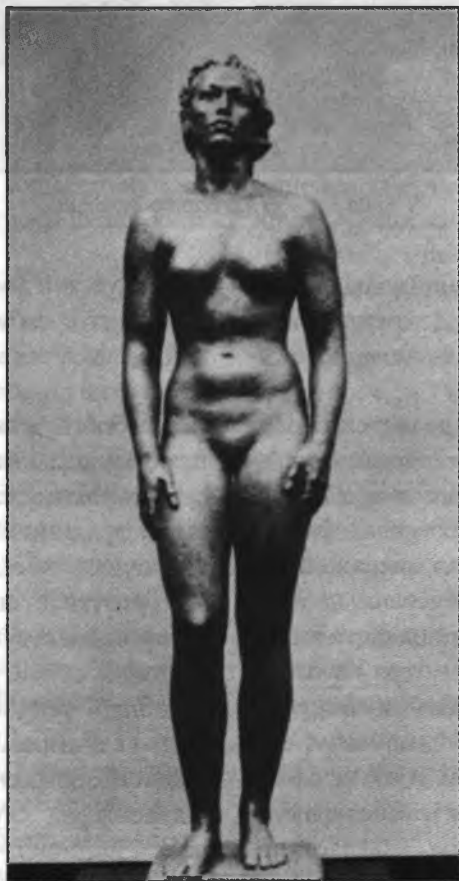
вынимающей меч, заканчивая свое «путешествие» на ножнах, которые сжаты левой ладонью. Сама композиция акцентирует внимание зрителя на мускулистых руках, чьи вздутые мышцы усиливают ощущение внутренней агрессивности, скрытое в изваянии. Именно в руках скрыт весь динамизм скульптуры. В отличие от рук ноги (в том числе напряженная «толчковая» левая нога) пребывают в относительном спокойствии. Можно предположить, что спокойствие ног являлось символом оседлости или же непоколебимой

стойкости. При всей статичности фигура приобретает определенную динамику за счет того, что ее правая сторона пребывает в некоем уверенном спокойствии, в то время как левая испытывает некое мятежное волнение. Несмотря на то, что скульптурам Арно Брекера не была присуща узловатость изваяний Торака (они были как бы более «полированными»), скульптура «Готовность» может характеризоваться только одним словом — «жесткость». Жесткость проявляется почти во всем: во взгляде, в выражении лица, в контуре фигуры.



При некотором сходстве «Давида» с «Готовностью» имеется множество различий. Если «Давид» замер в ожидании, то скульптура Брекера словно приготовилась к броску. С учетом выражения лица и обнаженного меча ее название «Готовность» может трактоваться как «готовность к нападению». Если Брекер несколько «развил» мышцы, то в любом случае они соответствовали анатомии человека и не были столь гипертрофированными как на изваяниях Торака. Впрочем, в общих пропорциях между скульптурами Микеланджело

и Арно Брекера можно заметить большую разницу. При фронтальном изучении «Давида» бросается в глаза, что у него короткие ноги и несколько увеличенная голова. Судя по всему, гений Ренессанса предполагал, что на его скульптуру будут смотреть снизу вверх, а потому сознательно искажил классические пропорции. В скульптуре Арно Брекера, напротив, ноги (и шея) выглядят несколько длинными, а голова — недостаточно большой. Собственно, если следовать пропорциям, принятым в миксах, то в случае с «Готовностью»



Георг Кольбе. Молодая женщина (1938 год)





Арно Брекер. Александр Великий

подобные искажения (вольные или невольные) символизируют собой такие качества, как бескомпромиссность и твердость.

В целом фигура является изолированной от общего поведения человека. Автора человек как таковой фактически не интересовал, фигура является всего лишь выражением действия, причем действия, необходимого национал-социалистическому государству. Несмотря на то что Брекер пытался придать своей скульптуре напряженный динамизм, она выглядит застывшей. В то же самое время «Давид», кажущийся фактически неподвижным, излучает неподдельную живость. В его позе, выражении лица можно найти целую

гамму чувств и эмоций. Но самое главное то, что человек, воплощенный в ней, не является лишь инструментом, он явно не позволил бы манипулировать собой. Художественные отсылки Арно Брекера на классику нельзя обосновать только тем, что он был по сути своей традиционалистом, а потому для пушечей убедительности решил прибегнуть к сверхреалистичному воспроизведению человеческих форм. В данном случае речь может вестись об общей тенденции, когда любые вещи (в том числе творчество гениев эпохи Возрождения) могли быть поставлены на службу агрессивным целям национал-социализма.

Собственно творчество Арно Брекера вызывало восторг не только у

Гитлера, им восхищался и Сталин. Сведения Арно Брекера о том, что Сталин приглашал его поработать в Москву, не кажется выдумкой. По крайней мере, когда в ноябре 1940 года Молотов прибыл в Берлин, чтобы развить советско-германские отношения, начавшиеся в 1939 году с заключения пакта о ненападении, он передал Арно Брекеру следующее послание. По словам очевидцев, слова советского министра иностранных дел звучали следующим образом: «Ваши творения произвели на нас очень сильное впечатление. У нас в Москве есть огромные здания, которые сложены из мощных блоков. Они ждут своего оформления. Сталин является большим поклонником Вашего таланта. Ваш стиль может воодушевить русский народ. Он понятен ему. К сожалению, у нас отсутствуют скульпторы Вашего масштаба».

Черты, присущие национал-социалистической скульптуре, можно будет проще выявить, если провести некоторое сравнение со скульптурами, которые принадлежали к так называемому дегенеративному искусству. Для упрощения анализа выберем два изваяния, которые в своей основе имеют одинаковый сюжетный посыл. Первой такой парой могут стать «Товарищи» Арно Брекера (1940 год) и «Пиета» Кете Колльвиц (1938 год).

На барельефе, выполненном Арно Брекером, изображен воин, который тащит наверх (предположительно на гору или на скалу) тяжело раненого товарища. При пер-

вом взгляде на изваяние внимание приковывается к лицу «спасателя», который обхватил тело раненого, безвольно повисшего на мускулистых руках. Лицо «спасателя» искажено в отчаянном крике, который, судя по всему, адресован незримому неприятелю. Искаженное лицо более напоминает жутковатую маску. О том, что это все-таки лицо живого человека, а не слепок, говорят вздувшиеся на лбу кровеносные сосуды. Глаза «спасателя» погружены настолько глубоко, что их фактически не видно. Глазницы у данного изваяния напоминают провалы пещер, в которых зияет пустота, что должно было символизировать отчаяние, охватившее мужчин в данной ситуации. В самих фигурах, в их позах можно узреть признаки приближающейся смерти, которую несет незримый, но, судя по композиции приближающийся противник. Резко выступающие скулы и выпяченный подбородок фактически лишают лицо кричащего «спасателя» человеческих черт. Оно — олицетворение стихии ярости. Сомкнувшиеся в одну линию брови, которые превращают надбровные дуги в некие мускулистые наросты, символизируют собой «праведный» гнев. Голова главной мужской фигуры — это фактически «цитата» из скульптур эпохи барокко, за тем исключением, что она помножена на стилистику, которая у Арно Брекера нашла выражение в слове, ставшем названием одной из скульптур, — «готовность». На барельефе (что было редкостью для национал-социалистической пластики) грудь мужчин и руки представле-





Арно Брекер. Товарищи (1940 год)

ны плоскими и контрастируют с мощнейшими мышцами длинных ног. Возможно, именно за счет того, что грудь не вздута, зритель делает акцент на яростном лице. Не исключено, что это должно было усилить ощущение крика ярости, который опустошил все запасы воздуха в легких «спасателя». Раненый мужчина, по своему выражению лица, которое фактически скрыто от зрителя, доверил свою судьбу приятелю. Тонкое и точно вылепленное лицо «раненого», собственно, как и голова, которая по своим размерам несколько меньше головы «спасателя», символизируют его беспомощность. Тщательно вылепленные прически не только указывают на некое родство обоих муж-

чин, но и являются символами их расовой принадлежности. Указательный палец левой руки «раненого», кажется, слегка касается лодыжки «спасателя». Кажется, «раненый» так подает знак, что он еще жив. Это «духовное присутствие» становится еще отчетливее, если принять во внимание то обстоятельство, что левая нога «раненого», несмотря на его беспомощность, в последнем порыве все-таки пытается упереться в камень скалы, что должно хотя бы отчасти помочь «спасателю».

Несмотря на трагичность сюжета и вздувшиеся мышцы ног, подъем вверх по каменистому холму кажется застывшим и почти неподвижным. Пальцы ног «спасателя» словно



вцепились в камень, они словно вросли в него, что делает изображенное движение недостаточно динамичным. Фигуры не движутся, они остаются на месте. Ощущение движение не возникает даже от развевающейся накидки. Однако нельзя отрицать, что барельеф вызывает ощущение героического отчаяния. «Спасатель», даже вынужденный отступить, бросает яростные взгляды в сторону противника. Он не прячется за скалами, а отчаянно несет наперекор сильному ветру (на это указывает почти сорванная накидка) своего товарища вверх. Показанный героизм, соседствующий с пафосом «одного за всех», преподносится как

наивысшая добродетель, которая может быть присуща только германцам.

Обе фигуры «товарищей» благодаря своей «идеальной наготe» должны отсылать зрителя к «вневременным» идеям, которые должны были в итоге свестись к мысли о войне, которую нордическая и германская кровь должны были вести во имя Европы. Начало Второй мировой войны стало вполне «удачным» поводом для создания данного произведения. «Актуальное» событие стало поводом для трактовки истории как продолжения германских мифов. По большому счету Брекер лишь интерпретировал в национал-социа-



Рихард Шайбе. Нимфа (ГДК, 1938 год)





*Кете Колльвиц. Пиета  
(1937—1938 годы)*

листической манере «мотив Пиеты» Микеланджело, который оказался перенесенным в сферу товарищества и боевой дружбы. Вместо матери и сына (Мадонны и Христа) Брекер изобразил двух боевых друзей, которые пытаются вырваться из сражения. Само сражение тем не менее в данном случае подается как некая проекция преисподней. На эту мысль наводит не только выражение лица, но и развевающаяся накидка, которая странным образом напоминает фреску «Страшный суд», написанную Микеланджело в 1522 году в Сикстинской капелле. Это сходство позволит нам утверждать, что в своем творчестве Арно Брекер вдохновлялся Микеланджело. Собственно

классиками Возрождения дело не обошлось. Аналогичные выражения лиц и развевающиеся накидки можно обнаружить на фризах Пергамского алтаря, который был создан между 180 и 160 годами до нашей эры. Его главной темой была война между богами («олимпийцами») и титанами. «Товарищи» Арно Брекера (которых в силу своего названия нередко путают с «Товариществом» Торака) являлись всего лишь гипсовым этюдом, который впоследствии должен был быть отлит из бронзы на вдвое большую высоту.

«Мать с мертвым сыном» («Пиета») Кете Колльвиц была создана на рубеже 1937—1938 годов. Эта бронзовая скульптура изображает сидя-

щую на земле, скорченную женщину, которая держит на согнутых ногах труп сына. Мертвый ребенок кажется прижавшимся к матери. Правая рука женщины зажимает рот. Жест кажется растерянным и в то же время полным отчаяния. Судя по всему, женщина с трудом сохраняет силы, чтобы не зайти в плач. Левой рукой она нежно ощупывает руку ребенка, пытаясь найти у него хоть какие-то признаки жизни. Композиция данной скульптурной группы является закрытой. Ее самые важные элементы (голова, лица, руки) находятся приблизительно на одном уровне, что делает еще более ощутимым единение матери и ребенка. Это единство усиливается за счет того, что скульптор использовала округлые, исключительно мягкие фор-

мы. Одежда, в частности платок, который напоминает защитную накидку, растворяет обе фигуры в трагической смеси скорби, любви, боли, воспоминаний и неожиданно наступившей пустоты. Внешний мир перестает существовать, главными сейчас являются внутренние эмоции, которые не позволяют матери расстаться со своим умершим ребенком.

Во многом скульптура носит автобиографичный характер. В годы Первой мировой войны Кете Кольвиц потеряла одного из своих сыновей. Этот трагический жизненный опыт она отразила в своей «Пиете». Эта небольшая по своим размерам скульптура (38 сантиметров в высоту) была создана ею на рубеже 1937 и 1938 годов, то есть фактически после того, как национал-социалисты



Эрнст Райсс. Сестра

запретили демонстрацию ее графических работ. Это обстоятельство заставило Кете Кольвиц обратиться к скульптуре.

Если от «Товарищей» Арно Брекера веет холодный ветерок ненависти, то скульптура Кольвиц порождает более глубокую гамму чувств. Если «Пиета» отражает человеческую боль, то «Товарищи» совершенно лишены простых переживаний, их боль показная, исполненная идеологизированного пафоса.

Второй парой «полярных» скульптур, которую можно предложить для

сравнения читателю, является «Победительница» Арно Брекера и «Взломанная женщина» Эрнста Барлаха.

«Победительница» представляет собой достаточно натуралистичное изображение обнаженной девушки, которая держит в правой руке длинную лавровую ветвь, что является символом ее устремления к спортивной победе. Левая рука фигуры замерла в странном жесте, ее указательный палец разогнут. Скульптура могла демонтироваться исключительно в закрытых помещениях, о чем говорит тот факт, что лицезреть



Эрнст Райсс. Мечтающая

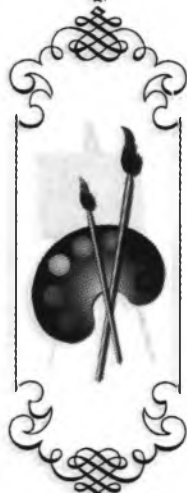




Эрнст Барлах. Вздохивающаяся женщина (1910 год)

ее лучше всего было фронтально, при обзоре с другого угла она не производила должного впечатления. Голова девушки вылеплена несколько резковато, у нее тонкие сжатые губы, что говорит о внутренней концентрации. Сама девушка выглядит погруженной в себя, но не растерянной, а уверенной. Она излучает уверенность в своей победе, что подчеркивается ее ледяным спокойствием. Поднятый указательный палец левой руки как бы намекает на ее «расовое превосходство». Несколько странным выглядит сочетание прически, которая являлась модной в Германии 30-х годов, и полной обнаженности, которая должна была подчеркнуть «вневременность» данного идеала. Осанка девушки выгля-

дит несколько небрежной, одна из ног слегка согнута в колене — она словно собирается сделать полушаг вперед. Вся поверхность скульптуры является гладко отполированной (отличительная черта изваяний Арно Брекера), в сочетании с ее округлыми телесными формами и почти идеальными пропорциями тело выглядит весьма нежным и ухоженным. Несмотря на обнаженность, девичья фигура отнюдь не является объектом сексуального желания. Она устремлена к мужчине, в данной ситуации девушка выглядит возвышенной и неприступной. Она служит для того, что представить гармоничные, вечные высшие идеалы. Она является не олицетворением женщины и роли, отведенной ей в национал-социали-





Арно Бреккер. Мститель (1941 год)

стическом государстве. Она — «аллегория победы».

В противоположность всем остальным монументальным изваяниям прочих скульпторов, которые были установлены на Имперском спортивном поле, работа Арно Бреккера отличается мягкостью. На некотором удалении она очень сильно контрастирует со строгим и даже жестким стилем национал-социалистической архитектуры.

Арно Бреккер создал «Победительницу» и «Десятиборца» для Олимпийских игр, которые в 1936 году проводились в Берлине. Они были установлены на дугообразном «Немецком спортивном форуме», который располагался в северо-восточной части Имперского спортивного

поля, где, насколько известно автору, пребывают и по нынешний момент.

«Взволнованная женщина» Барлаха — это мощно сложенная женщина, сидящая на небольшом холмике. Ее руки опущены вниз между уверенно поставленными на землю ногами. Лицо женщины предельно серьезное, она пристально смотрит перед собой. У нее на голове простая прическа. Она «здоровая как бык». Мощное телосложение и сильные руки позволяют предположить, что женщина является представительницей рабочего класса или крестьянкой. Положение ее ног, прикрытых длинной, тянущейся до самой земли юбкой, вызывает ощущение мощной колоды, на которую водружено туловище. Само туловище тоже яв-

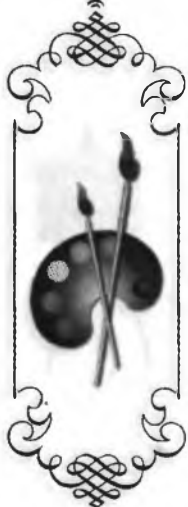
ляется массивным квадратом, который увенчан круглой головой. Она втянута в широкие плечи, что усиливает впечатление их мощи. Женщина погружена в себя.

Груз проблем, которые лежат на плечах данной женщины, выражается во множестве направленных вниз кривых линий, которые как бы являются небольшими складочками. Кроме этого есть и большие «линии груза». Кромка юбки, ее две большие складки, сжатые руки — все это вызывает ощущение мощнейшего давления, которое осуществляется на женщину откуда-то сверху. Эти линии оптически сжимают словно в панцирь верхнюю часть тела.

Направленные в себя и несколько ворчливый взгляд женщины говорит о состоянии ее души. Сама женщина выглядит взволнованной. Заботы являются неотъемлемой частью ее жизни. Эрнст Барлах вдохновился идеей создания данной скульптуры после своей поездки в Россию, откуда он отбыл в Италию. Именно здесь он наблюдал крестьянок и сделал множество набросков. Зрителю представлен типаж, который не сломлен неприятностями, но сохранил свою внутреннюю живость, хотя и пытается скрыть свои эмоции за маской сурового безразличия. По сравнению с почти мифической «Победительницей» Брекера, «Женщина» Барлаха является слишком земной, слишком «человеческой».

Связь между художественным выражением и агрессивными намерениями лучше всего прослеживает-

ся в барельефе Брекера «Товарищи», который можно было считать самой сутью национал-социалистической скульптуры. Вместе с другими 23 барельефами («Мститель», «Стражник», «Возмездие» и т.д.) они должны были быть возведены в зеленом граните на одном из строений Триумфальной арки, которая согласно планам Гитлера должна затмить арку в Париже. Само это циклопическое строение, точнее комплекс строений, должно было тянуться по Берлину с запада на восток 240 метров. Барельефы Брекера должны были быть высотой в 10 метров, что позволяло опять же затмить парижские барельефы. Подобно скульптуре «Готовность», 5-метровая гипсовая модель «Товарищей» была продемонстрирована публике на Большой выставке в 1939 году. Показательно, что данный барельеф на выставке фактически соседствовал с картиной Клауса Бергена «Против Англии». При таком соседстве становится очевидной обратная сторона медали. На языке национал-социалистической идеологии это называлось «усилением символического воздействия». Обе фигуры воинов, слепленные Брекером, были полностью нагие. Они должны были символизировать собой «вневременную» идею борьбы. В этой связи нет ничего удивительного, что, описывая данный барельеф, в 1942 году было произнесено одним национал-социалистическим журналистом, что «он выражает судьбоносную борьбу, которую нордическая или германская кровь ведет во имя Европы». Момент «актуаль-





Арно Брекер. Стражник

ного» — отношение к назревавшей мировой войне — является одинаковым культурным поводом и в работе А. Брекера, и в картине К. Бергмана. Впрочем, Бергман изображает войну как некое высокотехнологичное приключение. Но это не мешало художнику считаться «реалистом».

Символическое изображение, выполненное Брекером, пыталось замаскировать чисто экономические интересы захватнических войн воздействием роковых сил истории. Актуальная история понималась национал-социалистами как обращенный в современность миф. Она повествовала не об экономических инте-

ресах, а только об извечных силах. С этой точки зрения война была всего лишь принятием решительных мер неким гением. Эта мысль нашла выражение в скульптуре Адольфа Вампера «Гений победы», которая появилась на Большой выставке в 1940 году.

Если в сугубо национал-социалистической скульптуре длительное время не уделялось внимание женщине, то причина этого крылась в разных функциях скульптурного изображения обнаженных мужского и женского тел. Мы уже достаточно обсуждали проблему изображения женщины в национал-социалистическом искусстве, а потому ограни-



чимся лишь несколькими штрихами. Кроме главной задачи — представлять публике «судьбоносную борьбу нации», — перед скульпторами также были поставлены более скромные задания. Они должны были иллюстрировать отдельные фрагменты национал-социалистической идеологии. В этой связи изображение обнаженного человеческого тела не должно было иметь в себе никакого эротического подтекста. В первую очередь это относилось к скульптурам, в которых были воплощены мужчины. Подобно картинам с изображением обнаженного тела, в скульптуре проводилась четкая дифференциация между специфическими ролями, отведенными исключительно

мужчине и исключительно женщине. Несмотря на внешнюю революционность национал-социалистической идеологии, в данном моменте она придерживалась исключительно реакционных установок буржуазного общества. Естественное предназначение полов и выполнение предназначенных природой функций рассматривались как некое исполнение «национального долга».

Если мужчина в изображении национал-социалистической скульптуры кажется повелительным, агрессивным, замершим в позах исключительного физического и «волевого» напряжения, то женские скульптуры, напротив, кажутся слишком грациозными, в их линиях читается по-



А. Вампер. Гений победы.

Большая выставка немецкого искусства 1940 года





Арно Брекер. Два человека

виновение и преданность. В качестве яркого примера подобной скульптуры можно привести изваяние Арно Брекера «Два человека». На скульптуре изображены обнаженные мужская и женская фигуры. В нежной, беззаветной верности стоящая на первом плане скульптурной группы женщина обращает свое лицо к стоящему сзади мужчине. Ее руки закинута назад, словно бы она хочет притянуть мужчину для поцелуя. Головы фигур находятся очень близко, но, кажется, что мужчина устранился от поцелуя. Его голова склонена,

словно он обдумывает серьезные вещи. Он прижимается к женщине, но его мысли не о ней. Он думает о каких-то высоких материях (в данном случае, скорее всего, о народе, об историческом предназначении рейха). Ничто не указывает в данной скульптуре на безумную чувственность и страстность. Несмотря на определенный эротизм, изваяние производит впечатление достаточно целомудренного творения. Согнутая в локте мужская рука усиливает ощущение задумчивости. Его сдержанность является достаточно сим-

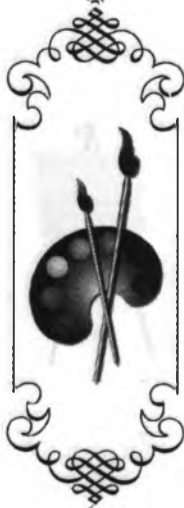
волической. Сексуальное желание, которому поддается женщина, выражено в ее напряженности — она даже слегка приподнялась на цыпочки. Но при этом ее тело кажется закрытым для стороннего зрителя, а ее обнаженная фигура в большей степени выражает не сколько порочную страсть, сколько целомудренного благо. Скульптура в характерной для национал-социалистического общества манере делит социальные роли между полами. Не случайно, что в мужской фигуре акцент сделан на голове — ведь мужчина в первую очередь является «мыслителем». При этом сама женщина является «телом», кото-

рое покорно и послушно принадлежит «мыслителю». То, как женщина устремлена к мужчине, наводит на мысль, что она не просто является объектом сексуальных желаний, а некой покорной служанкой. При этом ее вполне устраивает данная роль. Поза, в которой замерла женщина, имеет своей целью показать женщину услужливой и покорной. В данной скульптуре фигуру мужчины едва ли можно представить отдельно. В данном случае вся композиция будет разрушена. Сама скульптура стала одним из ярчайших символов пропагандируемого национал-социалистами «гармоничного единства полов».



Йозеф Торак. Суд Париса.

Большая выставка немецкого искусства 1941 года





Скульптурная группа Йозефа Торака «Суд Париса»  
(без фигуры Париса) (ГДК, 1941 год)

Если мужские скульптуры являются целеустремленными, напряженными, то женские, напротив, кажутся пребывающими во внутреннем покое и даже каком-то смущении. Если мужские изваяния являются широко шагающими либо твердо стоящими на ногах, то женские — неустойчивыми, шаткими (впрочем, если речь идет не об изображении танцовщиц). В качестве примера подобных женских скульптур можно привести «Стоящую» Йозефа Торака (1940 год) и «Венеру» Йозефа Вакерле (1938 год). Последняя была установлена в саду рейхсляйтера Мартина Бормана в Пуллахе. Кроме этого также можно назвать такие скульптуры, как «Танцующая» («Праздничный танец») Вильгельма Танка (1938 год) и «Стоящая на коленях» Арно Брекера (1942 год).

То, что является смыслом именно подобного положения обнаженных тел, наиболее ярко и фактически однозначно можно «прочитать» в скульптурной группе Йозефа Торака, которая как бы инсценировала один из излюбленных национал-социалистическим искусством античных сюжетов, — суд Париса. Скульптурная группа была впервые продемонстрирована публике на Большой выставке немецкого искусства в 1941 году. Три обнаженных женщины стоящие полукругом, как бы на некой воображаемой сцене, раздеваются перед мужчиной, который словно находится в зрительном зале. В данном случае женщина символизирует собой идею совершенной красоты. Но она призвана быть избранной мужчиной, то есть данная идеальная красота не имеет актив-



ного начала. Если данная идеализированная стилизация все-таки имеет некий эротический подтекст, то он не был акцентирован в силу того, что на правый план в трактовке данной скульптурной группы вышла «неизменная» идея мужчины и «неизменная» идея женщины. Очевидно такое прочтение: «законы жизни» и «культ красоты» отбрасывают в сторону эмансипацию и даже вредную «борьбу полов», то есть ущемление женщин в их правах является не только естественным, но и чем-то эстетически прекрасным.

Арно Брекер в одном из своих выступлений подчеркнул, что «новый стиль» в скульптуре прежде всего базируется на «обновлении культуры», что стало результатом «духовного и политического возрождения нации». Роберт Шольц давал этим процессам даже некое философское обоснование: духовные и культурные достижения нужно приписывать действительности изначальных ценностей, а именно нордической расовой душе». В итоге именно пресловутая «расовая душа» становилась основой для «новой эстетики». Действительно, в национал-социалистической скульптуре (прежде всего в портретах-бюстах) можно было наблюдать строгое соблюдение определенных расовых канонов. Особого внимания скульпторов должны были заслуживать «нордические головы», которые отличались особым (более вытянутым — долихоцефальным — строением черепа).

Наряду со скульптурами, изображавшими человека в полный рост, на

Большой выставке ежегодно выставлялось большое количество скульптурных бюстов. Как уже говорилось выше, в 1939 году на 200 скульптур — человеческих фигур — приходилось 100 отобранных бюстов-портретов. В данном случае можно говорить о том, что в национал-социалистическом искусстве наблюдалось развитие отдельного «жанра скульптуры», что, впрочем, можно было наблюдать и в живописи.

Самой привилегированной темой в данном скульптурном жанре были, конечно же, бюсты фюрера. Более чем в каких-либо других изваяниях в них читается намерение усилить символическими средствами пресловутую «актуальность», но при этом не упустить чисто индивидуальные черты лица.

Это в первую очередь зависело от волевого выражения лица, его напряженности, которое должно была характеризовать масштаб отдельной личности, ее сопричастность «величию времени». Нет ничего удивительного в том, что максимально данные требования должны были быть выполнены при работе над бюстами Гитлера. В данном случае самым простым средством для демонстрации его «величия» были размеры изготавливаемых бюстов-портретов. Бюсты Гитлера в натуральную величину в Третьем рейхе были очень большой редкостью. Мысль об «императорском» величии поздней римской эпохи, которая невольно возникает при просмотре данных изваяний, является отнюдь не случайной. Это был заранее задуманный ход. Подобно





Георг Кольбе. Внимающая (ГДК, 1942 год)

монументальной скульптуре, портретная пластика также должна была выполнять некие общественные функции. Нет никакого сомнения в том, что спрос на бюсты и настольные бюстики Гитлера было очень велик. Они не шли ни в какое сравнение с количеством изваяний, которые изображали партийных деятелей, генералов вермахта, гауляйтеров, хотя их тоже было немалое количество. Но все-таки изваяния Гитлера отличала одна принципиальная вещь — все большие бюсты предназначались для размещения в служебных помещениях или

местах, где проводились национал-социалистические празднования. Многочисленные портретные пластические изображения женщин, например «Фрау Борман» Арно Брекера, предназначались в первую очередь для частных коллекций. Но тем не менее они были в изобилии представлены на Большой выставке немецкого искусства. Здесь они должны выполнять определенную функцию — демонстрировать посетителям расовые идеалы. Если взять в качестве примера изваяние головы той же самой супруги Мартина Бормана, то

оно получило в немецкой прессе следующую оценку: «С материнскими чертами лица безмятежное изображение госпожи Борман при его рассмотрении с расовой точки зрения является наивысшей точкой того, что посредством скульптуры можно было бы рассказать об этом немецким женщинам».

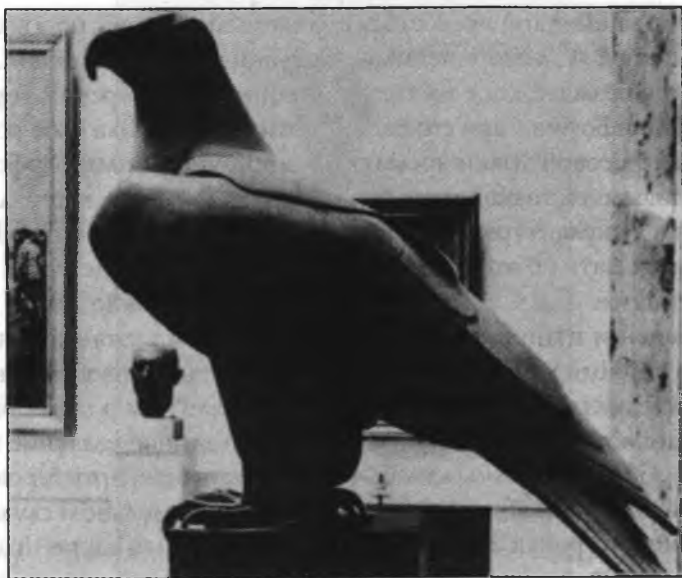
Тема зверей и птиц в немецкой скульптуре периода национал-социалистической диктатуры требует отдельного рассмотрения. Самым популярным изображением было изваяние орла, который являлся гербовой фигурой Третьего рейха. В пластике орлы были представлены в самом различном виде. В скульптуре Вильгельма Кригера орел является не только «монументальной» и «симво-

лической» птицей, но и весьма агрессивной и настороженной. В художественных мастерских «орлиная тематика» находила свое воплощение в многочисленных фарфоровых вещах, либо же в геральдических стилизованных фигурах. Каждое из крупных подразделений партии и вермахта должно было украшать свой флаг или штандарт небольшим скульптурным изображением орла. При этом Гитлер отдал распоряжение, что данное изваяние не должно было быть стандартизированным, но в каждом отдельном случае должно было быть едва ли не индивидуальным творением художника. Подобно тому, как бюсты Гитлера в национал-социалистической скульптуре «возвышались» над прочими извая-



Арно Брекер. Фрау Борман (1943 год)





Вильгельм Крюгер Орел.

Большая выставка немецкого искусства (1937 года)

ниями, так и пластические изображения орла «возносились» над всеми остальными зверьми и птицами. Другой популярной темой в анималистической скульптуре были изваяния лошадей. В частности, Йозеф Торак изготовил их в натуральную величину для внутреннего сада здания Новой рейхсканцелярии. Кроме этого изготовлялось большое количество скульптур и скульптурок кошек, птиц, жеребят, медвежат и т.д., которые в большей мере были воплощены в мелкой пластике. Они предназначались для личного использования и повторяли во многом сентиментальный эффект, присущий салонному искусству XIX века. Для демонстрации подобных изображений проводились специальные выставки. Собственно, взятое под контроль министерства

пропаганды данное направление должно было достигнуть промышленных размахов. Фарфоровые заводы должны были обеспечить всех желающих подобными безделушками. Очевидно, что анималистическая скульптура в Третьем рейхе была самой различной — от «возвышенного» орла до «обыденных» кошечек. В данном случае национал-социалистическое искусство проявило себе как часть массовой культуры, которая была «доступна» всем слоям немцев. Если завершать рассказ об анималистической скульптуре Третьего рейха, то вызывает некое удивление, что в ней получил распространение «волчий мотив». Ведь волк был одним из любимых животных Гитлера. Возможно, это было сделано для того, чтобы не разрушать культивируемый годами «миф о фюрере».



## ГЛАВА 15. СТЕРЕОСКУЛЬПТУРЫ

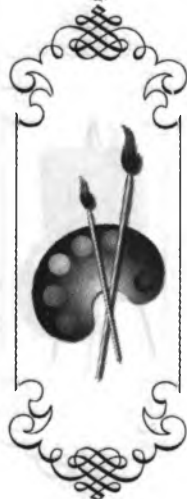
«Изобразительное искусство наших дней вновь вернулось к классической простоте и естественности, но вместе с тем к истинности и красоте», — писал в 1942 году Альберт Шпеер в предисловии к книге Курта Лотара Танка «Немецкая скульптура нашего времени». Сама книга состояла из нескольких глав. В главе «Традиции и современность» рассматривалось творчество Фрица Климша, Георга Кольбе, Рихарда Шайбе, Бернхардта Блеекера и Карла Альбикера. Глава «Борьба за новые формы» была посвящена изваяниям Филиппа Харта, Антона Грауэля, Фердинанда Либерманна, Фрица Келле и Рихарда Кнехта. В части, называвшейся «Путь к немецкой мо-

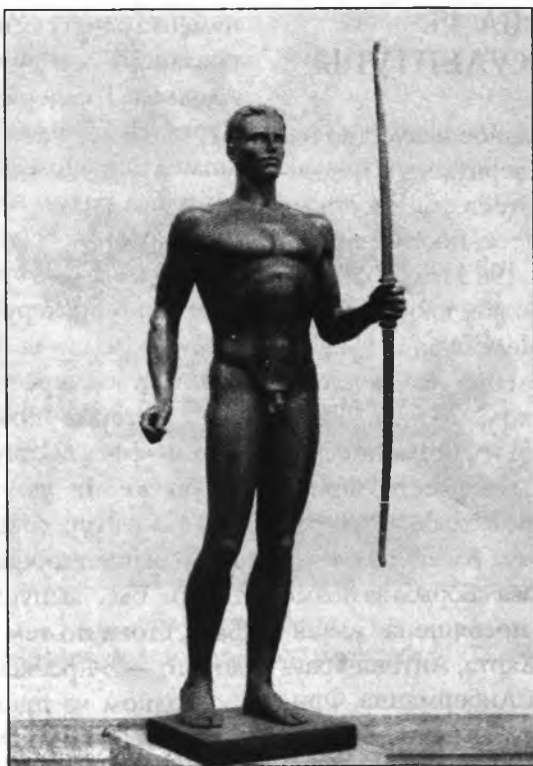
нументальной скульптуре», анализировались особенности творений Адольфа Вампера, Вили Меллера, Курта Шмид-Эмена, Арнольда Вальдшмидта и Йозефа Вакерле. Книгу завершал раздел «Заказ и исполнение», который был посвящен исключительно скульпторам Йозефу Торакку и Арно Брекеру. При подготовке данного издания было проведено множество стереоскопических съемок, которые позволяли при помощи эффекта стереоскопического изображения увидеть «в объеме» 150 скульптур, созданных упомянутыми выше творцами. Сам том, который был выпущен Вильфридом Баде, стоил по тем временам очень дорого — 34 рейхсмарки.

В одном из предисловий к этой книге Баде, министерский советник в управлении прессы имперского



Ирминтруд Фердин-Руммель. Источник (ГДК, 1942 год)





Альфред Шори. Абвер (ГДК, 1942 год)

правительства, пытался с творческой точки зрения объяснить такие понятия, как «наше время» и «наша суть». По его мнению, человек не должен был довольствоваться «участием быть существом, но мы полагаем, что самой благородной возможностью стать творцом». В общих словах Баде указывал на древнегреческую культуру, которая после «тысячелетия проникновения чуждых влияний» «вновь обрела самую немецкость». Эта фраза еще раз указывает на распространенное в Третьем рейхе убеждение о культурной тождественности античной Греции и германского мира. Созданные в Третьем рейхе скульптуры «были абсо-

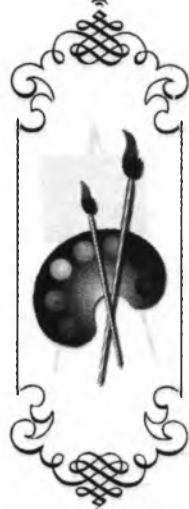
лютными по своему стилю, а по своей зрелости и благородству могли быть равноценными древнегреческим изваяниям». Созданные древними греками формы, по мнению идеологов национал-социализма, являлись «фактически прототипом скульптурного выражения нашей нордической сути». «В нынешней немецкой скульптуре форма и содержание более не являются разделенными». При этом немецкие скульпторы должны были выражать в своем творчестве не идеалы красоты, а «идеалы сущности». Приведенные на страницах книги иллюстрации «являются результатом непосредственного творения и выраже-

нием изобилия вечной жизни... а стало быть, отражением нашего бытия, а значит и вечной сути нашего народа». С этой точки зрения искусство являлось формой бытия общества, «начиная от расового фундамента вплоть до государственного устройства». Каждое произведение искусства должно было отражать в себе «душу нации, его веру и делать очевидной его суть». В книге также говорилось о «тысячелетних противоположных веяниях» (подразумевалось христианское искусство), которые привели к «окончательному онемению европейской

скульптуры». В век техники, по мнению автора книги, искусство должно было не механизировать художественное творчество, а искать свои корни в Древней Греции. На страницах данной книги пытались возвысить и даже освятить национал-социалистическую эпоху: «Сегодня мы вновь живем перед лицом Бога. Поэтому извечные формы являются для нас недостижимым в действительности образцом. Но мы стремимся к греческому искусству в его чистоте эпохи Перикла. В произведениях этого периода мы узнаем самих себя».



Ганс Граф. *Воспоминание о Греции* (1942 год)





Освальд Хоффман. Девушка у колодца (ГДК, 1942 год)

Как уже говорилось выше, издатель, утверждавший подобные вещи, отнюдь не выглядел в Третьем рейхе чудачком. Сам автор книги — Танк — предпочитал не ограничивать «новое немецкое искусство» возрождением творений эпохи Перикла: «Несомненно, мы еще удалены от той мощной, дарующей жизнь силы, которую даровали душам людей творения эпохи классической античности и раннего средневековья. Но мы ощущаем, что эта сила возвращается в Германию. Народ почувствует это в монументальных произведениях искусства. Некоторые уже открыли сердца для этой силы». В качестве примера такого «открытого силе» человека Танк приводил Бернхардта Блеекера, который создал скульптуру неизвестного солдата, являющуюся частью мемориального мюнхен-

ского комплекса погибшим в годы Первой мировой войны.

Собственно, античные скульптуры являлись образцом для подражания не только для художников национал-социалистического периода. Они оказали влияние и на Адольфа фон Хильдебранда, который в 1893 году выпустил весьма популярную в Германию книгу «Проблемы формы в изобразительном искусстве». По ней училось почти все поколение национал-социалистических скульпторов. Несмотря на некоторые претензии к его творчеству со стороны национал-социализма, скульптуры Хильдебранда продолжали стоять не только в Мюнхене, но и в Берлине.

В Мюнхенской Академии искусств, которая считалась «школой Хильдебранда», обучался среди многих



Бернхардт Блеекер. Он был выходцем из «школы Вильгельма фон Руманса», а до встречи с Хильдебрандом испытывал явное влияние Германа Гана (стиль близкий к Родену). Блеекер чувствовал тяготение к стилю Хильдебранда, его не совсем устраивал конструктивизм Гана и его школы.

Сразу же оговоримся, что почти ни один из скульпторов, которые брали в качестве образца для подражания античную пластику, не пострадал в годы национал-социалистической диктатуры. Им не запрещали творить, не накладывали запрет на выставочную деятельность. Если и случались какие-то неприятности, то они главным образом были связаны с тем, что в годы войны случались перебои в снабжении материалами. Штадлер по протекции друзей с 1942—1945 годах препода-

вал во Франкфурте. Генрих Кирхнер, который со временем предпочел изменить свой стиль, отойдя от античной классичности в сторону архаичности, остался начальником литейного производства при Мюнхенской Академии искусств. Но это не мешало Кирхнеру и Штадлеру дистанцироваться от официального искусства Третьего рейха. Единственным последствием для них было то, что они не выставлялись на Большой выставке немецкого искусства. Георг Бреннингер в 1944 году создал совсем непатетический и негероический барельеф «Отбытие», который изображал солдат, отъезжающих на фронт. Несмотря на явно непафосное изображение войны, данное творение было представлено на Большой выставке 1944 года.

К немногим скульпторам, на чье творчество повлиял Хильдебранд, но



Бернхардт Блеекер. Неизвестный солдат (1925 год)



Адольф Хильдебранд.  
Адам (1883 год)

которые после 1937 года попали под запрет, принадлежал Герхард Маркс. Он, видимо, не совсем «правильно» подражал античности. Одно время он творил вместе в Рихардом Шайбе в берлинских общественных мастерских. Сам Шайбе «перешел» из живописи в скульптуру достаточно поздно — в возрасте 28 лет. Если го-

ворить о Марксе, то он с 1907 года творил во вполне традиционном стиле, не испытывая никакого влияния модерна и экспрессионизма. В своем творчестве он вдохновлялся идеями Августа Голля, на тот момент самого известного немецкого анималиста. Лишь в 20-е годы Маркс пошел по экспрессионистскому пути. В 1920—1925 годах он руководил гончарным цехом Баухауса, а после этого до 1933 года преподавал в школе прикладного искусства в замке Гибихенштайн (Галле). Некоторое время он даже побыл директором данного учебного заведения. Для организации выставки «Дегенеративное искусство» национал-социалисты конфисковали множество его работ.

Собственно учеником Хильдебранда мог считаться упомянутый Танком в «Немецкой скульптуре» Йозеф Вакерле. От своего учителя Вакерле получил дисциплину стиля, которая сочеталась с темпераментностью в стиле барокко. Как и почти все его предки, Вакерле происходил из окрестностей Верденфельса, который был известен своим церковным искусством. Дедушка скульптора был резчиком по дереву, отец — архитектором. В возрасте 13 лет он был направлен в ремесленную школу, которая действовала при церкви. Во время своих поездок по Европе юноша оказался очарованным искусством Возрождения. Но тогда он еще не мыслил себя как скульптор, создающий монументальные статуи. В 1906—1909 годах он трудится на фарфоровом заводе, а в 1971 году становится преподавателем в школе,

действовавшей при Берлинском музее прикладных искусств. В 1923 году он перебирается в Мюнхенскую школу прикладного искусства, а несколько позже становится профессором Мюнхенской Академии искусств.

Скульптор-монументалист проснулся в нем, когда он создал в 1934—1936 годах «Возничего» и «Марфонские ворота», которые должны были быть установлены в Берлине на Имперском спортивном комплексе, где должна была проходить Олимпиада. Поначалу этот комплекс создавал Вернер Марх, но работы завершались уже под руководством Альберта Шпеера. Подобно Вальдшмидту, Вакерле принадлежал к немногим немолодым немецким скульпторам, которые пытались соединить в своих творениях монументальность, традицию и реалистичность человеческих форм.

В книге Танка «Немецкая скульптура» утверждалось: «Ему (Вакерле. — А.В.) очень удался “Возница” на имперском стадионе, которого, подобно творениям Альбикера в силу единства мощной формы можно считать лучшим, что было в наше время создано в области монументального искусства... Спокойное выражение и целостность скульптуры соответствуют величию архитектуры».

Стиль Вакерле не был всегда постоянным. В его скульптуре «Нептун у источника» (1936 год), которая была установлена в Старом ботаническом саду Мюнхена, отчетливо читается влияние барокко. Лошадь и тритоны, являющиеся спутниками Нептуна, изваяны в простой манере, что было характерно, например, для оформления в Зальцбургском соборе. При этом скульптор значительно омолодил изображавшегося тради-



Георг Бреннер. Отбытие (1944 год)



Скульптор Йозеф Вакерле

ционно с густой бородой повелителя морей. В данном случае Нептун предстает в виде спортивного молодого юноши. Хотя простота стиля привела к тому, что трезубец античного божества более напоминает вилы для разбрасывания навоза. Овнимании нацистских бонз к творчеству Вакерле говорит хотя бы тот факт, что Гитлер не раз посещал художника в его мастерской. Однако фюрер не вмешивался в творческий процесс скульптора, который в качестве модели для скульптуры Нептуна выбрал молодого мотогонщика Франца Альтмана. Несколько позже Вакерле создал специально для украшения чайного домика в Бергхофе (резиденции Гитлера), два овалных барельефа. На одном из них был

изображен Пан, на другом — нимфа. Прежде чем попасть в Бергхоф, оба они были продемонстрированы публике на Большой выставке 1939 года.

Рейхслайтер Мартин Борман позволил себе установить в своей усадьбе Пуллах, которая располагалась к югу от Мюнхена, статую Венеры, которая должна была украшать источник. Обнаженная девушка поправляет платок, а ее левая нога стоит на фигуре небольшого дельфина, изо рта которого льется вода. Хвост морского животного вздымается вверх, так что с определенного ракурса может показаться, что девушка является русалкой. К слову сказать, русалки были излюбленным сюжетом в творчестве проекта «Вера и красота». При изучении фотогра-

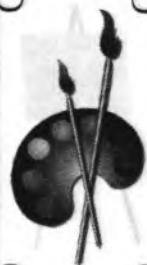


фии данного изваяния возникает невольно желание сравнить его с произведениями Аристиды Майоля — но все-таки различия в творчестве двух скульпторов являются слишком заметными. Кроме этого в берлинской квартире Гитлера была установлена небольшая скульптура Вакерле, которая, опять же, изображала обнаженную девушку.

В 1939 году еще не переименованный журнал «Искусство в Третьем рейхе» характеризовал скульптуру Вакерле как «тектоническую пластику». В книге Танка также была приведена иллюстрация, на которой изображалась сидящая Цереса (римская богиня, чей культ постепенно превратился в культ Деметры). Являясь покровительницей растительного мира, она была представлена со снопом колосьев и серпом в правой

руке и вытянутой левой. Культурные обозреватели Третьего рейха видели ее исключительное обаяние в «контрасте торжественно-серьезного выражения лица и легкости одежды». При этом делался вывод о том, что данное произведение являлось «символическим, серьезным, но в то же время весьма реалистичным продолжением традиции украшения домов, столь излюбленной жителями Мюнхена». В самой скульптуре читалось очевидное влияние стиля барокко.

В своей книге Танк хвалил Вакерле за то, что тот смог найти гармоничную форму взаимосвязи естественного и рассудочного. Там, где берется «неистощимая фантазия», порожденная стилем барокко, и совмещается «со строгим отбором», возникают, по мнению Танка, новые



Йозеф Вакерле. Фигуры возникших у «Марафонских ворот»



Йозеф Вакерле. Нептун (1936)

просторы для монументального искусства. Впрочем, все эти славословия сопровождались критическим замечанием, что «оно еще обнаруживало в себе элементы переходного искусства».

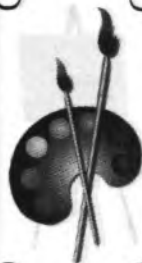
Общественный заказ национал-социалистических властей изменил и творческую судьбу уроженца Рейнской области Адольфа Вампера. В 1936 году ему было поручено создать «богатые» барельефы для украшения открытой сцены имени Дитриха Экарта. После этого заказы последовали один за другим. Далее были: «Икар», установленный в качестве покровителя техники на Доме авиации; «Геркулес и Гидра» — памятник погибшим вестфальцам; монументальные фигуры, установленные перед входом в новый выставочный

павильон Берлина; «Гений победы», а также многочисленные мелкие скульптуры. «Гений победы», который был выставлен на Большой выставке в 1949 году, по своему стилю напоминал «Товарищей» Арно Брекера. Однако в скульптурах Вампера динамика империи имела более яркое визуальное выражение.

Еще один уроженец Рейнской области, Вили Меллер, принял активное участие в оформлении Имперского стадиона в Берлине. Его «Победительница» была установлена у выхода с открытой сцены имени Дитриха Экарта между собственно стадионом и так называемым майским полем: богиня с ветвью, «символом победы и праздника», поднятой в правой руке. В спроектированном архитектором Клоцем учебном зам-

ке Фогельзанг (один из так называемых орденсбургов) Вили Меллер установил памятник погибшим «участникам движения» (национал-социалисты предпочитали говорить о себе именно как о движении, но не как о политической партии). Это было изваяния обнаженного атлета, который вскидывал правую руку в «немецком салюте», а на деревянном постаменте значилось простое слово «Здесь». Далее последовали фигура героического факельщика, установленная на месте проведения праздников солнцестояния и два огромных беркута для «Адлерхофа». Затем вместе с архитектором Клоцем Меллер участвовал в оформлении орденсбурга Крессинзее, где был установлен еще один памятник павшим «участ-

никам движения». Сам Вили Меллер предпочитал работать исключительно в монументальных формах. Поэтому мало выставлялся. Исключение составила, пожалуй, только Большая выставка 1940 года, когда он изготовил из каменных глыб ракушечника барельеф «Чествование победителя». Заместитель главного редактора журнала «Искусство в немецкой империи» Вернер Риттих писал об этом событии в том же 1940 году: «Классическая, архитектурная, почти поспартански строгая композиция увязана с темой величественно и торжественно. Момент психического напряжения и приложения максимума физических усилий уже миновал, действие совершено, наступил миг осознания достигнутого, впереди —



Йозеф Вакерле. Пан (1939 год)



Йозеф Вакерле. Нимфа (1939 год)

чествование». В точном подражании античности (одежды, складки на ней, жесты) женская фигура с венком победителя в руках являет собой правую часть барельефа. К ней приближаются трое мужчин, которые в силу своего физического сложения могут восприниматься только как спортсмены-атлеты.

На страницах своей книги Танк восхищался «Факельщиком» и «Богиней победы» Меллера, в силу их глубочайшего символизма. «Его работы являются продолжением греко-германского искусства, они являются законченным выражением силы империи».

Скульптор Курт Шмид-Эмен после долгих лет прозябания в нищете в

1931 году получил место в Мюнхенской Академии искусств. Первая же речь, услышанная им из уст Гитлера на митинге национал-социалистов, привела его в ряды штурмовых отрядов НСДАП. Он уже «видел» в современном искусстве признаки «вырождения», а выставки модернистов называл не иначе как сумасшедшими домами. 9 ноября 1933 года на десятилетие «пивного путча» в Мюнхене открывался мемориал «Фельдхеррnhалле», который был спроектирован по наброскам Трооста, Шмид-Эмену было поручено изготовить орла для данной архитектурной композиции. Так скульптор стал автором самых знаменитых орлов рейха. За «Фельдхеррnhалле» последовало ук-



рашение угловых опор арены «Луит-польд» на Нюрнбергском стадионе партийных съездов, орел на «башне» немецкого павильона на всемирной выставке в Париже 1937 года, орлы здания новой рейхсканцелярии и т.д. Кроме этого Шмид-Эмену были заказаны скульптурные группы «Вера», «Борьба», «Чествование (Жертва)», которые планировалось установить на высотных зданиях. После этого он должен был создать скульптурную композицию «Победа», которой предполагалось украсить поле «Цеппелин» в Нюрнберге. Но, собственно, Шмид-Эмен не в своем творчестве не ограничивался только орлами. Он не отказывал себе в удовольствии создавать бюсты известных партийных деятелей. Так, например, именно он

изваял бюст гауляйтера Вагнера. В Доме немецкого искусства постоянно выставлялись его скульптуры, изображавшие обнаженных девушек.

К тому моменту, когда в 1937 году Арнольд Вальдшмидт стал получать «общественно важные заказы», ему исполнилось 60 лет. Он должен был украсить барельефом заднюю стену крытой галереи Имперского министерства авиации. Барельеф «Солдаты», который был высотой более 3 метров и шириной в 25 метров, был сделан из специальной породы — очень твердого вюрцбургского гранита. На нем были изображены колонны солдат, которые твердым шагом целеустремленно двигались вперед. Эта композиция примечательна хотя бы тем, что она была



Йозеф Вакерле. Скульптура в имении М. Бормана (1938 год)



Йозеф Вакерле. Цереса (1941 год)

более линейной и условной, нежели все монументальные барельефы эпохи национал-социализма. В качестве некоего прототипа можно указать на работу Христиана Даниеля Рауха (1822—1826 год), которая украшала подножие памятника Блюхеру. Главным отличием был материал, из которого были созданы эти произведения искусства. В случае с Вальдшмидтом это был темный гранит, в случае в Раухом — отливка из бронзы. Но были общие моменты: фигуры на обоих барельефах были достаточно плоскими, повернутыми в профиль и запечатленными в движении. Их также объединяло то, что они как бы являлись рассказом. На подножии памятника Блюхеру повествовалось о выходе немецкой армии из Бреслау (ныне Вроцлав) и

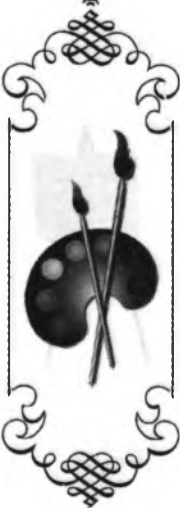
продвижении в 1813 году по территории Германии и Франции. Завершающей сценой было вступление в Париж. Сходство могло быть обусловлено тем, что в качестве образца для подражания могли быть взяты рельефы с фриза афинского Парфенона. При этом возникало ощущение, что в своем творчестве Вальдшмидт ориентировался не только на имевшееся к тому времени изобилие памятников погибшим, но и на древнеегипетские рельефы. На это указывают пропорции и движение солдат.

Одним из заданий национал-социалистического искусства был уход человека из повседневности и существующей действительности в трансцендентность и сверхчеловечность, что должно было вести к «возвышению человека». Чувственная любовь

не должна была мешать мужчине посвящать свою жизнь стремлению к Абсолюту. Женщина должна была сдерживать свои любовные порывы до тех пор, пока мужчина не достиг своей цели. «Любовь с отсрочкой» не должна была подчиняться неподконтрольным инстинктам, но служить воспроизводству детей, что в свою очередь должно было укреплять нацию.

Из труда и любви должен был возникнуть «миф», который вначале должен был подняться до уровня реальности, а затем и подменить саму реальность. Более чем невзрачная действительность Третьего рейха должна была быть озарена культом героев и земного величия. Пузатые нацистские бонзы, туго затянутые в униформу, вместе

со своими слишком далекими от идеального телосложения супругами созерцали совершенные человеческие формы на выставках искусства. От постоянного созерцания данных образов они начинали верить, что за счет жесткого воспитания и расового отбора в кратчайшие сроки (по меньшей мере за жизнь одного поколения) можно было создать армию исполинов. «В ней больше веры, нежели красоты», — подшучивали многие немцы, намекая на культурный проект «Вера и красота» «Союза немецких девушек» (БДМ). Перефразируя данное высказывание, можно утверждать, что в национал-социалистической скульптуре было много больше слепой веры, нежели эстетической красоты.



Вили Меллер. Судьбоносный час (1944 год)



Христиан Даниэль Раух. Вывод кирасиров в 1813 году из Бреслау.  
Барельеф на памятнике Блюхеру (1822—1826 годы)

## ГЛАВА 16. ИСКУССТВО ЦВЕТА ФЕЛЬДГРАУ

К концу XIX века батальная живопись пошла по собственному пути развития, отличному от общего развития изобразительного искусства. Связано это в первую очередь было с механизацией военных действий, что существенно затрудняло изображение батальных сцен не только в силу их массовости, но и предельной запутанности. В итоге художники стали уклоняться от изображения массовых сцен и сражений. Со временем (эта тенденция стала наиболее очевидной в начале XX века) количество картин на батальную тематику стало уменьшаться, их все меньше и меньше выставляли на ху-

дожественных выставках. Впрочем, художники, творившие в данном жанре, смогли найти «отдушину» в виде иллюстраций для журналов и книг, посвященных военной тематике. При этом в их работе все больше и больше внимания стало уделяться не композиции картины, не ее эмоциональной напряженности, а передаче подлинности сцены, запечатленной на иллюстрации. Художники и рисовальщики на время боевых действий стали выполнять функции «фотографов», то есть очевидцев, рассказывающих посредством нарисованных образов о том или ином событии. Они сопровождали боевые части, что позже стали делать фотографы.

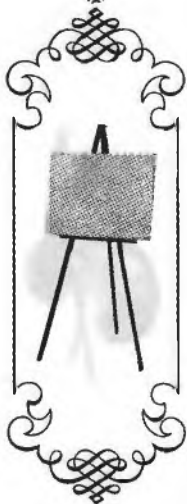
Несмотря на то что уже в годы Первой мировой войны фотография





Фронтовые зарисовки военного рисовальщика Буша





и киносъемки сделали возможным почти полное документирование хода боевых действий, части рейхсвера продолжали сопровождать специальные военные рисовальщики. Как ни покажется странным, но данная традиция в вермахте сохранилась даже в 1939 году. В годы Второй мировой войны военные рисовальщики входили в состав так называемых пропагандистских рот. Их заданием было поставлять написанные и нарисованные изображения боевых действий, которые оценивались не только как «реалистичные» свидетельства, но и как произведения искусства. В большинстве случаев критерием оценки являлось пропагандистское содержание изображения, которое должно было отличаться не только «фотографической точностью», но и оказывать «нужное» психологическое воздействие. Излишний натурализм батальных сцен в искусстве Третьего рейха не только не приветствовался, но мог даже преследоваться. В большинстве случаев картины, выставлявшиеся на Большой выставке немецкого искусства, являлись не суммой фронтовых переживаний, а некой инсценировкой. В данном случае военные действия выступали лишь в роли декорации.

Как уже говорилось, официальное искусство Третьего рейха в своей общей стилистике было нацелено на монументальность, классичность и общедоступность. Подобно архитектуре Трооста, оно должно было вызывать «чувство стабильности и надежности». В условиях иерархич-

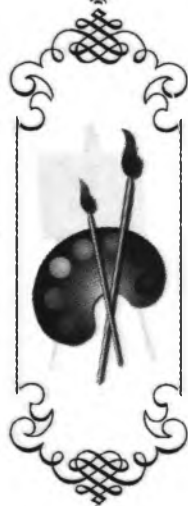
ного построения всей идей, вещей и личностей любая ненадежность должна была быть устранена. Авторитарный фюрер-принцип должен был использоваться не только в партии и ее подразделениях, но и во всей общественной жизни, даже в частных фирмах. Была ли это контора или многоэтажный дом, но в нем все должны были делиться на «руководителей» и «свиту». Даже 10-летние дети должны были учиться командовать и выполнять приказы. Живопись и скульптура в Третьем рейхе должны были способствовать осуществлению данной «воспитательной работы». «Клянемся быть жесткими», «один за всех и все за одного». Любые сомнения и смущения должны были быть отброшены в сторону. Критическая сдержанность мешала готовности выполнить приказ, могла поколебать мужество, пошатнуть жертвенность, а стало быть, подрывала основы «здоровых народных чувств». Идея Тысячелетнего царства Христа была использована национал-социалистами в собственных пропагандистских целях.

Как мы знаем, Вторая мировая война началась 1 сентября 1939 года. Впрочем, на протяжении длительного времени «на Западном фронте было без перемен». После захвата Польши Гитлер долгое время не решался начать открытые военные действия против западных держав. Лишь 10 мая 1940 года он отдал приказ частям вермахта начать наступление. «В этой борьбе на последующую тысячу лет решалась судьба немецкой нации».

Уже знакомый нам художник Пауль Матиас Падуа зафиксировал это «судьбоносное решение» на картине, которая так и называлась — «10 мая 1940 года». На ней было изображено форсирование Рейна пятнадцатью солдатами вермахта на надувной лодке. Некоторые из них гребут веслами, некоторые застыли в ожидании боя. Над всей этой группой («свитой») возвышается фигура «руководителя», в роли которого в данной ситуации выступает немецкий оберлейтенант. О его руководящей роли говорит жест руки. Гимнастерка закатана по локоть, а сам жест обращен к находящимся где-то позади другим лодкам. Это передовой отряд захватчиков, что выражается в их напряженности. В одном из

своих интервью Пауль Матиас Падуа заявил: «Когда делал наброски для сцены форсирования Рейна, я был ранен. Я с несколькими саперами был направлен в Мюнхен, где и написал картину на Пинцеауэр-штрассе».

Но, несмотря на это, при изучении картины не покидает ощущение, что война происходит в мастерской художника. Сцена во многом напоминает в высшей мере драматичные постановки, которые делались на студии УФА или «Тобис». Фигуры солдат прекрасно освещены. Да и сам их героизм кажется излишне аккуратным. Разве их униформа не должна быть помята и испачкана? Но начало военной кампании, которая должна была «решить на последующую тысячу лет судьбу немецкой



Отто Энгельхардт-Кюффхаузер. Форсирование Днепра



Гасн Шварте-Хелльвег. Обсуждение обстановки (1942 год)

нации, должно быть торжественным. Хотя возникает вопрос, почему лодки следуют одна от другой на столь почтительном расстоянии? В любом случае Падуа уже на стадии набросков задумал весьма сложную идею. Это позволяло ему утверждать в середине 60-х годов, что «даже американцы признали его творение лучшей батальной картиной». Признание американцев может быть связано с тем, что по своему сюжету картина Пауля Матиаса Падуа во многом напоминала изображения того, как Джордж Вашингтон со своими войсками пересекал реку Делавэр, тем паче что данная картина была написана в 1850-е годы американцем немецкого происхождения Эммануэлем Лойце.

Эта картина была выставлена в 1941 году в Доме немецкого искусство вместе с полотном «Огнемеччи-

ки», которая писалась Падуа одновременно с «10 мая 1940 года». В том же самом году Падуа на выставке «Художник на фронте», которая проходила в Берлине, представит картину «Командир танка», изображавшую фигуру офицера, уверенно изучающего окрестности из люка легкого танка. В стилистике своих военных картин Пауль Матиас Падуа был не менее оптимистичным, нежели большинство его коллег. Грязь, боль, смерть, бедствия, страх, трупы, обломки — то есть все то, что сопровождало реальные боевые операции в действительности, не могло изображаться на национал-социалистических картинах. Живопись должна была быть частью «тыла» (или, как его именовали в Третьем рейхе, «домашнего фронта»). Она не должна была тревожить и уручать оставшихся в тылу немцев. Картины мог-

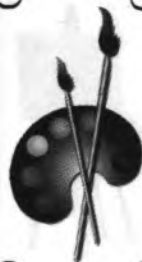


ли изображать только вариации двух сюжетов — мужественно исполняющего свой воинский долг немецкого солдата и поверженного противника. В последнем случае изображение бедствий вполне допускалось. По этой причине на берлинскую выставку «Художник на фронте» была допущена картина Франца Эйххорста «Транспортировка польских пленных», а также полотно Артура Аренса «Пляж Дюнкерка», на котором был изображен мертвый английский солдат, чье тело лежало между брошенным англичанами военным имуществом, а также «Танковый прорыв» Герберта Шнюрпеля.

На картине изображена растерзанная разрывами снарядов местность, где у орудия замерли три фигуры. Виднеется открытый ящик со снарядами, одним из которых, судя по всему, только что подбит танк. Представленные картины должны были также демонстрировать боевой дух немецких солдат, что находит свое выражение в фигуре коренастого раненого, который на картине Рейнхольда Лаунера «Товарищи» опирается на своих сослуживцев. Во многом плакатный и динамичный стиль был присущ картинам Рудольфа Хенгестенберга «Первые в Дижоне» и «Прорыв через бургундские форты».



Рудольф Вернер. Пауза в боях (1942 год)





Конрад Хоммель. Африканский корпус

Опасность, которой должны были подвергнуться немецкие солдаты, на этих полотнах выглядит еще не преодоленной, но уже в динамичности линий видно, что атака должна увенчаться победой вермахта.

Картину Эдуарда Хандель-Маццети «Славная кончина» на первый взгляд можно было принять за пейзаж. Действительно, на ней изображен норвежский фьорд. На самом деле это фьорд близ Нарвика, где 13 апреля 1940 года экипажи немецких эсминцев «Ганс Людемманн», «Вольфганг Ценкер» и «Бернд фон Арним» (естественно, после «ожесточенных боев») затопили свои корабли. Тогда британские военноморские силы атаковали десять немецких кораблей, которые должны были высадить горно-егерский полк полковника Дитле близ Нарвика.

Большинство из них было уничтожено, но высадившиеся на сушу матросы и егеря продолжали держать оборону. На картине о героичности их поведения должен говорить носовая часть одного из кораблей, которая возвышается над водой освещенная солнцем. Виднеющаяся на баке свастика не должна была оставлять сомнений у зрителя, чей корабль «предпочел гибель пленению». В годы войны многие из немецких батальных картин в качестве подзаголовка или второго названия использовали слова погибшего в 1896 году при испытании моноплана планериста Отто Лилленталя: «И все-таки они победили». Нередко такие названия давались памятникам, которые устанавливались в честь погибших на фронте.

Подобно изображению автобанов, война становится предметом



Пауль Матиас Падуга. 10 мая 1940 года. (ГДК, 1941 год)

искусства, вводясь в него в «облагороженном» виде. Более того, она проникает в сферу культуры, становясь одной из несомненно признанных ценностей. На Больших выставках немецкого искусства до 1939 года тема войны встречалась в живописи

лишь как воспоминания о Первой мировой войне. Данные картины должны были навязывать обязательство создавать «народное сообщество» из боевого братства солдат. «Как писал в «Мифе XX века» Альфред Розенберг, что два миллиона по-



Эммануэль Лойц. Джордж Вашингтон форсирует Делавэр (1850-е годы)



Пауль Матиас Падуа. Командир танка (1941 год)

гибших немецких героев на самом деле являются живыми, что они расстались со своей жизнью ни для чего другого, кроме чести и свободы народа, что и является единственным источником нашего духовного возрождения».

После нападения на Польшу, а еще в большей степени после начала «тотальной войны» батальные картины начинают встречаться на многих выставках. Наряду с изображением женщин они становятся важнейшим сюжетным направлением в национал-социалистическом искусстве. На картине Элька Эбера «Последняя граната» (1937 год) изображен героический тип «одинокого воина», который должен был служить мерилom и образцом для всех немецких военнослужащих. Картина упрощает и суживает события

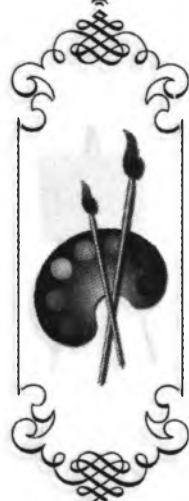
Первой мировой войны до уровня отдельного человека, являющегося свободным и решительным действующим лицом. В военном направлении национал-социалистического искусства граната является особым символом. В условиях предельной механизации войны она остается едва ли не единственным типом вооружений, использование которого требует наличия физической силы. Она бросается в противника подобно копью (копье было излюбленным предметом для изображения в национал-социалистической скульптуре). «Вневременная связь» между копьем прошлого и ручной гранатой как современным оружием должна была подчеркнуть то обстоятельство, что «солдатские добродетели остались такими же... как и 200 лет назад». Одной из наиболее активно пропа-



гандируемых солдатских добродетелей являлось товарищество, что читается, например, на групповой картине Георга Зиберта «Мои товарищи в Польше» (1939 год). На картине изображено немецкое подразделение, которое бодрым шагом вступает на территорию захваченной Польши. В лицах немецких солдат нет ничего демонического, но им отнюдь не свойственны сомнения, скорее радостное ожидание окончания боев. Сама картина, несмотря на достаточно реалистичное изображение солдатских фигур, вызывает ощущение постановки, на что указывает ровный свет, падающий на лица солдат словно от софита, а также задний план картины, в котором не чувствуется глубины пространства. То, что в

скульптурах Брекера и Торака, которые имели фактически одно и то же название («Товарищество», «Товарищи») подается в некоем мифическом ощущении «возвышения вечных символов», в данном случае проявляется как вполне «реалистическое» изображение, что должно было усилить ощущение, производимое картиной, как «свидетельство очевидца».

Идея товарищества являлась одним из центральных понятий национал-социалистической идеологии. Подобно другим сферам жизни, национал-социалисты смогли поставить себе на службу положительные проявления человеческого сосуществования. Большинство национал-социалистических требований обставлялись вполне естественными на пер-



Рольф Липус. Сражающиеся (1943 год)



Франц Эйххорст. Транспортировка польских пленных (1941 год)

вый взгляд идеями общности, товарищества, ценности семьи. Если на картине Зиберта имена солдат остаются неизвестными, то портреты кавалеров Рыцарского креста, которые были нарисованы Вольфгангом Вилльрихом, всегда являются именными. Их можно рассматривать как одно из проявлений культа героев. В одной из своих статей в журнале «Искусство немецкой империи», посвященных «военному искусству», Вальтер Хорн писал, что Вилльрих изображал «самый передовой край борьбы против плутократической войны на истощение, в его рисунках отчетливо читаются черты расового превосходства и мужская сила, которые должны способствовать отбору солдат и подвигать их на смелые поступки».

Отдельным типом батальных картин можно назвать многочислен-

ные «морские пейзажи» Клауса Бергена, на которых война преподносится как некое мужское приключение. В качестве примера такового можно привести картину 1942 года «В Атлантике», на которой изображена плывущая подводная лодка. В целом же изображение техники на национал-социалистических батальных картинах (будь то подводная лодка или танк) являлись символом «неизбежности» победы. В данной ситуации на картинах противник почти всегда оставался где-то «за кадром», но техническая мощь изображенной техники должна была говорить о том, что «победа» была на стороне Германии. Картина Георга Лембрехта «Бомбы над Англией» (1941 год) является во многом символическим полотном. На нем совсем нет человека, его заменили «аноним-

ные» боевые машины. Из импрессионистски написанного неба на «живописный» ландшафт руин Лондона вываливаются пикирующие бомбардировщики. Они напоминают неких ангелов техногенной эпохи, которые пришли покарать «мировую плутократию». На апокалипсичность сюжета указывает и цветовая гамма, которую выбрал художник — смесь различных красных и коричневых тонов.

На первой странице вышедшего в мае 1941 года журнала «Искусство в немецкой империи» была размещена репродукция картины Элька Эбера «Бой в пригородах Варшавы». Немецкий лейтенант и солдат, замершие между руинами зданий, должны были символизировать собой уличные бои. Офицер держит в руках

ручную гранату, на боку у него кобура с пистолетом. У стоящего на втором плане немецкого солдата за поясом — еще три ручные гранаты. Наверное, они должны быть использованы офицером, так как солдат занят поиском невидимого для зрителя противника, который укрылся на верхних этажах зданий. На это указывают и блуждающий взгляд солдата и штык карабина, направленный куда-то вверх. Мужественные профили немец должны показать зрителю, что польский неприятель уже почти побежден. Сама картина как бы является продолжением серии полотен и рисунков Эбера, на которых он изображал штурмовиков. Часть из них была запечатлена тренирующимися в стрельбе из винтовки. «Штурмовики Эбера» в изоби-



Рудольф Липус. Огнемётчики (1941 год)



Клаус Берген. В Атлантике (1941 год)

лии издавались в довоенной Германии в виде открыток.

Когда в Берлине открылась выставка «Художник на фронте», за перо решил взяться, чтобы описать ее, сам главный редактор «Искусства в немецкой империи», Роберт Шольц. Уже одно это обстоятельство указывает, насколько большое значение она играла для национал-социалистической пропаганды. В своей статье, которую можно с некоторыми оговорками назвать программной, Роберт Шольц выступал против «ошибочной установки», когда художник, специализирующийся на батальной живописи, должен был отстоять от изображаемых им боевых действий на длительном временном расстоянии. Главный редактор «Искусства в немецкой империи» полагал, что «немецкому искусству требовались другие внутренние целевые установки и другие внешние проявления, что могло создать для художников

поле деятельности, когда они бы создавали художественные ценности в актуальном для них времени». Шольц завершал свою статью следующим выводом: «Современная военная живопись должна была столкнуться с требованием полноценного искусства не в последнюю очередь на основании того обстоятельства, что художник нашего времени имеет ясное историческое сознание и вместе с тем уже проделал внутри себя длительный путь, необходимый для художественной объективации. На данной войне народ в его совокупности удалил второстепенное и эпизодическое, но вынес на первый план самое главное».

В итоге художник в Третьем рейхе в годы войны должен был быть «борцом переживания», «фронтовиком в сфере культуры». При этом сама живопись эпохи национал-социализма не очень охотно обращалась к прошлым битвам, которые



имелись в истории Германии. Тема Первой мировой войны, очень важная, например, для национал-социалистической литературы, в живописи была представлена не очень ярко. Не исключено, что «тусклое настроение и глухое чувство трагичности» художников, изображавших сцены Первой мировой войны, было присуще им хотя бы в силу исхода оной. Новая мировая война дала новый импульс для художественного творчества: «Сегодня те же художники, которые вновь изображают войну, придают своим картинам светлое, оптимистичное настроение. Худож-

ники, изображающие нынешнюю войну, проходят мимо ужаса и мрака, который несет с собой каждая из войн, но делают упор на общем настроении, на психологических установках, которые сейчас являются ощутимыми как никогда. Это настроение находит свое выражение во всех изображениях войны, в мимике солдатских лиц, в светлых тонах, которые используются для изображения ландшафта. Из художественного подсознания в форме и цвете выражается победоносный оптимизм». Тем самым главный редактор «Искусства в немецкой империи»,



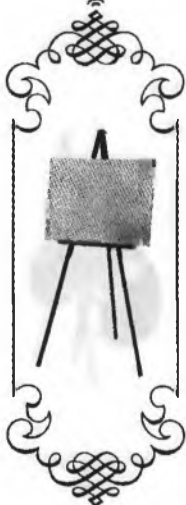
Фрагмент картины Георга Лембрехта  
«Бомбы над Англией» (1941 год)



который в 20-е годы был учеником Эриха Вольсфельда и Карла Хофера (Берлинское высшее художественное училище), подтверждал, что живопись, представленная на выставке, являлась лишь условно «реалистичной».

Если говорить о батальной живописи Третьего рейха в целом, то она и ни по своей художественной технике, ни с точки зрения композиции и сюжета никак не выделяется из всей национал-социалистической живописи. Впрочем, это не исключает наличия неких отличительных признаков. Во многом (видимо, для того, чтобы подчеркнуть «актуальность» изображений) картины напоминают работы военных рисоваль-

щиков. Однако в этих картинах не могло быть и речи о передаче действительности. Когда правду о жестокости войны (в особенности на Восточном фронте) скрывать от немецкого общества стало невозможно, ее решили преподнести в некоем рафинированном виде. Написанная в 1943 году Адольфом Райхом картина «Большая жертва» изображает фронтовика-инвалида, который на костылях бредет по улице Берлина. Но при этом сами улицы, равно как изображенные на них люди, поражают своей почти стерильной чистотой и спокойствием. Скорее всего, художник пытался изобразить события, которые произошли уже после «победоносного» окончания войны.



## ПОСЛЕСЛОВИЕ

В одной из своих статей американская исследовательница Сьюзен Зонтаг отмечала, что «фашистская эстетика включает восхищение первозданными ценностями», то есть она исходит из комплекса ситуаций, связанных с контролированием поведения, подчинением, сверхусилием и способностью терпеть боль; она связывает два человеческих состояния, кажущиеся несовместимыми, — эгоцентризм и самозабвенное служение. Следуя этой логике, делался вывод о том, что искусство Третьего рейха воспевало подчинение, возвеличивало отказ от разума, зачаровывало смертью. Нельзя не согласиться с мыслью о том, что эстетические идеалы национал-социализма состояли в том, чтобы трансформировать физическую энергию в духовную силу, которую предполагалось пустить на благо тоталитарного общества. Но делало ли это изобразительное искусство Третьего рейха самостоятельным, уникальным продуктом, так сказать, культурно-эстетическим феноменом в мировой ис-

тории искусства? Отнюдь, как мы видели, оно в большинстве своем опиралось на образцы искусства XIX века, а по своей стилистике позволяло говорить о неоклассицизме. Позволяет ли история ставить знак равенства между национал-социалистическим искусством и неоклассицизмом. Ни в коем случае. В этой связи примечательна позиция основателя петербургской школы «нового русского классицизма» или неоакадемизма известного художника Тимура Новикова. На Западе о «неоакадемистах» писали как о поклонниках фашистского искусства и адептах монументального и потенциально милитаристского мужского тела. Подобные выводы позволили сделать Новикову в свое время следующее утверждение: «Гитлер занимал крайне правильную эстетическую позицию. Политически он совершил немало ошибок, а эстетически он был совершенно прав». То есть национал-социалистическое искусство можно было трактовать как исключительно политизированный нео-





Ганс Хапп. Портрет молодой женщины с цветком (ГДК, 1942 год)

классицизм. Уберите из картин национал-социалистического искусства идеологический аспект, и вы вряд ли сможете отличить их от творений второй половины XIX века. Добавьте картина конца XIX века некое актуальное политическое звучание, и вы получите искусство, весьма напоминающее тоталитарное. Возьмем хотя бы типичный пример с недоразумением в виде «оценки» картин Артура Кампфа, которые были написаны в начале XX века, как «нацистских».

В этой точке зрения принципиально нельзя соглашаться с трактовкой национал-социалистического искусства лишь как воплощения варварства, примитивного культа силы, идущего вразрез с господствующими художественными течениями XX века. Эту мысль развивал Ни-

колас Мирзоев, который заявлял об Арно Брекере, что «его фигуры — это антитела, исполненные страха и ненависти перед материальным присутствием тела». Если мы говорим о политической составляющей национал-социалистического искусства, то ее можно трактовать исключительно как социальный заказ, своего рода конъюнктуру, которая всегда существовала и будет существовать в мире искусства (отвлеченными творцами искусства ради искусства могут быть лишь единицы). Зонтаг пытается взглянуть на эту проблему с иной стороны: «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: иде-



ал жизни как искусства, культ красоты, фетишизм смелости, преодоление отчуждения в экстатическом чувстве принадлежности, отвержение интеллекта и теплое мужское сообщество (семья), под родительской властью вождей».

Трактовка немецкого искусства 1933—1945 годов исключительно как разновидности пропаганды в Третьем рейхе таит в себе множество коварных ловушек. Одна из них открылась организаторам Берлинской выставки нацистской живописи и скульптуры, которые с изумлением обнаружили, что посещаемость ее превзошла все ожидания, а публика далеко не так серьезно настроена, как предполагалось. Для широкой публики привлекательность национал-социалистического (равно как и тоталитарного в целом) искусства, скорее всего, объясняется его простотой, фигуративностью, эмоциональностью, отсутствием сложных интеллектуальных построений.

Если же говорить об историческом соотношении в национал-социалистическом искусстве собственно

политики и стиля, то мы можем прийти к весьма странному открытию. Политическая лояльность и даже политическая поддержка национал-социалистов не являлась залогом успеха художника в Третьем рейхе. Более того, данные лояльность и поддержка отнюдь не всегда могли защитить от преследований — возьмем, например, Эмиля Нольде. С другой стороны, неоднозначная политическая позиция и даже критические замечания в сторону режима могли быть «прощены» художникам и скульпторам, которые творили в стиле, близком к классицизму. Отличительными чертами национал-социалистического искусства являлись обязательные: предельная политизация и четкое соответствие стилю неоклассицизма. Это позволяет говорить об искусстве. При этом подобному тому, как идеология национал-социализма являлась набором множества (нередко противоречащих друг другу) идей, так и стиль национал-социалистического искусства являл по большому счету смешение элементов различных стилей, то есть был эклектичным.





## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Adam, Peter.* Art of the Third Reich. H.N. Abrams, 1992

*Backes, Klaus.* Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im dritten Reich. Dumont, 1988

*Clinefelter, Joan L.* Artists for the Reich: culture and race from Weimar to Nazi Germany. Berg Publishers, 2005

*Etlín, Richard A.* Art, Culture, and Media Under the Third Reich. University of Chicago Press, 2002

*Fleckner, Uwe.* Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Akademie Verlag, 2007

Grosse Deutsche Kunstausstellung 1942. Verlag Bruckmann, 1942

*Heftrig, Ruth; Peters, Olaf; Schellewald, Barbara Maria.* Kunstgeschichte

im «Dritten Reich»: Theorien, Methoden, Praktiken. Akademie Verlag, 2008

*Hinz, Berthold.* Die Malerei im Deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution. W. Heyne, 1984

*Huener, Jonathan; Nicosia, Francis R.* The arts in Nazi Germany: continuity, conformity, change. Berghahn Books, 2006

*Ketter, Helena.* Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus: eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus. LIT Verlag Berlin-Hamburg-Münster, 2002

Kunst im 3.[i.e. Dritten] Reich: Dokumente der Unterwerfung: [ausstellung], 15. 10.-8. 12. 1974, Frankfurter Kunstverein, steinernes Haus am Römerberg. Der Verein, 1976

*Lohr, Hanns Christian.* Das braune Haus der Kunst: Hitler und der «sonderauftrag Linz»: Visionen, Verbrechen, Verluste. Akademie Verlag, 2005

*McCloskey, Barbara.* Artists of World War II. Greenwood Publishing Group, 2005

*Muller-Mehlis, Reinhard.* Die Kunst im dritten Reich. Heyne, 1976

*Petropoulos, Jonathan.* Art as politics in the Third Reich. UNC Press, 1999

*Petsch, Joachim.* Kunst im dritten Reich: Architektur, Plastik, Malerei. Vista Point Verlag, 1983

*Prolss-Kammerer, Anja.* Die Tapiserie im Nationalsozialismus: Propaganda, Representation und Produktion: Facetten eines Kunsthandwerks im «Dritten Reich». Georg Olms Verlag, 2000

*Saehrendt, Christian.* «Die Brücke» zwischen Staatskunst und Verfemung:

expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im «Dritten Reich» und im Kalten Krieg. Franz Steiner Verlag, 2005

*Speer, Albert.* Die Neue Reichskanzlei. Zentralverlag der NSDAP, 1940

*Thomae, Otto.* Die Propaganda-Maschinerie: bildende Kunst u. Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Mann, 1978

*Turk, Klaus.* Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst: Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Franz Steiner Verlag, 1997

*Wulf, Josef.* Die bildenden Künste im Dritten Reich. S. Mohn, 1963

*Zaidan, Daniel.* Bildende Künste im dritten Reich: Eine kritische Auseinandersetzung mit einem vernachlässigten Kapitel deutscher Kunstgeschichte. Diplomica Verlag GmbH, 2008





## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
Глава 1. Воззрения Гитлера на искусство .....	9
Глава 2. Конфликты и противоречия в сфере культуры .....	28
Глава 3. «Нордический экспрессионист» .....	42
Глава 4. Оппортунист с министерским портфелем .....	54
Глава 5. Нацистская атака на модерн .....	64
Глава 6. Коричневый Эрмитаж .....	73
Глава 7. Фюрер-меценат? .....	79
Глава 8. Эстетические критерии Гитлера .....	88
Глава 9. Специальный проект в Линце .....	100
Глава 10. «Магический реализм» .....	116
Глава 11. Кормящее сословие .....	127
Глава 12. Эстетика промышленного труда .....	152



Глава 13.	
Товарищ или служанка? .....	176
Глава 14.	
Изваяния-монументы .....	197
Глава 15.	
Стереоскульптуры .....	235
Глава 16.	
Искусство цвета фельдграу .....	250
ПОСЛЕСЛОВИЕ .....	265
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	268



Научно-популярное издание

*Эlegantная диктатура*

**Васильченко** Андрей Вячеславович

## **АРИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ**

Выпускающий редактор *М.К. Залесская*

Корректор *О.Н. Богачева*

Верстка *И.М. Сорокина*

Дизайн обложки *М.Г. Хабибуллов*

Почтовый адрес:

129348, г. Москва, ул. Красной Сосны, 24, а/я 63.

Фактический адрес:

127549, г. Москва, Алтуфьевское шоссе, 48, корпус 1.

Тел.: (499) 940-48-71, (499) 940-48-72, 940-48-73.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.60.953.Д.000452.01.09 от 27.01.2009 г.

E-mail: [veche@veche.ru](mailto:veche@veche.ru)

<http://www.veche.ru>

Подписано в печать 15.07.2009. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнитура «LazurskiC». Печать офсетная. Бумага офсетная.

Печ. л. 17. Тираж 3000 экз. Заказ В-1098.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного электронного оригинал-макета  
в типографии ОАО ПИК «Идел-Пресс».

420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

E-mail: [idelpress@mail.ru](mailto:idelpress@mail.ru)