

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ 1933-1945гг. АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА, ЖИВОПИСЬ. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Не существует искусства, свободного от идеологии. Это относится, прежде всего, к формальным экспериментаторам разного рода, абстракционистам и сторонникам «чистого искусства». Все эти виды псевдотворчества порождены идеологией буржуазного упадка. Как правило, тоталитарное искусство, как это показал советский период, также находится под идеологическим прессом. Однако искусство национал-социалистической Германии стояло здесь особняком. Конечно, идеологические инстанции осуществляли надзор за творчеством немецких художников, но их степень свободы в 1933-45гг. была значительней и качественно выше того, что наблюдалось в Советском Союзе. – Это при условии, если художник не выстраивал политические конструкции, что было абсолютной прерогативой национал-социалистического государства.

При этом Гитлер время от времени одергивал контролирующие инстанции, когда они проявляли излишнюю строгость. Он понимал, что художественное творчество требует определенной свободы, без чего невозможно получить качественные результаты. Работа на заказ не всегда оставляла такую возможность. Случалось, что Фюрер игнорировал мнение Геббельса, Геринга или Розенберга и даже приобретал скульптуры и полотна художников, отбракованные этими придирчивыми персонами, после чего появлялась возможность экспонировать такие произведения на крупных выставках. Разумеется, это относилось только к творчеству реалистов и художников романтического направления. Декадентство любого вида он отвергал без колебаний. Массовые примеры таких поделок Гитлер наблюдал в Вене, а затем в берлинских салонах и навсегда проникся к ним отвращением. Он справедливо считал, что вся эта продукция противоречит здоровому вкусу народа, из среды которого во все времена выходили крупнейшие мастера искусства Германии и других европейских стран.

Крупные художники всегда составляли меньшинство среди своих коллег. Но профессионализм является одним из главных критериев качества работ остальных творцов. Это в особенной мере относится к Германии с ее солидными художественными институтами и традиционно высококачественной подготовкой творческих кадров.

Даже в Германии тема официального искусства Рейха недостаточно освоена. На русский язык переведены лишь мемуары Шпеера, и нет серьезных монографий по искусству Рейха. В конце войны бомбардировками и после мая 1945г. сознательно уничтожены почти все архитектурные комплексы агитационно-парадного назначения в Мюнхене, Нюрнберге и Берлине: огромные статуи, монументальные рельефы, мозаичные и фресковые росписи. Уцелело несколько тысяч станковых картин, в том числе около семисот лучших полотен, закупленных руководством Рейха на ежегодной

Немецкой художественной выставке в Мюнхене в 1937-1944гг. Этот интересный материал недоступен для зрителей и большинства специалистов, так как он сосредоточен в специальных хранилищах Вашингтона, Стэнфорда /архив Института Гувера/, в Ингольштадте /Баварский музей армии/ и в Берлине /Немецкий исторический музей/.

В связи с этим большинство исследователей довольствуются репродукцией из немецкой художественной периодики конца 30-х-начала 1940-х годов. Еще один ценный источник – четырехтомник англичанина Мортимера Дэвидсона, содержащий несколько тысяч фотографий памятников архитектуры, скульптуры и живописи. Но и эти источники дают лишь общее представление об официальном искусстве национал-социалистического периода.

Об официальном искусстве Германии того периода много писали в 30-е годы В.Риттих, Х.Шраде, К.Л.Танк, Х.Гроте, Б.Вернер, Р.Кауфман и другие немецкие критики национал-социалистического толка.

Откровением для специалистов стали выставки имперского искусства в ФРГ, начиная с 70-х годов. Первая из них – «Искусство в Третьем Рейхе» /1974г., Франкфурт-на-Майне/ насчитывала около двухсот экспонатов. В 1979г. по ее материалам был издан коллективный труд Института истории искусства при Франкфуртском университете. Затем прошли выставки тоталитарного искусства /Германия, Италия, СССР/. Первая из них состоялась в 1987г. в Дюссельдорфе, в 1996г. – в Лондоне, Барселоне и Берлине. В 1995-96гг. экспонировалась выставка с большим художественным и документальным материалом Германии и России за полвека. – Впервые официальное искусство Германии и России было показано в столь универсальном подборе, включая материалы архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, музыки, театра, фото и кино. В 2007г. в Немецком историческом музее Берлина прошла крупная выставка «Искусство и пропаганда в споре наций 1933-1945 годов» /искусство СССР, Германии, Италии и США/.

Уже в 80-е годы в СССР издавались книги об искусстве Рейха Б.Хинца, Х.Бреннера, К.Бакеса, М.Дэвидсона. В 1972г. в СССР был издан документальный сборник о преследовании национал-социалистами немецких художников-нонконформистов в 1930-е годы. Появилось несколько интересных публикаций советских философов и культурологов с неоднозначным толкованием природы тоталитарного искусства. В 1994г. в России опубликовали большую монографию И.Голомштока о содержательном тоталитарном искусстве в XX веке, изданную перед этим в Лондоне. Последующие исследования в этой области расширили приемы и сферу поисков, но стереотипы мышления, заимствованные из прошлых периодов, ограничивали основательность суждений об искусстве в тоталитарном государстве.

Реформу немецкой культуры Адольф Гитлер считал важнее политических и хозяйственных преобразований. Уже осенью 1934г. в Нюрнберге

был продемонстрирован новый имперский стиль в архитектуре /античные декорации Шпера на Поле Цеппелина/. Фюреру, как и Муссолини, были ненавистны амбициозные манифесты и «революционные» проекты футуризма и «большевистского» Баухауза. Ведущие архитекторы Рейха /А.Шпеер, Ф.Тодт, Г.Римпль, П.Бонац/ использовали детали из проектно-технических наработок П.Беренса и В.Гропиуса 1910-20-х годов при строительстве фабрик, автобанов, мостов, аэропортов и маршевых полей.

Первым президентом Палаты изобразительных искусств был профессор Ойген Кёниг. В 1937г. его сменил профессор Адольф Циглер. К Президентскому совету Палаты принадлежали: профессора – Франц Ленк, Вальтер Хоффман, Ганс Швайтцер, Курт Шмид-Эймен, Альберт Шпеер, Галь, Клейн, Биберц, Э.Хёниг, О.Вакерле, доктора Зауэрманн и Вилл Кельтер; высокопоставленные чиновники – райхсамтсляйтер Шульте-Штратхауз, обербюргермайстер Цёрнер, министральрат Даммайер. К началу 1936г. в Имперской палате изобразительных искусств /ИПИИ/ числилось свыше 21 тыс. живописцев, скульпторов и графиков-прикладников, причем живописцы составляли большинство. Членом НСДАП среди них был каждый пятый. В 1937г. Палата насчитывал уже 45тыс. членов.

В рядах молодежи появились талантливые лидеры, вроде Альберта Шпеера. Им пассивно противостояли тысячи живописцев консервативного толка, не желавших отказываться от привычных жанровых сюжетов, пейзажей и натюрмортов и от анахроничной манеры в их воплощении. Обращало внимание, что даже прошедшая жесткий цензурный отбор живопись Третьего Рейха на центральных выставках в Мюнхене и Берлине выглядела довольно аполитичной и более свободной по содержанию и форме, чем на экспозициях в Центральном манеже в Москве. Тем более что немецкие художники не были стилистически ординарными и воспринимали запретные флюиды новейшего европейского искусства 1910-20-х годов.

Одним из самых устойчивых предрассудков во взглядах на национал-социалистическое искусство является представление о невысоком профессиональном уровне живописцев и скульпторов Рейха. Со времен Дюрера и Гольбаха и во все последующие века немецкая художественная школа считалась одной из самых грамотных и технически оснащенных школ в Европе, особенно в рисунке. В 1890-1900-е годы Мюнхен наряду с Парижем и Римом являлся главным центром обучения и стажировок молодых европейских художников, в том числе из России. Сходный уровень академической подготовки можно было получить также в Академиях Берлина, Дрездена, Лейпцига и Штутгарта. Молодой скульптор Рейха имел больше возможностей самостоятельно доучиваться на оригиналах Родена, Майоля, Кольбе и Хильдебрандта, чем его коллега в Светской России. А начинающий живописец-реалист изучал в крупнейших зарубежных музеях, а также на Бьеннале в Венеции наследие европейской живописи 1860-90-х годов без железного занавеса и каких-либо препон, помимо материальных.

Согласно другой легенде в Рейхе проводились масштабные политические репрессии неугодных режиму художников. Основным аргументом сводился к кампании травли художников-евреев и авангардистов, начатой весной 1933г. и достигшей пика в акции «Дегенеративное искусство» в Мюнхене летом 1937г. Но в подавляющем большинстве случаев речь может идти о резкой критике этих художников в национал-социалистической прессе и частичном ограничении их профессиональной деятельности /удаление работ из музеев, конфискация в пользу государства, лишение права выставляться и т.п./. Полный запрет профессиональной практики распространялся в основном на членов «Ноябрьской группы», АССО /Ассоциация революционных художников Германии/ и других объединений художников марксистской ориентации. Деятели культуры в Рейхе заключали в тюрьму, концлагерь или казнили в исключительных случаях и только за участие в подпольном сопротивлении /философствующий музыковед Курт Франк, художники супруги Фриц и Эльза Шумахер.../. Согласно опубликованным документам за годы существования Рейха по этому мотиву было казнено несколько десятков человек.

О некоторых «дегенеративных художниках» стоит привести подробности. Еврейский художник и график Макс Либерманн /1847-1935/ в 1898г. был назначен профессором и избран в Прусскую академию искусств /в 1920-28гг. – ее президент/. Затем он стал почетным президентом /!/ и почетным гражданином Берлина, а также почетным доктором философии Берлинского университета, кавалером ордена Pour le Mérite и вице-канцлером /!/. На его похоронах из немцев были только Кете Кольвиц, Конрад фон Кардофф и Ганс Пурманн. Большинство картин Либермана, безобразно искажавших натуру и высмеивавших немцев, экспонировались на Дегенеративной выставке. Из 39 конфискованных работ еврейского художника и графика Е.Л.Кирхнера /1880-1938/ 32 попали на Дегенеративную выставку. На этой выставке помещена авторская скульптура в бронзе полуеврейки Рене Зинтен /1888-1965/.

Художник и гравер Отто Дикс /р.1891/ с 1926г. был профессором Академии в Дрездене. В 1933г. отправлен в отставку с мотивировкой, что его картины «оскорбляют нравственное чувство немецкого народа». 260 работ Дикса были удалены из немецких галерей, 200 конфискованы ведомствами Рейха. Его сразу же арестовали как члена Лиги прав человека, ведущей подрывную работу против Германии, но после непродолжительного заключения Дикс покинул страну.

Гравер и мастер плакатной живописи Людвиг Гис /Gies, р.1887г./ в 1917-37гг. руководил классом скульптуры в Высшей школе изобразительных искусств Берлина. На выставке дегенеративного искусства в Мюнхене помещены его работы «Христос» и «Собор в Любеке», как кощунственные по отношению к вере. Остроту противостояния различных групп в национал-социалистическом руководстве выявила судьба Карла Шмидта-Роттлуфа /р.1884-1976/ – художника и графика, в свое время основавшего

знаменитое объединение художников «Мост». Несмотря на постоянные нападки на него Союза борьбы за немецкое искусство, Роттлуф благодаря Геббельсу иногда выставлялся в 1937г., но тогда же 638 его работ изъяли из музеев, а 55 из них экспонировались на выставке дегенеративного искусства. Хотя в 1941г. художника исключили из Палаты изобразительных искусств, его друзья продолжали поставлять ему краски и холсты.

Пример Эмиля Нольде показывает, что ни стопроцентная принадлежность к немецкой нации, ни членство в НСДАП, и даже откровенный антисемитизм, который демонстрировал Нольде, не гарантировали лояльного отношения новой власти к творчеству, если оно шло вразрез со здоровыми тенденциями в искусстве. Художник стал рекордсменом по числу удаленных картин и графических работ /около 1000!/. Но даже Розенберг признал, что пейзажи Нольде были «вполне приемлемыми». Ему предлагали место профессора и президента Высшего государственного художественного училища в Берлине. Вестник Студенческой корпорации «Академия» защищал Нольде как самого оригинального и уважаемого художника Германии, а он утверждал, что «искусство стоит много выше религии и расы». Художник продолжал выставлять свои полотна /например, 11 картин в Гамбургской художественной галерее 1935г./.

В 1936г. к преследованиям Эрнста Нольде подключился орган СС «Черный корпус». Всё же до 1937г. он пользовался неизменным успехом у образованной публики. Однако к началу войны его исключили из Имперской палаты изобразительных искусств. Других репрессий не последовало. – Государственный контроль над культурой в СССР с начала 30-х годов был гораздо более незаконным и жестоким. Его жертвами стали несколько тысяч деятелей культуры, особенно в идеологических чистках 1930-1940-х годов. Так, были расстреляны более половины делегатов I съезда советских писателей 1934г.

Неверным является представление о конформизме известных деятелей национал-социалистической культуры и об их «сотрудничестве» с режимом. При этом приводятся имена знаменитых творцов – писателя Гауптмана, композиторов Р.Штрауса и К.Орфа, дирижеров Караяна и Фуртвенглера, режиссера Лени Рифеншталь, а также – немецких актеров, танцовщиков, архитекторов и художников старшего поколения, ставших членами Имперской палаты культуры, основанной Геббельсом осенью 1933г. Эмигранты публично упрекали их уже в 1933г.

В 1945-49гг. для большинства «повинных» в этом акте лояльности властям пришла пора унижительной и пристрастной денацификации. В Восточной Германии их поносили вплоть до падения Берлинской стены. Для многих подсудных это обернулось отлучением от профессии, преждевременной смертью и четвертьвековым забвением в искусствоведческой литературе. Художнику-«конформисту» отказывали в его законном праве ощущать себя не национал-социалистом и не участником Сопротивления, но просто немцем и патриотом Германии, а также в праве на вынужденный

и вполне разумный формальный шаг членства в Имперской палате культуры, позволяющий большому мастеру сохранять высшую для него ценность – право на профессию и на творчество. Хотя до начала мировой войны тысячи несогласных воспользовались правом на эмиграцию, в национал-социалистической Германии остался ряд видных художников, таких как Барлах, Нольде, Кетэ Кольвиц и ряд других.

XIX век Гитлер называл «величайшей культурной эпохой человечества», особенно в живописи и архитектуре. Отдавая должное художникам классической школы, он коллекционировал мастеров бидермайера (1). Фюрер приобретал работы Ансельма Фейербаха, А.Кауфмана, Ф.Ленбаха, Морица Швинда, Ханса Тома, Х.Маккарта, особенно – Карла Шпицвега и Эдуарда Грюцнера, а также Ф.Вальдмюллера, В.Каульбаха, Франца Штука, Адольфа Менцеля, Йозефа Бюркеля, Ф.Дефреггера, К.Блехена, Арнольда Бёклина, В.Тюбнера, К.Пилоти...

В «Майн Кампф» Гитлер назвал идеальной эстетикой «синтез эллинистического чувства красоты и новой германской техники». Выступая на партийном съезде 1934г., он говорил о связи расового идеала красоты с реализмом в искусстве: «В таком изображении налицо непросто очевидное расовое своеобразие. Раса получает свой облик в абсолютной правде изображения тела женщины и тела мужчины. Так и должно быть – оба должны удовлетворять высшим требованиям анатомически. В правде облика, в его целесообразности и заключается уровень красоты... Искусство обязывает к правде, и эта правда – благородный компромисс между трезво воспринимаемой реальностью и спонтанной тягой к улучшению и завершению». В своей книге Гитлер объясняет отсутствие у евреев предпосылок для развития собственной культуры их отказом от идеалов и идеализации вообще. – «Обе королевы всех искусств – Архитектура и Музыка ничем не обязаны еврейству в прошлом». Опасность евреев, как «могильщиков искусства» в XX веке, Фюрер объясняет их изолированностью в мировом сообществе рас и чрезмерным тяготением к авангарду с его интернационализмом и отрицанием традиций классического наследия в новейшем искусстве.

Живопись в период Третьего Рейха сильнее других искусств поляризовала борющиеся стороны. Ядром концепции художников реалистического направления стало неприятие и борьба против модернистской живописи, которая полемически, но в целом, верно, получила название «деградирующего искусства». Это борьба отражала здоровые вкусы большинства населения Германии еще в Веймарский период. Тогда акции Союза Борьбы за немецкую культуру А.Розенберга были основаны на непонимании и отворачивании широких кругов немецкого народа /буржуазии, рабочих и крестьян/ к декадентским продуктам, удовлетворяющим извращенные вкусы эстетствующих снобов.

Художники, на творчество которых опирались образованные круги национал-социалистов, отказывались рисовать «опустившихся пьяниц, ха-

ос больших городов и притоны разного рода». «Они должны быть поборниками утверждающего образа жизни», – писал Ф.-А. Кауфман в книге «Новая немецкая живопись», 1941г. «Как отпечаток народной субстанции, художники изображают людей близких к природе профессий: женщину, как мать, освященный с древности порядок вещей,... картину желательного немецкого будущего», – обобщал критик.

В речи на партийном съезде 1934г. Адольф Гитлер критиковал как авангард /«культурное дополнение политического разложения»/, так и явления отката в прошлое /«кудрявый мир собственных романтических представлений»/. После этого Геббельс защищал модерн с большей осторожностью.

Первая обширная и представительная выставка Большого немецкого искусства /«Große Deutsche Kunstausstellung»/ под девизом «Две тысячи лет немецкому искусству» в специально выстроенном для этого Доме немецкого искусства летом 1937г. выявила ориентацию искусства Третьего Рейха на лучшие образцы живописи XIX века, что высмеивалось позднее полчищами криводушных либеральных критиков. На открытии выставки фюрер окончательно осудил модерн. Главными темами здесь были: Родина, «успокаивающая природа», «свой клочок земли», «страстная тоска по простой жизни», доминирование сельских ландшафтов /художники А.Виссель, Н.Тома и др./.. Из 900 произведений живописи, скульптуры и графики 40% составляли немецкие ландшафты, 20% – портреты крестьян, женщин и спортсменов, остальное – портреты лиц разных профессий, натюрморты и животные. Картины производственного профиля и урбанистические мотивы практически отсутствовали.

«Немецкая земля» /Deutsche Erde/ стала питательной почвой для творчества. Круг лошадей, тянущих плуг, коса и меч, как символ мужской силы, спокойные матери и женщины за прялкой – всё это украшало натюрморты и предметы прикладного искусства. Место эротических сюжетов заняла простодушная крестьянская грация или строго натуралистически выписанные «северные героини» /norde Heroinen/. Обнаженную женскую натуру нередко представляли аллегорические или мифологические фигуры /«Даная» Шустер-Вольдана и др./.

После посещения Выставки Геббельс записал в дневнике: «Художественный уровень не особенно высок, но я всё же купил пару картин и скульптур». Через год он отметил: «Уровень разный... Много китча». Однако министр пропаганды понимал, что оздоравливающее воздействие этого ясно выраженного духовного и физического здоровья на перекормленных упадочными полотнами и скульптурами немцев перевешивало художественные недочеты.

Однако до войны было проведено несколько сот выставок на заводах и фабриках с демонстрацией спорных произведений. Геббельс распорядился выставлять на закрытых художественных выставках для рабочих различных предприятий картины Нольде, Шмидта-Роттлуфа и скульптуры

Барлаха. Организатор «Гитлерюгенда» и гауляйтер Вены Ширах также финансировал в своем городе выставки экспрессионистов.

Но еще 31 мая 1935г. был опубликован Закон о конфискации произведений дегенеративного искусства, по которому конфисковывали произведения еврейских художников, картины абстракционистов, экспрессионистов и полотна пацифистского направления. Приказом фюрера от 30.06.1937г. президенту Палаты изобразительных искусств Адольфу Циглеру было предписано подобрать произведения для специальной Выставки дегенеративного искусства, открывшейся летом этого года в Мюнхене. Всего из немецких музеев изъяли 16 тысяч единиц хранения. Среди них – картины Бекманна, Кирхнера, Клее, Гросса, Кокошки и Кандинского. Специальная комиссия во главе с руководителем Палаты изобразительных искусств Адольфом Циглером конфисковала даже несколько «дегенеративных» полотен таких уважаемых в Рейхе художников, как Кольбе, Пайнер и Пипер.

Большинство конфискованных картин хранили в запасниках, некоторые были проданы за границу. 20 марта 1939г. по приказанию Геббельса были сожжены 1004 картин и 3825 акварелей, рисунков и графики Шагала, Кокошки, Кандинского и др. Дополнительно министр внутренних дел Вильгельм Фрик приказал изъять из музеев экспонаты с «большевистским и космополитическим смыслом». По этому приказу в разных городах создавались комнаты «страшилок» от псевдоискусства /Schreckenkamern der Kunst/ и «кабинеты музыкальных нелепостей» /Musikalische Schauerkabineten/. На указателях было написано: «Так видят природу душевнобольные», «немецкие крестьяне глазами евреев», «осквернители немцев – героев войны», «насмешки над немецкими женщинами». Подобные акции провели в оккупированных странах Европы. В мае 1943г. в Париже нацисты сожгли около 500 картин современных художников /Пикассо, Леже, Клее, М.Эрнста, Ф.Пикабия и др. из коллекций французских евреев – Ротшильдов, Леви Эрмана и Швоба Эрико/.

В борьбе против искусства упадка государственная власть нашла широкую общественную поддержку. Ежедневно Выставку посещали тысячи немцев. Множество подписей с резким осуждением выставленных картин и скульптур свидетельствовали о полном неприятии этого псевдоискусства. В мае 1938г. было издано дополнение к «Закону о конфискации предметов дегенеративного искусства», по которому они были принудительно изъяты без компенсации даже из частных коллекций. Многочисленные работы проданы за границу, около 40 тысяч картин запрещены в Берлине в 1939г. Под угрозой по меньшей мере прекращения работы большинство художников осужденных направлений эмигрировали из Германии, остальные по мере способностей и сил переходили к реалистическому способу изображения. Стоит отметить, что после 1945г. понятие «дегенеративного искусства» сохранилось в консервативной западной критике при оценке авангардистских произведений.

Альфред Розенберг, архитектор по образованию, еще в России прошедший основательную подготовку историка и философа, писал в своем «Мифе XX века»: «Наше искусство с самого начала, несмотря на аналогичный идеал красоты, было сориентировано не на красоту в пластичном покое, а на движение души... Мощь внутреннего усилия – это момент, не свойственный греческой эстетике, но который следует причислить к эстетике нордической Европы... Идеи Сократа победили. Эллада погибла. «Здоровый разум человека» уничтожил гений в часы его слабости. Безобразное стало нормой, когда прекрасное пошло на уступки «доброте».

В своем труде «Революция в изобразительном искусстве» /Мюнхен, 1934г./ Розенберг вновь выдвинул одним из главных требований официальной доктрины национал-социалистического искусства возвращение к античности, доказывая преимущество совершенной эллинской формы над формой восточной и азиатской. Он призывал к возрождению греческой культуры, прежде всего в архитектуре Рейха. Розенберг критиковал деятельность только что закрытого в Берлине Баухауза (2), называя его принципы «смесью магии с интеллектуализмом».

Другими теоретиками, выступавшими против искажающей современности, были гауляйтер Адольф Вагнер, архитектор Пауль Шульце-Наумбург и художник Вильгельм Вильрих. Шульце-Наумбург еще в начале 1900-х годов в Веймаре критиковал новейшее искусство. Именно он ввел в научный оборот термины «дегенеративное искусство» и «культурбольшевизм» /книга «Искусство и раса», 1928г./. В 1932г. он писал: «Битва не на жизнь, а на смерть происходит сейчас как в искусстве, так и в политике. И эту битву за искусство мы должны вести с такой же серьезностью и решительностью, как и битву за политическую власть». Шульце-Наумбург поддерживал Розенберга в нападках на экспериментаторов и в полемике с Геббельсом, благоволившим к Барлаху и Нольде. Но в середине 1930-х годов пути обоих критиков разошлись. Шульце-Наумбург покинул розенберговский «Союз борьбы за немецкую культуру» и основал свой «Боевой союз немецких архитекторов и инженеров», выступивший с лозунгом возрождения «народной архитектуры», как «стиля защиты Отечества». Этот принцип он воплотил в своей архитектурной практике 30-х годов. Адольф Гитлер говорил в это время: «Бог, по всей вероятности, отвернулся сегодня от поэтов и певцов, но сделал исключение для архитекторов».

Следует отметить, что расовым проповедником во время Первой мировой войны стал знаменитый поэт Стефан Георге /1868-1933, стихотворение «Война», 1917/. Он первым выдвинул тезис о реинкарнации духа Эллады в грядущей, заново рождающейся великой Германской империи, которую объявил прямой наследницей античной культуры Средиземноморья.

Когда в ноябре 1933г. Йозеф Геббельс учредил Палату культуры при руководимом им Министерстве пропаганды, он пригласил на церемонию открытия лидеров современного немецкого искусства: архитектора Петера

Беренса, скульптора Эрнста Барлаха, художников Эмиля Нольде, Карла Шмидт-Ротлуфа и Эриха Хеккеля, которых объявил перед тем представителями «нордического» направления в немецком искусстве. До 1935г. Геббельс пытался легализовать их творчество, открыто протезировал одному из пионеров функционализма (3) архитектору П.Беренсу и держал личный контакт с норвежским художником-экспрессионистом Эдвардом Мунком. МВД Германии было шокировано, когда в декабре 1933г. Геббельс поздравил с 70-летием Эдварда Мунка, назвав его «своеобразным духовным наследником нордической природы». «Искусство развивается само по себе лишь, когда оно имеет возможность свободного развития... В национал-социалистическом государстве должна стать принципиальной точка зрения о том, что искусство свободно, и не должно быть места попыткам заменять интуицию чем-либо», – утверждал тогда Геббельс. Портреты министра пропаганды писал мастер импрессионистской манеры Лео фон Кёниг. В 1935г. Геббельс пытался курировать подготовку выставки бывших членов Свободного Берлинского Сецессиона в Мюнхенской Новой пинакотеке, но министр внутренних дел Баварии Адольф Вагнер закрыл выставку.

В 1942г. Йозеф Геббельс выразил недовольство положением дел в Палате культуры, заявив, что в ней расцвели «настоящая коррупция и дилетантизм», предложив ввести вступительные экзамены для каждого нового члена Палаты, но был одернут Фюрером. Фронда продолжалась еще некоторое время. В 1943г. наместник Вены Бальдур фон Ширах открыл в австрийской столице свободную от цензуры экспозицию, включавшую около 600 произведений 175 немецких художников XX века, но после резкой критики ее пришлось закрыть.

Новый этап в политическом курсе НСДАП в области немецкой культуры наметился уже осенью 1935г. В сентябре Гитлер выступил на VI партсъезде в Мюнхене, призвав к незамедлительному «оздоровлению» ситуации в национальной культуре. Он отождествил искусство авангарда: кубизм, футуризм и дадаизм с процессом политико-экономической деструкции в Германии после Версальского мира и заявил о принципиальном отторжении духа авангарда культурой Третьего Рейха. Фюрер сказал: «Когда разрушители искусства осмеливаются утверждать, что они хотят выразить «примитивное» в сознании народа, им следует напомнить – наш народ уже вырос из такого «примитивизма» по крайней мере, несколько тысяч лет назад... Я убежден, что искусство, пока оно сохраняет свои здоровые корни, является непосредственным отражением души народа, бессознательно оказывает огромное влияние на народные массы, но всегда при одном условии: оно должно изображать истинную картину жизни и потенциальных способностей народа, а не искажать ее... Хотелось бы, чтобы представители культуры понимали, что национал-социалистическое государство, нацеленное на решение важнейших задач, остро нуждается в культурном фундаменте».

Гитлер, однако, высказался «против всяческих оглядок в искусстве и попыток возродить архаическое немецкое искусство со стороны иных национал-социалистических романтиков». – Национал-социалистический художник должен суметь объединить умеренную расово-почвенную позицию с новыми импульсами.

Национал-социалистическое руководство, демонстрируя новые подходы к искусству, начало борьбу против упадочнических произведений /экспрессионизм, дадаизм, абстракции.../. Термин «дегенеративное искусство» был введен национал-социалистами, как объект «беспощадной борьбы за очищение немецкой культуры» в программу Союза борьбы за немецкую культуру. На совещании по вопросам культуры в 1933г. главным врагом в этой области было объявлено «большевистское искусство», употреблявшееся как синоним и для работ живших в Германии художников: Бекмана, Клее, Дикса... Как «внедрявшие деструктивный дух в необузданном индивидуалистическом произволе, и пропагандирующие недочеловеческую сущность», они были запрещены вместе с картинами экспрессиониста Нольде, выражавшего сочувствие новой власти. /«Немецкий страж культуры», 1933/. После этого работы «художников периода упадка» стали систематически убираться из публичных собраний и выставок.

Впрочем, гонения на модернистское искусство не были постоянными и последовательными. Как уже говорилось, первоначально так называемому нордическому экспрессионизму покровительствовал Геббельс. Эти художники основали группу – «Север», и издавали журнал «Искусство нации», закрытый, однако, уже в 1935г. В своих выступлениях и статьях министр пропаганды выступал против культурной политики Розенберга и поначалу склонялся к отказу от «педантичной опеки» художников. Летом 1933г. он поддержал оппозицию Розенбергу в Национал-социалистическом союзе немецких студентов. В апреле 1934г. в берлинской галерее было выставлено 60 акварелей и литографий Эмиля Нольде, а в ряде немецких городов, несмотря на протесты Розенберга и караулы СС, прошли выставки Файнингера и Шмидта-Ротлуфа.

Это объяснялось симпатиями Геббельса к «стальной романтике», имевшей экспрессионистские и футуристические истоки. Проводниками этой политики были сотрудники министра пропаганды Отто Шрайбер и Ганс Вайдманн /впоследствии глава отдела изобразительных искусств в министерстве Геббельса/. После их увольнения по настоянию Розенберга Геббельс пристроил обоих в Ведомство культуры /КДФ/ – Немецкого трудового фронта, возглавлявшееся Хорстом Дресслером – человеком Геббельса. В рамках этого ведомства Шрайбер и Вайдманн продолжали выставочную кампанию авангардистских художников, несмотря на протесты Розенберга, называвшего КДФ «бесформенной и безобразной» организацией, а Шрайбера – «Отто Штрассером от искусства» /опальный национал-социалист конформистского типа/.

В ноябре 1933г. Шрайбер учредил журнал «Искусство нации», выражавший мнения части «национального авангарда». Один из первых номеров журнала вышел с поощрительной статьей министра пропаганды «Мораль и морализаторство». В марте 1934г. Геббельс пригласил Вайдманна в свое министерство, а затем поставил его во главе Имперской палаты культуры. В августе 1934г. он привлек Барлаха, Нольде и Мис ван ден Рое для подписания обращения к «дружественным фюреру художникам». В конце апреля Геббельс записал в дневнике: «Розенберг досаждают мне... Упрямый, настырный догматик». 24 ноября он продолжил тему: «Розенберг вновь повсеместно халтурит – невыносимо».

Осенью 1936г. Прусскую академию искусств оставили известные мастера, давно преследуемые национал-социалистической прессой: Барлах, Х.Рольфс, М.Пехштейн, К.Хофер.

С декабря 1936г. Имперскую палату изобразительных искусств возглавлял президент Адольф Циглер, руководивший Президентским советом, куда входили: архитекторы Шпеер и Э.Хёниг, скульптор К.Шмид-Эмен, график и плакатист Х.Швейцер /Мельнир/. Уже в 1937г. Палата насчитывала 45 тыс. членов, из которых в НСДАП состояли около 25%. Подавляющее большинство художников пошли за национал-социализмом.

18 июля 1937г. открылась Большая немецкая художественная выставка в Мюнхене. Был открыт также Дом Немецкого искусства. Число посетителей Выставки росло с каждым годом, от полумиллиона в первые годы до 850 тыс. в 1942г. В годы Второй мировой войны активность зрителей резко возросла из-за актуальной военной тематики и патриотического настроения населения Германии.

В редакционный совет выпущенного по инициативе Розенберга в 1937г. нового ежемесячного иллюстрированного журнала «Die Kunst im Dritten Reich» вошли архитекторы Леонард Галл, Шпеер и Тодт, а также художник и скульптор Рихард Кляйн. Журнал издавался массовым тиражем, отличался качественной полиграфией и до конца своего существования /1944/ стоил всего одну марку, что обеспечивало ему постоянный спрос.

В январе того же 1937г. указом Гитлера был учрежден «Немецкий национальный приз за достижения в искусстве и науке». В феврале следующего года Геббельс издал предписание о порядке награждения архитекторов и художников еще несколькими специальными призами. С 1938г. существовал фонд ежемесячной помощи молодым художникам, а с 1939г. – стипендии особо одаренным архитекторам, в том числе от Фонда Альбрехта Дюрера. Высоко оплачивался труд Шпеера, Торака, Брекера, вдовы архитектора Герди Троост, художника Зеппа Хильца.

Но «Независимый художник Третьего Рейха», всемирно известный скульптор Георг Кольбе, занимавший высокие посты в Новом Берлинском Сецессионе и в Немецком союзе художников вплоть до роспуска этих объединений в 30-е годы, не смог осуществить ряд своих замыслов, в том чис-

ле памятники Бетховену и Ницше. Ему припомнили создание памятника Гейне во Франкфурте-на-Майне /1913/ и мемориального фонтана памяти В.Ратенау /Берлин, 1930г., демонтирован в 1933г./.

Адольф Гитлер высоко ценил художественные достижения. Он говорил: «Уже в самом слове «художник» подразумевается одержимость и с этим необходимо считаться... Они вправе вести себя совсем иначе, и чем больше «ошибаются», тем выше поднимаются в своем искусстве». Самым трудно достижимым считалось звание «Незаменимого художника Третьего Рейха», которого за время существования Рейха удостоились четверо архитекторов /Герман Гислер, Л.Галл, Вильгельм Крайс и Шульце-Наумбург/, четверо скульпторов /Бреккер, Климш, Кольбе и Торак/, и четверо художников /Герман Градль, Артур Кампф, Вильгельм Кригель и Вернер Пайнер/. Не менее почетной наградой считался Орден Орла со щитом /А.Кампф, В.Крайс и Шульце-Наумбург/. Немецкий национальный приз за достижения в искусстве и науке достался П.Троосту /посмертно/, Фрицу Тодту /1938/, а также А.Розенбергу /1937/.

Средства на финансирование культурных программ Рейха поступали из созданного в мае 1937г. имперского Культурного фонда. В него ежегодно вливались десятки миллионов марок. Они поступали от продажи особых почтовых марок, от доходов кинопроизводства, а также из других фондов /«Социальная защита», «Средства на всеобщие цели» и др./.

Гитлер переводил в Культурный фонд собственные гонорары за многочисленные издания «Майн Кампф» и за использование своих портретов на почтовых марках и в издательской продукции. Он лично следил за тем, чтобы эти средства использовались на проведение выставок, создание новых музеев и на строительство культурных объектов. Для финансирования культурных программ частично использовался также контролируемый Фюрером «Фонд Адольфа Гитлера» в триста миллионов марок, образуемый из отчислений частной индустрии. С 1937г. средства Культурного фонда шли на покупку сотен картин из каждой Большой выставки и на закупку произведений классического искусства в странах Европы для комплектации немецких музейных фондов.

Ликвидация авангарда

На следующий день после презентации первой Большой выставки в Мюнхене состоялось открытие такой же крупной выставки «Дегенеративное искусство» из полотен и скульптур немецких авангардистов /Р.Хипе, Д.Шмидт, П.О.Раве и др./.

Ранняя кампания против авангарда в Дрездене, Нюрнберге, Хемнице и Ганновере в 1933г. не была государственной. Ее инициировали Розенберг и Шульце-Наумбург. С июля 1937г. репрессии против авангарда набрали силу. Они сопровождались уже десятком указов и постановлений, включая запреты на экспозицию. Такие работы обычно конфисковались в специальные хранилища крупных центров Германии. За

рамками национал-социалистического законодательства формально оказались лишь две масштабные акции – сожжение конфискованных произведений дегенеративного искусства в Берлине 20.03.1939г. и продажа её уцелевшей части на международных аукционах для пополнения государственной казны. Курьез произошел в 1942г., когда президент Палаты изобразительных искусств и один из инициаторов мюнхенской кампании 1937г. «Дегенеративное искусство» Адольф Циглер был заподозрен СС в пораженческих настроениях и отправлен в концлагерь, откуда его вызволил Фюрер, не осведомленный об этой акции.

На выставке «Дегенеративного искусства» 1937г. были представлены 730 работ 112 художников Германии, в основном из фондов немецких художественных музеев. С июля 1937г. в течение двух лет эта выставка показывалась в крупных городах. Вход был свободен, иллюстрированный каталог стоил всего 50 пфеннигов. Перед этим Геббельс приказал «отобрать и взять под охрану произведения немецкого упаднического искусства в области живописи и скульптуры с 1910г.». В комиссию экспертов по отбору помимо Циглера включили члена Политического совета Палаты, карикатуриста Х.Швайцера, «расового живописца» и литератора Вольфганга Вильриха, директора Городской галереи Мюнхена Франца Хофмана и яростного критика авангарда графа Клауса фон Баудиссена, возглавлявшего музей в Эссене и занимавшего высокий пост в министерстве образования и воспитания Б.Руста. За две недели комиссия ознакомилась с фондами 101 музея и произвела отбор из пяти тысяч полотен и двенадцати тысяч графических листов. Были изъяты экспонаты из берлинской Национальной галереи, Государственной Баварской картинной галереи, Галереи Мюнхена, Художественного музея Дюссельдорфа, музея в Эссене, Кунстхалле в Мангейме и Галереи земли Ганновер.

«Упадок» классифицировался по девяти признакам: 1. нарочитое искажение натуры /полотна Э.Л.Кирхнера, О.Дикса, В.Моргнера/; 2. издевательское отношение к религии /Э.Нольде, П.Клее/; 3. большевистский и анархический подтекст /Г.Гросс/; 4. политическая тенденциозность, в том числе пропаганда марксизма и антивоенного саботажа /Д.Хартфилд, О.Дикс/; 5. моральное разложение и увлечение темой проституции под видом социальной критики /Дикс, Кирхнер/; 6. утрата национального сознания и увлечение экзотикой примитивных народов /художники «Моста»/; 7. утверждение человеческого идеала в виде идиотов, кретинов и паралитиков /О.Кокошка, художники «Моста»/; 8. стремление изображать только иудейскую натуру /Л.Майднер, О.Фройндлих/; 9. утрата здравого смысла ввиду болезненности воображения /И.Мольцан, В.Баумайстер, К.Швиттерс/.

Важно отметить, что немецкое общество в целом не принимало тогда искусства, отстоящего от жизни. Не только простые немцы, но также национально мыслящие интеллектуалы осуждали аморализм и пренебрежение национальными традициями, преобладавшие в изобразительных ис-

куствах времен Веймарской республики. С этой точки зрения они оценивали демонстрируемую на передвижных выставках продукцию художников, представлявших «выродившееся искусство» /Карл Хоффер, О.Дикс, Барлах, Г.Гросс, Пауль Клее и др./.

Суровые оценки, выносимые такому искусству ведущими органами печати Третьего Рейха, находили понимание среди художников, связавших свою судьбу с Германией. Газета «Националь-Цайтунг» в статье «Ужасное зрелище» писала: «Самое типичное для картин этих художников, на которых они изображают самих себя, своих друзей или просто наших современников, это то, что человек, глядя на них, может подумать, что наш мир населен инвалидами и идиотами». «Рурарбайтер» вторила: «На картинах можно увидеть женщину, мать, похожих на исчадие ада, написанных с какой-то отвратительной похотливостью; мать изображена первобытной женщиной, блудницей, а дети – полуобезьянами; картины представляют собой осквернение всех идеалов чистоты, красоты и благородства». Легко ли было оспорить утверждение «Черного корпуса» от 25.02.37 года: «Воспитательная функция искусства – это народная педагогика в самом благородном смысле слова, потому что она пробуждает в людях самое драгоценное, утверждает жизнь».

Выставку «Дегенеративное искусство» в Мюнхене посетили более двух миллионов человек, втрое больше, чем выставку в Доме Немецкого искусства. Там были представлены экспрессионисты /Барлах, М.Бэкман, Кокошка, В.Лембрук, Ф.Марк, Нольде, К.Хофер, Э.Хеккель, М.Пехштейн, Шмидт-Ротлуф, и психически больной Э.Л.Кирхнер, совершивший самоубийство в 1938г./ Экспонировались художники Баухауза В.Кандинский, Л.Файнингер, В.Баумайстер, Пауль Клее, О.Шлеммер; мастера социальной темы О.Дикс и Г.Гросс; неоимпрессионисты Л.Коринт, К.Рольфс, Х.Пуррман; абстракционисты О.Фройндлих, К.Швиттерс, В.Най, сюрреалист М.Эрнст.

31 мая 1938г. присоединившийся к новой политике Геббельс инициировал Закон о конфискации произведений дегенеративного искусства, предписавший соответствующим ведомствам конфискацию тотальную чистку музеев страны и частных коллекций с последующей продажей скульптур, полотен и рисунков на международных аукционах, или уничтожение части из них, как «не представляющих художественной ценности». Прошли кадровые чистки в художественных институтах Германии, начиная с высшего из них – Прусской академии искусств. До лета 1938г. Прусскую академию покинули Барлах, Кирхнер, Мисс ван дер Роэ, Л.Гис, Б.Пауль, М.Пехштейн, Кокошка и Хофер.

Вплоть до января 1945г. немецкие органы культуры закупали у союзников Германии и в оккупированных западных странах, а также на международных аукционах представляющие художественную ценность картины и скульптуры. В странах-противниках Германии речь шла вначале об учете и охране от расхищения предметов искусства, а затем – об акции

«исторической справедливости», т.е. о возвращении художественных произведений, вывезенных из Германии во всех войнах прошлого, начиная с Тридцатилетней войны XVII века. Розенберг объявил законной конфискацию всех «вражеских частных коллекций еврейского происхождения», даже в Италии. Позднее он же в ранге министра оккупированных восточных территорий ввел ревизии и вывоз в Германию специальными поездами музейных и частных коллекций, в том числе из 420 музеев Советского Союза. По приказу Фюрера от 01.03.1942г. конфисковались коллекции «евреев, масонов и связанных с ними других противников национал-социализма». В Австрии гестапо конфисковало свыше четырех тысяч произведений из коллекции Ротшильда. Из Франции вывозились из принадлежащих евреям частных коллекций ценные полотна Рубенса, Рембрандта, Хальса, Веласкеса, Гойи, Гейнсборо, С.Я.Рейхсдалей. Нееврейские коллекции во Франции не трогались.

Архитектура

Монументальный стиль, позволявший выразить героические идеи, со всеми его достоинствами и преувеличениями, господствовал в архитектуре и скульптуре Третьего Рейха. Здесь национально-обыденное отходило на второй план, уступая место непреодолимой тяге к героизму и величию, которое испытывало государство, вышедшее из тяжелого кризиса, находившееся на грани между жизнью и смертью. И если верно классическое определение архитектуры как «застывшей музыки», то величие немецкого музыкального искусства должно была найти соответствие в стиле архитектурных сооружений и скульптурных памятников. Однажды Гитлер сказал Арно Брекеру: «Если даже немецкий народ исчезнет, и о немцах никто ничего не будет знать, тогда за них будут говорить камни».

В сфере архитектуры национал-социалистам удалось с наибольшей силой воплотить идеи социальной активности искусства, отвергнутые во времена Веймара. Об этом писал эксперт министерства пропаганды Зенгер: «Марксистская революция /имеется в виду торжество социал-демократии в Германии – И.Б./ разрушила весь духовный мир: любовь к родине, народу, истории, семье, к прошлому и будущему... Меркантилизм, материализм, коррупция – вот корни современной архитектуры, означающей варварство, уничтожение и порабощение средних слоев, диктатуру финансового капитала».

Не без основания Адольф Гитлер придавал архитектуре важнейшей значение для воспитания эстетических качеств в немецком народе. Будучи сам талантливым художником и проектировщиком архитектурных сооружений, он сначала увлекался венским классическим стилем, но позднее под влиянием Шпеера и Трооста предпочитал архитектурные формы берлинского классицизма – этого, по выражению Меллера ван ден Брука, – «пруссского стиля в духе Карла Шинкеля». В центре внимания фюрера ока-

залась перестройка Берлина, облик которого, по его мнению, значительно уступал Парижу и Вене. Часть грандиозных сооружений, задуманных Гитлером, Альбертом Шпеером и В.Крайсом, была воплощена в столице Рейха. Остальному помешала война и поражение Германии.

К 1933г. ведущие позиции в немецкой архитектуре занимали зодчие двух «новаторских» объединений: Веркбунда /основан в 1907г./ и Баухауза /1919/ в лице П.Беренса, Х.Пёльцига, Гропиуса, Мис ван дер Роэ и др. Выставка Веркбунда в 1914г. в Кёльне предрешила переход Баухауза с середины 20-х годов на стиль функционализма. Во второй половине 20-х годов внутри этого сообщества усилились принципиальные мировоззренческие расхождения, особенно в Веркбунде с его старшим по возрасту составом. Архитектор Фриц Шумахер в 1907г. сказал в программной речи: «Сейчас для Германии наступил момент осознания того, что художник обладает бесценной возможностью облагородить процесс любой деятельности, а значит – и внутреннюю жизнь нации, выведя ее в мировом соревновании к победоносным рубежам».

Тогда же в Веркбунде выделилась группа талантливых последователей немецкого классицизма – архитекторы Г.Тессенов и Г.Мутезиус. Оригинальным толкованием традиций народной жилой архитектуры отличались проекты Т.Фишера, Р.Римершмида, Ф.Шумахера. Но эта тенденция породила с конца 1910-х годов откровенно консервативное крыло – группу «Блок», следовавшую в строительстве традициям бидермайера и крестьянского жилища XVIII-XIX веков. «Блок» возглавил архитектор П.Шульце-Наумбург – националист со стажем, теоретик «народного стиля» и «стиля защиты отечества» в современном немецком искусстве, яростно критиковавший функционализм и деятельность Баухауза в 1920-е годы.

В 1933г. Веркбунд и Баухауз закрыли как «рассадников большевистского направления в искусстве». Гропиус, Х.Майер, Мисс ван дер Роэ, Э.Мендельсон и др. покинули Германию. К этому времени в проектах мюнхенского архитектора Пауля Людвиг Трооста родился самостоятельный стиль в национал-социалистической архитектуре. Первые постройки Трооста – оба Храма почёта на Кёнигсплац /1933-35/ доказывали возврат к классицизму. В том же духе Альберт Шпеер спроектировал немецкий павильон на ЭКСПО-37 в Париже и Новую канцелярию в Берлине. За пределами этого жанра национал-социалистическая архитектура оставалась современной и восприимчивой к новациям европейского и американского зодчества 20-30-х годов. Характерно, что в 1930-е годы неоклассические тенденции проявились также в СССР, Италии, Франции, Испании и США.

Неоклассицизм выдающегося немецкого архитектора **Пауля Людвиг Трооста** /1878-1934/ стал на некоторое время официальным стилем Третьего Рейха. Высокий, худощавый, экстравагантный и в то же время необщительный вестфалец с коротко стриженной головой, Троост принадлежал к школе архитекторов, включавшей Петера Беренса и Вальтера Гропиуса, которая еще до 1914г. резко выступала против вычурного деко-

ративного направления /«Jugendstil»/ и отстаивала сдержанный, скупой архитектурный подход, почти лишенный орнамента. Постепенно Троост перешел к стилю, комбинирующему строгий традиционализм с модернистскими элементами, «спартанский» лаконизм с тяготением к классическим формам. Так выглядел его проект трансконтинентального лайнера, эффектно декорированный сообразно вкусу европейцев.

Хотя перед 1933г. Троост не входил в число ведущих архитекторов Германии, Гитлер с энтузиазмом встречал его работы и в 1932г. заказал ему проектировку комплекса зданий для партийной штаб-квартиры в Мюнхене /Коричневый дом НСДАП/. Эти внушительные сооружения отличались соединением зрительной мощи и романтического духа, положенного в основу замысла. Осенью 1933г. Троосту поручили перестроить и меблировать резиденцию канцлера в Берлине. Вместе с другими архитекторами он планировал и строил государственные и муниципальные здания по всей стране, административные офисы, общественные постройки для рабочих и мосты через главные железнодорожные магистрали. Одним из проектов, завершенных Троостом перед смертью, был Дом Немецкого искусства в Мюнхене, которому надлежало стать величественным храмом «истинного, вечного искусства германского народа». Это – превосходный пример имитации классических форм в монументальном стиле общественных зданий Третьего Рейха, хотя позже Гитлер предпочитал более строгому стилю Трооста имперскую пышность, которой он восхищался в молодые годы на венской Рингштрассе.

Отношение фюрера к архитектору было похоже на восхищение ученика учителем. Он часто посещал старую студию Трооста на заднем дворе Терезиенштрассе в Мюнхене. Альберт Шпеер, ставший впоследствии любимым архитектором Гитлера, свидетельствовал о почтении, с которым фюрер задерживался на пороге студии Трооста со словами: «Я могу подождать, господин профессор, если вы позволите мне понаблюдать за вашей работой». После этого Троост показывал ему свои планы и эскизы. Шпеер приводил слова Гитлера: «Я впервые узнал от Трооста, что такое архитектура». Смерть архитектора после тяжелой болезни была ударом для фюрера. Он восхищался работами Трооста – «одного из величайших германских архитекторов». Ежегодно Гитлер возлагал венки на его могилу в Мюнхене. Работы Пауля-Людвига Трооста всегда высоко оценивались специалистами европейских стран. Фрау Герди Троост вместе с архитектором Леонардом Галлом завершала проекты мужа. 18.07.37г. фюрер открыл первую официальную выставку немецких художников в Доме Немецкого искусства. Он хвалил это здание как «подлинно великое и высокохудожественное строение», впечатляющее своей красотой и функциональностью в планировке и оборудовании. Гитлер расценил его как уникальный сплав эллинизма и германских традиций и как модель для будущих имперских общественных строений.

Фюрер не оставлял заботами вдову архитектора. Она работала в ателье мужа и в 48-летие Гитлера получила титул Фрау Профессор. Герди Троост регулярно посещала Выставку германского искусства в Мюнхене, и ее художественные вкусы совпадали со вкусами Гитлера. Двухтомная книга фрау Троост «Строения в новом Рейхе» /1938г./ содержала авторитетную оценку архитектуры в национал-социалистической Германии. Она была, по словам Шпеера, «арбитром немецких работ, отличающимся артистическим вкусом». Женщина с характером, Герди Троост открыто выражала более либеральные взгляды на искусство в сравнении с бесполезным на ее взгляд обличением «декадентов» и «дегенератов» Гитлером.

Достоинным преемником рано умершего Трооста стал **Альберт Шпеер** /1905-81/ – потомственный архитектор, получивший диплом в двадцать два года после обучения в Высшем техническом училище в Берлине. Воплощая грандиозные замыслы Гитлера, понимавшего толк в архитектуре, Шпеер в кратчайшие сроки проектировал и производил все важнейшие перестройки в германской столице: здание Имперского министерства народного просвещения и пропаганды /известный архитектор Петер Беренс из-за обилия заказов не имел возможности осуществить эту идею/, проекты партийных форумов 1933-34 годов, берлинскую резиденцию Фюрера и т.д. Творческими удачами стали оформления Альбертом Шпеером партийных съездов и празднований Дней национального труда. Огромные масштабы сооружений для съездов в соединении с идеей Шпеера о «соборе из света» /конуса из лучей сотен прожекторов/ производили потрясающее впечатление даже на скептически настроенных иностранцев.

В 1937г. он был назначен на специально веденную для него должность генерального уполномоченного по строительству новой столицы Рейха и стал главным инспектором Германии по архитектуре, проектируя целые сверхгорода для будущей Великой Германии. Шпер получил достаточную свободу для воплощения своих идей /другие архитекторы также имели ее в соответствии со сложившейся при Гитлере практикой/. Новое поколение архитекторов проводило модернизацию в массовом жилищном строительстве, уверенно используя самые современные приемы, поскольку Фюрер и в этой области не был догматиком. В послевоенной архитектуре жилых кварталов Германии сохранилась преемственность по отношению к временам национал-социализма.

Всё указывает на то, что в то время не было диктатуры в эстетической политике, но различные архитектурные направления уживались друг с другом, а соперничество талантливых мастеров предохраняло от механического смешения стилей и безвкусицы. В зданиях, не имевших определенного культового назначения, даже выявлялись приемлемые черты модерна. Использовались новые материалы и формы /здания компании АЭГ, Немецкой станции воздухоплавания, завод «Фольксваген» в Фаллерслебене.../. Отвергался радикальный архитектурный авангард, как и старомодные притязания почвенников-фёлькиш. Тысячи автобанов и мостов для

них, построенные во времена национал-социализма, до сих пор украшают инфраструктуру Германии, в том числе великолепные мосты, спроектированные Паулем Бонацем.

Возводились стадионы, маршевые поля, выставочные павильоны, мемориальные комплексы, территория партийного съезда в Нюрнберге и др. Выдвиженец Геббельса 28-летний Альберт Шпеер к сентябрю 1934г., за восемь месяцев закончил разбивку основных маршевых полей и оформление одного из них – Поля Цеппелина. Ставший членом НСДАП в 1931г. Шпеер выделялся равнодушием к своей карьере архитектора и к участию в коррупции. Как профессионал он начинал в конце 1920-х годов с увлечения функционализмом в архитектуре, но в первых же работах по заказу руководителей Рейха зарекомендовал себя непревзойденным специалистом «стиля Фюрера», не забывая, впрочем, о ценности отдельных технических приемов из арсенала функционализма.

С еще большим эффектом Шпеер продемонстрировал эти качества в 1934г. в Нюрнберге, в 1937г., в Париже /Немецкий павильон для Всемирной выставки/ и в 1939г. в Берлине, начав строительство гигантской Новой канцелярии НСДАП, которое завершилось менее чем через год. До начала Второй мировой войны на территории партийного съезда в Нюрнберге, кроме Поля Цеппелина, были возведены Дворец конгрессов /архитекторы Людвиг и Франц Руф, 1934г./ и Триумфальная дорога /1939г./. Самый крупный объект – Мартовское поле – остался недостроенным.

В Нюрнберге организаторы празднеств не ставили целью развлечение толпы. Архитектура здесь была подчинена действию, причем автономия внутреннего пространства поля позволяла ощущать его поистине магнетическим. Это пространство становилось живым и определялось меняющимся направлением маршевых колонн, сменой разноудаленных акцентов ритуала и постоянным перемещением фокуса внимания зрителей. Некоторые акценты обретали при этом бездонный символический смысл, например, круговое вращение ночной гигантской свастики, составленной на Поле Цеппелина из тысяч движущихся факелов /свастика считалась символом солнца/. Ночью проводились эффектные инсценировки «Светового собора» Шпеера с помощью мощных прожекторов, устремленных в звездное небо. Замыслы режиссуры реализовались в эффектном появлении Фюрера на трибуне, в гимновых хоралах, в световой инсценировке Шпеера и др.

Позднее Альберт Шпеер писал о «Световом соборе»: «Эффект превзошел полет моей фантазии. Сто тридцать резко очерченных световых столбов на расстоянии лишь двенадцати метров один от другого, вокруг всего поля, были видны на высоте от шести до восьми километров и сливались наверху в сияющий небосвод, от чего возникало впечатление гигантского зала, в котором отдельные лучи выглядели словно огромные колонны вдоль бесконечно высоких наружных стен. Порой через этот световой венок проплывало облако, придавая и без того фантастическому зрелищу элемент сюрреалистически отраженного мира. Я полагаю, что этот

«храм из света» был первым произведением световой архитектуры такого рода, и для меня он остался не только пространственным решением, но единственным из моих творений, переживших время». Всё же это достижение Шпеера было подготовлено изысканиями в «световой архитектуре» XX века. Высший уровень профессионального мастерства Альберта Шпеера остается неоспоримым. Здесь нашла эффективное претворение идея «гезамтунгсверка» /синтетического искусства/ Рихарда Вагнера, в 1870-е годы мечтавшего о зрелищной режиссуре такого масштаба и столь же идеальном слиянии всех ее компонентов.

Иное, чем у Альберта Шпеера, использование архитектурных традиций классики предложил Пауль Людвиг Троост – талантливый мастер неоклассицизма первой половины XX века. Он начал самостоятельную практику в 1903г., после изучения архитектуры югендстиля (4) в Дармштадте и долгой стажировки в Италии, где изучал античные памятники и стиль Андреа Палладио. До работы по заказам Гитлера он проектировал частные виллы в духе Палладио в Мюнхене и Мангейме. Шпеер не видел в нем национал-социалиста и считал только профессионалом, признавая его «очищающее влияние» не только на вкусы Фюрера, но и решающее воздействие на себя как архитектора.

Один из заказов Гитлера предусматривал перестройку центральной старой площади в Мюнхене в площадь для партийных форумов и официальных парадов. Сложность заключалась здесь в совмещении классицистских построек Лео фон Кленце первой половины XIX века с новыми зданиями, которые включали Дом Фюрера /его мюнхенскую резиденцию/ и Коричневый дом /штаб-квартиру НСДАП в Мюнхене/. Это был высокий уровень композиционного и стилистического профессионального мышления. Здесь обращала внимание аскетичная, строго продуманная в размерах и пропорциях «античность», но по-настоящему современная функциональная архитектура, в отличие от устаревшей декорации Кленце. И днем и ночью благодаря подсветке в этих легких, ажурных «храмах» совсем не различалось внутреннее и внешнее пространство. Образцом логичного, одушевленного, а не формального следования канонам классицизма, стали Храмы почёта Трооста при входе на Королевскую площадь.

В 1930-е годы Троост предстал одаренным апологетом «солдатского стиля», рожденного веком раньше в постройках Карла Шинкеля и Лео фон Кленце в Берлине и Мюнхене, а также – принципиальным антиподом еще одного почитателя классики – архитектора Вильгельма Крайса, так как Троост не мумифицировал давно почивший стиль, но удержал свободное ощущение его духа в текущем времени, оперируя средствами ясных пропорций, необычной светоносности конструкции и соразмерного человеку архитектурного пространства. Шпеер вспоминал, что чуткий к достижениям архитектуры Фюрер, впервые увидев работы Трооста, признался, что у него «шоры упали с глаз». В итоге выигрывал синтетический «стиль

Адольфа Гитлера» в зодчестве, внешне идентичный духу национал-социалистической пропаганды.

Сам Троост не дождался воплощения своих проектов, но все они состоялись в Мюнхене в ближайшие годы. В 1935г. – Храмы почёта, в 1937г. – Дом Фюрера и Коричневый Дом. Все эти постройки закончились учеником Трооста Леонардом Галлом и его вдовой, проектировщиком-оформителем Гертрудой Троост. Учениками Трооста почувствовали себя не только Шпеер и старший по возрасту В.Крайс, но и умудренные собственным немалым опытом П.Бонац, Г.Гислер, П.Баумгартнер и другие известные архитекторы. В июле 1937г. был освящен также Дом Немецкого искусства, возведенный по проекту Трооста Л.Галлом и Герди Троост. До 1945г. в нем восемь раз отмечался триумф и достижения архитектуры и изобразительного искусства Рейха /в 1937г. здесь открылась Большая немецкая художественная выставка/. Не менее четырех раз в Доме Немецкого искусства выступал Гитлер с речами о задачах и проблемах национал-социалистической культуры. Эта эффектная постройка сохранилась до наших дней и функционирует как музейное и выставочное здание. **[Прим. ред. ВС: С октября 2011 г. должность директора Дома искусства в Мюнхене занимает негр Оквуи Энвезор (Okwui Enwezor), родом из Нигерии. Летом 2012 г. он устроил безобразную пародию на художественные выставки Третьего Рейха, описанные в этой работе.]**

В 1937г. утвердился официальный стиль архитектуры Рейха. В этом году закончилось строительство огромного Олимпийского комплекса в Берлине /архитектор **Вернер Марх**, 1894-1976/, а летом 1937г. Шпеер, как всегда в рекордный срок спроектировал и выстроил Немецкий павильон на Всемирной выставке в Париже. Сплав опыта и новаторских приемов составлял отличительную черту архитектурного творчества в национал-социалистической Германии. Архитектор Вернер Марх /1894-1976/ родился и умер в Берлине. В 1928г. он вместе с отцом Отто Мархом получил задание на перестройку главного немецкого стадиона. Олимпийские игры 1936г. дали ему возможность осуществить проект спортивного поля, начатый четырьмя годами раньше. По предложению Гитлера и Шпеера воздвигнутый комплекс из стекла и бетона был облицован легкими плитками из натурального камня с изящными рисунками. Так был достигнут эффект полной силы и прочности. Олимпийский стадион стал первой крупной постройкой нового режима, произведшей большое впечатление в Германии и за границей. После 1945г. Вернер Марх получал многочисленные заказы, восстанавливая крупные строения, разрушенные войной. В 1953-62гг. он был ординарным профессором по городскому и жилищному строительству в Высшей технической школе Берлина.

В.Марх и Шпеер позволяли себе иногда большую свободу в обращении с классическими ордерными мотивами и даже использовали в ряде случаев эффектные приемы функционализма. Особенно преуспел в этом Марх, открывший в 1925г. в Берлине собственное архитектурное бюро и

до 1933г. получивший большой опыт в жилищном и фабрично-заводском проектировании. Его Олимпийский комплекс включил десятки прекрасно оснащенных спортивных полей, в том числе самую крупную в Европе центральную спортивную арену вместимостью в 120 тысяч зрителей с углублением овальной чаши стадиона /300x230м./ на 12 метров в землю. В результате железобетонная надземная конструкция стадиона получилась очень удобной для функционального использования.

Известный далеко за пределами Германии архитектор **Пауль Шульце-Наумбург** /1869-1949/ в 1901-03 был профессором в Школе искусств в Веймаре, а после руководил собственной творческой мастерской. Задолго до периода национал-социализма он руководил постройкой многочисленных усадеб и загородных домов в сознательном отречении от так называемой «враждебной народу архитектуры», но также и от «буржуазной псевдокультуры». Эти течения рассматривались им как «культурбольшевистские» /так называемый стиль Баухауз/. Для того, чтобы вести борьбу с «иудейским и вырождающимся искусством», Шульце-Наумбург вступил в НСДАП.

Один из ведущих деятелей национал-социализма, будущий министр внутренних дел Рейха Вильгельм Фрик, занимавший в Веймарский период видный государственный пост, назначил архитектора руководителем Высшей государственной школы архитектуры и ремесленных искусств в Веймаре /впрочем, Гитлер мало ценил его стиль/. В 1933г. Шульце-Наумбург стал депутатом Рейхстага. Он пользовался большим уважением в Третьем Рейхе и опубликовал несколько программных статей в духе своей прошлой работы: «Искусство и раса», 1928; «Искусство крови и почвы», 1934; «Расово обусловленное искусство», 1934; «Нордическая красота», 1937 и др.

Молодые архитекторы в окружении Гитлера – Леонард Галл, Клеменс Клоц, Ганс Дустманн, Фридрих Таммс, Рудольф Вольтерс – переосмыслили формы французского классицизма в духе современных требований. В этом же стиле творили опытные архитекторы – Герман Гизлер, Бестельмайер, Загебиль, Фаренкампф, Франц Руфф. Воплощались приемлемые черты модерна /«Германский зал» Фрица Вимера и Пауля Тевеса, 1935г., выставочные павильоны Рихарда Эрмиша, 1934-35гг., здание Имперского министерства авиации Эрнста Загебиля, здание Имперского банка Генриха Вольфа.../. Особый интерес для специалистов представлял выстроенный в этом стиле комплекс зданий Государственного авиационного управления /проект Германа Бреннера и Вернера Дойчмана, 1932-36гг./. В качестве удачных примеров государственно-партийной архитектуры можно привести Дом немецкого права /архитектор Освальд Эдуард Бибер, 1939г./, Дом немецких врачей /Родерик Фик, 1936-37/, Центральный офис Немецкого Трудового Фронта /Юлиус Шульте-Фролинде, 1937-38/, Имперское министерство народного просвещения и пропаганды /Курт Райхле, 1938-39/.

Учебно-воспитательные сооружения возводились по проектам Карла Фессера, Рихарда Хельфена, Ойгена Хайера, Вальтера Зайделя, Эмиля Фаренкампа, Германа Гизлера... Многочисленные германские спортивные сооружения проектировали: Пауль Бонац, К.Клоц, В.Марх, Курт Дюбберс, Дитер Эстерлен, Фриц Шумахер, Отто Эрнст Швайцер... Культурные сооружения строились по проектам Пауля Баумгартена, Людвиг Мозхамера, Вальтера Раймера, Франца Бемера, Георга Петриха, Эмиля Рудольфа Мевеса... Большинство этих впечатляющих работ соединяли современный, часто новаторский стиль, с преобразованной классической традицией.

На времена Рейха пришлось взлет архитекторов, проектировавших современные здания с использованием новейших материалов и безупречных технических форм. К ним относились: Фриц Шупп, Герберт Римпл, Эгон Эйерманн, Эрнст Ниферт, Рудольф Лоддерс, Макс Кетто, Вернер Иссель, Александр Попп... Все они продолжали придерживаться модернистских принципов, зарекомендовавших себя в функциональной архитектуре.

После того как начался снос обветшавших строений в центре Берлина, в феврале 1938г. объявили о начале строительства Нового Берлина, приостановленного ровно через четыре года в связи с ходом военных действий. Но к этому времени был воплощен ряд крупных проектов. Многие из них поставял самый консервативный из зодчих Рейха, один из крупнейших немецких архитекторов XX века **Вильгельм Крайс** /1873-1955/ – профессор Академий искусств в Дрездене и Дюссельдорфе, член Прусской академии искусств, автор пережившего свое время мемориала Неизвестному солдату. Крайс олицетворял представительного-монументального метода строительства. В этом стиле он спроектировал около 50 монументов Бисмарка, планы и схемы национальных памятников, изготовленные под влиянием классицизма и германских традиций /мост Августа в Дрездене, 1904-08гг.; музей древней истории в Галле, 1913-14гг. и др./. С 1920г. Вильгельм Крайс некоторое время работал в стиле экспрессионизма, а затем методом функциональной архитектуры.

После 1933г. он постепенно перешел к возведению государственных и партийных сооружений. Здание авиационного командования в Дрездене вновь вернуло Крайса к монументальному строительству из камня. Затем архитектор совместно со Шпеером планировал новый архитектурный облик столицы Рейха. В 1938г. он стал райхскультурсенатором, а в 1941г. – руководил оформлением немецких военных кладбищ. Известны также теоретические работы Крайса, среди которых – «О связи культуры, цивилизации и искусства», Берлин, 1927г. В послевоенные годы Вильгельм Крайс вернулся к функциональной манере в архитектуре.

Символично, что в Третьем Рейхе не существовало титула «главного архитектора Гитлера», так как Фюрер не заводил в своем окружении фаворитов-временщиков, но всячески поддерживал стремление к профессионально заслуженной карьере в каждом специалисте. Тодт, Шпеер и Гислер были одинаково необходимы Рейху как архитекторы разных специализа-

ций. Гитлер фактически уравнивал их в чинах, обеспечив тем самым порядок и надежное функционирование в подотчетных им ведомствах. Шпеера Фюрер ценил больше остальных, но недолго любил за отчужденный аристократизм. С 1937г. в проектной работе Альберта Шпеера наметился спад. В его новых постройках возросла роль классического ордерного декора с точностью воспроизводимого в аксессуарах, чего избегал также равнодушный к классицизму П.Троост. В Париже Шпеер сделал вывод, что тяготение к неоклассицизму это признак эпохи, присущий столицам крупнейших государств мира, в том числе США, Советской России, Лондону и Парижу /этот вывод разделяет большинство современных исследователей/.

По личной просьбе Гитлера Шпеер за одиннадцать месяцев возвел Новую имперскую канцелярию в Берлине /открылась 12.01.1939г./ – здание длиной 420 м., включающее несколько внутренних дворов и целый комплекс подземных помещений, в том числе знаменитый бункер Фюрера. Этот эклектичный стиль отличался импозантностью и грандиозностью, отвечавшей вкусам Гитлера. Сегодня эта канцелярия не существует.

Проект Нового Берлина

В этом проекте политическая целесообразность, как ее расценивал Гитлер, сознательно довлела над чисто художественными устремлениями. Сложившийся в ходе застройки XVIII-XIX веков план центральной части Берлина имел существенный недостаток – единственную ось развития этого центра с Запада на Восток. В 1938-39гг. эту ось значительно продолжили на Запад. По плану Шпеера здесь возникла внушительного размера круглая площадь Большой звезды, на которую переместили 60-метровую триумфальную Колонну победы /1873г./ и ряд памятников, в том числе Бисмарку и Мольтке. Рядом, на Аллее Большой звезды обрели новое место все тридцать два памятника прусским правителям-полководцам /1898-1901/. Таким образом, на общей оси с Бранденбургскими воротами в центре оказались главные триумфальные символы династии Гогенцоллернов, но уже в роли военных символов Третьего Рейха в самый канун Второй мировой войны.

Насущным для Берлина представлялось введение новой оси – с Севера на Юг. Это предлагалось в 1840, 1908 и последующих годах. Сам Гитлер еще в 20-е годы пришел к идее нового центра Берлина по направлению к югу. В середине 20-х годов он набросал проекты «Народного дома» и «Триумфальной арки» высотой более ста метров. «Берлин – просто неупорядоченное нагромождение домов», – говорил Гитлер. В сентябре 1933г. Фюрер потребовал от берлинского магистрата плановый вариант оси Север-Юг со значительным сокращением сети транспортных коммуникаций в центре Берлина и возведением здесь общественно значимых объектов, в том числе Триумфальной арки.

01.01.1939г. Альберта Шпеера назначили Генеральным инспектором «строительства столицы империи», и его Рабочий штаб пять лет трудился над проектами главных Зданий Нового Берлина. Кроме первых двух вариантов плана новой столицы /1938/, Шпееру принадлежали проекты Народного дома, Рейхсканцелярии и Дома имперских маршалов на Парадной улице, а также проект Южного вокзала /совместно с Г.Римплом/. Другими проектировщиками этой улицы утвердили Крайса, Беренса, Бонаца и более молодых – Г.Римпля, Х.Дустмана и Ц.Пиннау. Гитлер особенно торопил с началом строительства семикилометровой Парадной улицы, как главного участка новой 40-километровой оси. Этот участок предполагалось завершить к 1950г./!/. К началу Второй мировой войны Фюрер вероятно думал лишь о строительстве Парадной улицы, которая по плану Рабочего штаба должна была по длине превзойти Елисейские поля более чем в два раза. Проекты ее зданий были представлены на Второй выставке архитектуры в Доме Немецкого искусства в Мюнхене /декабрь 1938г./. Самыми важными постройками должны были стать Народный Дом и Триумфальная арка /Гитлер, Шпеер/, Дом воинской славы /Крайс/, Ратуша /Г.Бестельмайер, Р.Эрмиш/, Этнографический музей /Х.Дустман/, Музей Первой мировой войны /Крайс/, Дом театра, Дом кино на 2000 мест /Х.Г.Клайе/, новый аэропорт Темпельхоф. Перед главным входом в Народный Дом должна была находиться Площадь Гитлера, способная вместить один миллион человек.

В поисках исторических параллелей министерство пропаганды изучало всё – от ритуалов встреч Папы с народом в Риме до уличных маршей Рот-Фронта в Гамбурге и парада физкультурников на Красной площади в Москве. В сентябре 1939г. вторжение в Польшу прервало эти разработки. К началу Второй мировой войны успели лишь с расчисткой территории под строительство Народного Дома, Дворца Гитлера и новой Рейхсканцелярии. Образовавшаяся после сноса сотен домов огромная пустошь существовала до начала 1990-х годов, а к 2002г. превратилась в фешенебельный современный район центрального Берлина.

Задуманная реконструкция крупнейших городов осуществлялась в Германии во второй половине 1930-х годов на проектном уровне почти повсеместно, в том числе в Мюнхене и Линце, где учился и провел юность Гитлер. Для проекта Нового Линца Фюрер привлек самых именитых архитекторов: Шпеера, Крайса, Ф.Таммса, Баумгартнера и др. Финансирование продолжалось до открытия союзниками Второго фронта летом 1944г. Был возведен Мост Нибелунгов через Дунай с конными группами «Зигфрид» и «Кримхильда» в гипсе скульптора Б.Плеттенберга.

Орденбурги, автобаны, мосты, промышленное и жилое строительство.

Уже в первые годы власти национал-социализм оказался на редкость результативным в решении важнейших политических и финансово-промышленных задач. Особенный упор делался на выполнение социальных программ, обещанных Фюрером на заседаниях нового Рейхстага в 1933г.

В 1936г. строительные программы Германии пересматривались. По плану 1937г. сокращалось строительство жилых домов и новых заводов и фабрик /и то и другое в целом, уже удовлетворяло народно-хозяйственным потребностям/. Резко увеличились затраты на оборонно-техническую модернизацию существующих промышленных комплексов. Возводились военно-воспитательные школы для юношей – орденбурги, в которых проходили ускоренную воинскую подготовку достигшие семнадцати-восемнадцати лет выпускники «школ Адольфа Гитлера» и учебно-воспитательных заведений «Напола». К лету 1939г. в Германии функционировали четыре орденбурга, в каждом из которых обучались около тысячи курсантов. Для обучения в каждую из таких школ привлекались около пятисот квалифицированных преподавателей и военных инструкторов из офицеров-ветеранов Первой мировой войны. В орденбургах процветали строгая дисциплина и культ воинской субординации, способствовавшие воспитанию в юнкере чувства рыцарской чести, аскетизма и осознания своей миссии в практическом осуществлении учения Фюрера. Этому способствовали уроки германской истории, немецкой мифологии и уставов средневековых рыцарских орденов. Постоянное воспитание в себе Героя стимулировало интерес к физическому совершенствованию и изучению современного оружия. Самый уникальный учебно-воспитательный комплекс находился в замке Вевельсбург близ Падеборна, взорванном по приказу Гимmlера перед самым концом войны.

Одной из первейших задач государственного строительства в 1930-е годы оставалось возведение качественных автодорог по всей Германии. К маю 1935г. первая линия автобанов соединила только Франкфурт-на-Майне и Дармштадт. Зато в каждый последующий год до начала мировой войны длина новых трасс увеличивалась на тысячу километров. Выдающийся строитель, генеральный директор дорожного строительства Фриц Тодт /1892-1942/ привлек к сотрудничеству видных специалистов: архитекторов П.Бонаца, Ф.Таммса, Х.Фрезе, К.Гучова и др. Мосты строились в традиционном стиле с использованием нового дизайна. Ф.Тодт отличался как новатор также в разработке технологии дорожного покрытия автобанов с устройством нижнего слоя из крупных железобетонных плит. Он настаивал на «пейзажном» решении любого участка трассы.

Подобный подход к строительству автотрасс вызвал одобрительные отклики по всей Германии. В его обсуждении участвовали люди многих

профессий. Самый восторженный резонанс последовал от сторонников «стиля защиты отечества» – патриотов-почвенников. Программа строительства автобанов сравнивалась с возведением пирамиды Хеопса, Великой китайской стены, Аппиевой дороги и т.п. Э.Шёнлебен писал: «Новые трассы, по мнению Фюрера, должны заключать в себе не только практический смысл... Наметка каждой линии трассы должна подчиняться законам музыки и уподобляться фрагменту симфонии». В слаженном хоре одобрения запоминались оценки самих архитекторов и строителей. Г.Гислер утверждал: «Эти новые дороги будут созданы не специалистами, так же как соборы возводились не техниками, но фанатиками веры». На центральных художественных выставках общим вниманием завладевали полотна с изображением мостов /живописцы О.Граф, Э.Меркер, К.Процен и многие другие/. Художник Процен даже выразил свой творческий пафос в поэтическом тексте, начертанном на раме своей картины.

Большой объем строительных работ совершался также под контролем Народного Трудового Фронта Роберта Лея, курировавшего, в первую очередь, возведение рабочих поселков и городское жилищное строительство. Задачи этого ведомства заключались в организации воскресного отдыха немецких рабочих, строительстве школ, детских летних лагерей, спортивных залов и так называемых «фольксгемайншафт-центров» – «центров народного единения» в каждом земельном, районном и городском центре. В провинции эти центры были низовой общественной ячейкой, подчиненной местной партийной власти и представляющей социальные, культурные и производственные интересы местных жителей.

«Социальный быт в национал-социалистической Германии не был просто подчинен партийному контролю, но и строго упорядочен в распределении социальных компенсаций и льгот. В поддержании гражданского и патриотического тона населения огромную роль играла организация «Сила через радость», блокирующаяся со структурой Народного Трудового Фронта. Именно подобными государственными мероприятиями объясняется чудо быстрого признания и широкой народной поддержки руководства Рейха уже с конца 1933г., а также последующие успехи НСДАП в политическом воспитании нации.

Крупный фабрично-заводской комплекс обычно оснащался рабочим поселком из двух-четырёхсемейных коттеджей, включавшим одно-два здания общественного назначения. В германском «шафтхаузе» /общежитии/ размещалась постоянная экспозиция на тему национал-социалистического Труда, как «дела чести и достоинства» немецкого гражданина. Здесь же рабочие отмечали главные национал-социалистические празднества. В Доме товарищества жители поселка собирались на традиционные или местные народные праздники, чаще всего в виде коллективного застолья, сопровождавшегося фольклорной концертной программой. В поселке обязательно была небольшая площадь в центре – место праздничных церемоний на открытом воздухе. Нередко такой

комплекс включал скромный воинский мемориал в память о местных жителях, павших в Первой мировой войне, и почти обязательно – памятник «жертвам труда», с его возрастающей к концу 1930-х годов актуальностью. Характерно, что художественное убранство этих мемориальных объектов не содержало традиционной христианской символики.

Примерно в том же духе регламентировался семейный и общинный быт в деревне или в пригородном микрорайоне крупного города, где люди ощущали себя членами общины, связанные единым местом проживания и работы на ближайшем предприятии. Обычно общественные дома здесь напоминали небольшую деревенскую церковь упрощенной формы, или монастырский комплекс без колокольни, но с обязательным имперским орлом вместо Распятая. Существовал еще один проектный стандарт – в виде богатого крестьянского дома. Внутреннее убранство общественных домов проектировалось профессиональными дизайнерами и обычно включало архаичную настенную роспись под лубок – сцены деревенского и производственного труда, – а также подобие алтаря в углублении торцевой стены с бюстом Гитлера.

Стандарты жилых коттеджей для народа строго соблюдались во избежание социальных конфликтов. В 1938г., согласно конкурсным условиям, смета строительства коттеджа не могла быть более 4,5 тысяч марок, жилая площадь не должна была превышать 42 кв.м., хозяйственные помещения – не более 20 кв.м. Каждой семье отводился участок земли рядом с домом в размере 800 кв.м. Заводские поселки проектировались, как правило, архитекторами, возводившими сам заводской комплекс /Г.Римпль, О.Раутер и др./. В период 1933-1939гг. было выстроено около двух миллионов таких семейных жилищ. После объявления Четырехлетнего государственного плана в 1937г. в рабочих поселках Берлина и других крупных центрах вместо двухсемейных коттеджей стали возводить многоподъездные трех-четырёхэтажные корпуса. В Берлине такие дома можно легко узнать и сегодня по наличию арочных автомобильных проездов в центре уличного фасада и четкой фиксации отдельных секций зданий.

Самой масштабной акцией Немецкого Трудового Фронта стало строительство гигантского оздоровительного комплекса НТФ – Бад Рюген на побережье Северного моря в 1935-39гг. Идею акции предложил Фюрер, приказавший использовать для строительства комплекса один из самых больших и роскошных пляжей Германии и оснастить его продуманной инфраструктурой для бесплатного отдыха 1,5-2 млн. рабочих и служащих ежегодно. Гитлер сказал: «Я хочу, чтобы рабочему был обеспечен здесь полноценный отдых, и чтобы он имел возможность такого отдыха в любое свободное время, а не только во время отпуска. Я желаю этого потому, что только с психически здоровым народом можно вершить по-настоящему великую политику».

Оздоровительный комплекс в Рюгене стал первой из запланированных ведомством Лея зон отдыха такого масштаба. Сходные комплексы

намечалось возвести в Померании, Восточной Пруссии, Тиммендорфе и в Польше. Автором проекта был опытный архитектор Клеменс Клоц /1886-1969/. Центральный объект ансамбля – спальный шестиэтажный комплекс из множества секций, с 10 тыс. окон и сегодня простирается вдоль берега моря более чем на четыре километра. Целиком увидеть дворовый фасад сегодня можно лишь со стороны моря, или с высоты птичьего полета. Крупные строительные фирмы успели за семнадцать месяцев закончить к началу Второй мировой войны целиком это гигантский корпус, театр, кинематограф и один из ресторанов.

Народный Трудовой Фронт /25 млн. членов к началу 1940-х годов/ уделял особое внимание пропаганде физкультуры и спорта, а также организованного массового туризма по историческим местам Германии. НТФ располагал множеством оздоровительных центров и баз отдыха, создавал «дома немецкого творчества» и библиотеки. Примерами могут служить: Дом немецкого искусства в Мюнхене Отто Хирта /1940г./, аэродром Темпельхоф в Берлине Эрнста Загебиля /1935-39/, берлинский почтамт Георга Вернера и Курта Кулова /1933-37/, дом отдыха для членов Гитлерюгеда в народном парке Реберга в Берлине /Ганса Дустмана и Роберта Брауна, 1937г./, театр в Дессау Фридриха Липа и Вери Рота /1938г./. Бенно фон Арент оформил убранство улицы Унтер ден Линден в Берлине к приезду Муссолини в 1937г. Герман Гислер спроектировал орденсбург в Зонтхофене /1935-37/, В.Шапер – мост через реку Вера близ Айзенаха /Тюрингия/.

Скульптура

Интенсивную деятельность в годы правления национал-социалистов вели скульпторы Германии. Еще до основания Третьего Рейха ряд крупных скульпторов /Климш, Кольбе, Шайбе/ настойчиво искали варианты работы в стиле, востребованном после 1933г.

С 1933г. все авангардистские системы: дадаисты, кубисты, конструктивисты... были подавлены также в области скульптурного творчества. Отделение изобразительных искусств Палаты культуры в 1936г. насчитывало 2300 скульпторов. В 1937г. часть мастеров лишилась профессионального статуса в ходе кампании «Дегенеративное искусство», многие отправились в эмиграцию. Скульпторов в Германии всегда было значительно меньше, чем представителей других видов изобразительного искусства, но после января 1933г. их роль в имперском искусстве оказалась едва ли не самой заметной. При этом монументальной скульптуре, как и при Гогенцоллернах, отводилась особая роль.

В 1934г. было обнародовано имперское предписание «Искусство в строительстве», обязывающее все партийные и общественные здания, демонстрационные и маршевые поля в Германии украшать статуями и монументальными рельефами. На этом настаивал еще в конце 20-х годов «Союз

борьбы за немецкую культуру» Розенберга, как на одном из пунктов социальной программы НСДАП. Известные художники украшали скульптурным убранством административные здания партии, Имперскую канцелярию, здания министерств, военных штабов и училищ, Имперского банка, Домов спорта, труда, радиовещания и т.д. Над этим работали именитые скульпторы старшего поколения: **К.Альбикер, Г.Кольбе, Ф.Бэн, Ф.Климш, Р.Шайбе** и молодые: **А.Бреккер, В.Меллер, А.Вампер** и др. Мэтры предпочитали работать в манере 1910-начала 1920 годов. Пронацистский скульптор и критик Курт Лотар Танк обоснованно утверждал: «Поколение родившихся после 1900г., если оно думает об общественном долге, не может следовать за Кольбе. Оно должно искать собственные средства выражения».

С 1936г. претерпел переосмысление главный сюжет скульптуры – обнаженная человеческая фигура. Старшее поколение продолжало воплощать его в роденовском духе – как совершенную природную форму. Поколение тридцатилетних работало в стиле своих прадедов Г.Шадова и Д.Рауха; для них главным мотивом была спокойно стоящая мужская фигура, как олицетворение человеческого идеала с признаками нордической расы. Нагота, поза и условная идеализация образа свидетельствовали о возвращении к традициям классицизма; символические атрибуты /венки, оружие, факелы/ – об отождествлении с образом арийца персонификаций Партии, Вермахта, Храбрости, Жертвенности и Товарищества. Предпочтение получали гранит, мрамор и бронза; размер фигуры – в натуру или в 2-3 раза крупнее. Для оформления новых зданий в Нюрнберге и Берлине делались статуи в 15-20 метров. Молодые «иконографы» 1930-х годов, в лице А.Бреккера, Ф.Мецнера и Х.Ледерера, извлекли фигуры из их тяжелых доспехов, как из оков, и возродили к жизни в естественной наготе, резко усилив агрессивность выражения лиц и жестов.

Рабочий процесс скульптора, как обычно, начинался с поиска натурщика, максимально соответствующего внешним стандартам национал-социалистической типологии Героя. Затем следовало тщательное воспроизведение натуры в глине, а после – доводка до образа абсолюта. Для выбора нужной маски использовался диапазон классических состояний Героя – умирающего воина, сражающегося Зигфрида и т.д. Физическая красота Героя, высокий рост, широкие плечи узкие бедра, выдающийся подбородок, утолщенные надбровные дуги, жесткий взгляд составляли типичную принадлежность героической личности, воспроизводимой скульптором. После Олимпиады 1936г. в Берлине статуя десятиборца переосмысливалась в культовый образ национал-социалистического сверхчеловека. В 1938-39 годах это воплотилось в знаменитых статуях Арнольда Бреккера в имперской Новой канцелярии в Берлине. С началом Второй мировой войны идеальный мужской образ, уже в живописи, превратился в воина Вермахта, как носителя национальных признаков солдата-героя. В ходе многолетней эволюции арийского идеала в национал-

социалистическом изобразительном искусстве понятие *расовая борьба* сменило привычное представление о классовой борьбе в общественном сознании 1930-х годов.

Арно Брекер

Ведущую роль в годы национал-социализма играли А.Брекер и Й.Торак. **Арно Брекер** /1900-91/ стал живым классиком в Третьем Рейхе. Сын каменщика и скульптора, Брекер обучался в студии отца в Эльберфельде, а впоследствии в Дюссельдорфской академии искусств, который поставлял художественные надгробья для небогатых клиентов из городских окраин. Здесь молодой скульптор получил навыки ваятеля-каменотеса. Натурную лепку Брекер постигал практически самостоятельно. В Академии Дюссельдорфа Брекера обучали два консервативных профессора: Х.Нетцер и В.Крайс. Его академический наставник Хуберт Нетцер был скульптором-монументалистом и тоже тяготел к твердым материалам. Благодаря другому учителю – В.Крайсу – фигуры молодого архитектора как будто уподоблялись архитектурному образцу.

Еще в середине 20-х годов в Париже Арно Брекер познакомился с работами лидеров беспредметной скульптурной формы /К.Бранкуши, Пикассо, А.Архипенко, Ж.Липшиц, А.Колдер/ и предложил альтернативу во имя сохранения вечных, а не преходящих законов скульптуры в XX столетии, чтобы впоследствии насытить свои творения духом времени. Он сам так сформулировал эту идею: «Обработка гипсовой формы – элементарная техника, которой пользовались греки. С ее помощью я добиваюсь такой же собранности всех составляющих форм, при которой каждая отдельная часть тела становится как бы завершаемой сама по себе. Так возникает скульптура с удивительной формальной целостностью». Этот принцип Арно Брекер с высоким мастерством претворял в любой статуе, и в любом рельефе с позиций скульптора-архитектора. К подобной практике он пришел, изучая в Лувре античные статуи V-II веков до новой эры.

В 1942г. мэтры французской портретной пластики Шарль Деспю и Аристид Майоль довольно высоко оценили ранние работы Арно Брекера. «Вещь проработана отлично... Всё отделано с потрясающей тщательностью», – с оттенком двусмысленной иронии сказал Майоль об одном из произведений Брекера.

Затем Брекер переехал в Париж. Но еще раньше, во второй половине 20-х годов, после завершения учебы в Дюссельдорфской академии искусств Брекер привлек внимание знатоков рядом мастерских работ, в том числе серией литографий «Тунисское путешествие» /1927г./.

Рубеж 20-30-х годов Брекер назвал своим судьбоносным поворотом и подготовкой к монументальной пластике иного измерения. В 1927-32гг. он значительно расширил круг своих контактов в Париже. Писатель и художник Ж.Кокто, художники Р.Делоне, Ф.Леже, М.Рэй; скульпторы Дес-

пио, Майоль, А.Бурдель и другие знаменитости составили круг его знакомств. В 1932г. в конкурсной борьбе он добился от прусского Министерства культуры приза Вилла Массимо с правом длительной стажировки в Риме. Здесь к нему пришел международный успех: Брекеру присудили первый приз за проект реконструкции знаменитой скульптуры «Пьета Ронданини», незавершенной Микеланджело /Милан/. В Милане Брекер узнал о приходе Гитлера к власти и возвратился в Берлин, где включился в борьбу за статус национал-социалистического скульптора номер один. – После войны Арно Брекер говорил по этому поводу: «Я не сделал ничего, что можно было бы считать грехом перед искусством, или что противоречило бы чести и убеждениям художника». Он повторял это много раз, особенно после случаев надругательства над его работами после войны или после очередного отказа в их экспонировании по политическим мотивам в европейских странах.

Ранние опыты Брекера оказывались актами творческой дерзости, разминкой уверенного в своих силах молодого мастера. Это доказывают два варианта его «Прометея» /1935 и 1937гг./, статуя «Готовность» /1939/ и два талантливый варианта «Давида» Микеланджело. Вернувшись в Берлин в 1934г., Арно, Брекер проявил полную лояльность к новому режиму. Через два года он получил Олимпийскую медаль за статуи «Десятиборец», и «Победительница» на олимпийской выставке. В 1937г. его скульптуры украшали павильон Германии на Международной выставке в Париже, членом жюри которой он являлся. С 1937г. до конца войны Брекер занимал пост профессора Высшей школы скульптурного искусства в Берлине, в сотрудничестве с А.Шпеером создав ряд скульптур и барельефов для нового здания Имперской канцелярии. В 1940г. он получил Итальянскую премию и членство в Прусской академии художеств, стал вице-президентом имперской Палаты изобразительных искусств и постоянным членом Сената культуры. Через год Гитлер доверил ему скульптурное оформление Триумфальной арки для Нового Берлина, проектирование огромного фонтана Аполлона для Круглой площади /там же/ и создание огромных рельефных фризов для Дома воинской славы и Дворца Фюрера /всё в Новом Берлине/. Гонорары Брекера исчислялись миллионами рейхсмарок. К его услугам были огромные мастерские в Берлине, Врицене и Йекельсбрухе, где проекты Брекера реализовывались с помощью наемных форматоров и каменотесов.

Владелец известного издательства Фишера в Берлине Х.Л.Зуркамп, часто встречавшийся со скульптором в 1941-44гг., позднее свидетельствовал: «Он смотрелся чужим в офисах партийных организаций, Министерства пропаганды, ведомства Розенберга и СС, где к нему относились также настороженно. А исключительное положение Брекера объяснялось очевидной востребованностью его искусства, происходящего от Микеланджело и Родена, и использовавшегося для оформления больших пространств и целых площадей».

После успеха «Десятиборца» и «Победительницы» Брекера, завершённых к открытию XI Олимпиады в Берлине скульптор в 1937г. стал членом НСДАП. С 1938г. он работал в основном по заказам Альберта Шпеера, а Фюрер объявил его новые статуи «Партия» и «Вермахт» вечными и «самыми прекрасными из всего, что было создано в Германии XX века». В период Третьего Рейха Арно Брекер стал родоначальником нового монументально-героического стиля в скульптуре, с классически фигурами и строгим пафосом жеста выражавшими силу и грубую, но эстетически преобразованную мощь, как идеал суровой героической мужественности. Его безупречные статуи атлетов и воинов считались совершенными творениями, выражавшими пафос завоевания и победы, /так и было, если отвлечься от политизированного смысла оценок того периода/. Член Прусской академии искусств, профессор Государственной технической школы изобразительных искусств, Арно Брекер получил широкую известность во Франции и в других европейских странах.

В 1942г. в Париже была показана большая выставка его работ, которую открыл президент французской Академии, превозносивший мастерство скульптора. Каталог выставки содержал предисловие известного французского писателя Жана Кокто. Министр иностранных дел Виши, член Французской академии Абель Боннар выразился так: «Эти скульптуры дадут городам такие возвышенные и прекрасные фигуры, которые необходимы людям из плоти и крови; различие между этими обитателями городов в том, что скульптурные фигуры Брекера видят горизонты веков, а людям доступны лишь горизонты их буден». Обнаженные тела и мускулистые фигуры Брекера воспринимались как «нордический расовый идеал» и «арийский миф» не в одной Германии.

Его скульптуры украшали многие общественные строения и часто экспонировались на Выставках великого германского искусства. Бронзовые фигуры Брекера «Армия» и «Партия» украшали внутренний двор Канцелярии Рейха в Берлине, построенной Шпеером в 1939г. Гитлер восхищался этими величественными фигурами, как и бюстом Вагнера, стоявшим в его частном убежище в Бергхофе. Арно Брекер был отмечен многими общественными почестями и наградами. В 1936г. его наградили Серебряной Олимпийской медалью, в следующем году он стал «официальным государственным скульптором», а в 1940г., как сказано выше, получил в подарок от Гитлера большой дом с парком и гигантскую студию, где под его руководством работали 43 человека, включая 12 скульпторов.

К 1938-39гг Брекер в поисках идеального мужского образа ориентировался на фактуру профессионального атлета и натурщика Густава Штюрка. С помощью его бесчисленных вариантов он выстраивал ряд из воплощений национал-социалистических понятий: «фатерланд», «товарищество», «честь», «готовность» и т.п. Законченные и самые действенные стандарты национал-социалистического идеального образа Брекер представил в статуях «Партия», «Вермахт», «Мыслитель». Здесь он произвел

отбор редких по красоте классических контрапостов (5) и жестов человеческих фигур. Их позы и жесты соответствовали движению лицевых мышц, что создавало иллюзию концентрированного взгляда. Большое впечатление производил знаменитый рельеф Брекера «Товарищи» для Триумфальной арки в Новом Берлине. Воздействие статуй и рельефов Арно Брекера было неизменно сильным вследствие жесткой графической проработки их объемов, создающей иллюзию приближения к зрителю. Статуи «Партия», «Верность», «Готовность», «Призвание»; огромные рельефы «Товарищи», «Возмездие» и «Жертва» тиражировались в рекламе, воспроизводились в газетах, почтовых открытках, на обложках солдатских книг.

Летом 1945г. большинство работ Брекера-монументалиста были сознательно уничтожены союзниками. В августе 1946г. Арно Брекер подвергся процедуре денацификации. Он представил комиссии список спасенных им от репрессий деятелей культуры и евреев в Германии, Франции и других странах. Брекеру было по силам добиться освобождения из тюрьмы и концлагеря, вмешаться в ход следствия и вырвать обвиняемого из застенков гестапо, настоять на освобождении от воинской повинности молодого художника или музыканта и т.д. Фюрер как-то обозвал Брекера «Парсифалем в политике». В ряде случаев скульптор шел на немалый риск, как в случае с любимой натурщицей Майоля Диной Верни, арестованной за связь с маки. После двухчасового разговора с шефом гестапо Генрихом Мюллером в 1944г. Брекеру удалось добиться отмены приказа об аресте члена французской компартии Пикассо. Поводом для ареста стала информация о неоднократной пересылке художником крупных сумм в СССР.

С трудом пережив трудные месяцы в баварском захолустье, Арно Брекер в 1950г. возвратился в Дюссельдорф, работая уже как архитектор и скульптор-портретист. После окончания войны 90 процентов работ Брекера запрещались к показу. В 1950-60-е годы Арно Брекер без особого успеха пытался утвердить себя как скульптор модернистского толка в пластике малых форм, но публика продолжала ценить его как модного портретиста. В середине 70-х годов Брекер вернулся к большеразмерной скульптуре, создав несколько исторических статуй: Гейне, султану Мохаммеду, Александру Македонскому и др. Лишь в 80-е годы скульптор вновь обрел мировое признание благодаря множеству персональных выставок в Германии и за рубежом /Париж, Вена, Берлин, Чикаго, Вашингтон и т.д./.. В 1961г. он выкупил многие из своих скульптур на частных аукционах, и они украшали его сад в Дюссельдорфе. В 1983 году в США было создано «Международное общество Арно Брекера». Через два года правительство ФРГ открыло близ Кельна «Музей Арно Брекера – Собрание европейского искусства». Он изготавливал скульптурные портреты крупных политиков /Аденауэра, Эрхардта.../, крупных мастеров литературы и живописи /Кокто, Монтерлана, Селина, Эзры Паунда, Сальвадора Дали.../, а также –

членов вагнеровской семьи. Мемуары Брекера «В лучевом поле событий» были опубликованы в 1972г.

Йозеф Торак

Не менее значимой личностью в скульптуре Третьего Рейха был **Йозеф Торак** /1889-1952/, антипод Брекера во внешности, складе характера и главное – в исходных позициях творческого метода. Его путь к славе был гораздо более тернистым, чем у своего будущего соперника, Зато потом его карьера была стремительной. Австриец Торак только в сорок семь лет, в год XI Олимпиады обратил на себя внимание в Берлине после многолетней поденщины в странах Юго-Восточной Европы и в Турции в качестве ремесленника-керамиста, медальера и скульптора.

Он стал широко известным скульптором в 20-х годах прошлого века. Сын гончара, Торак родился в Зальцбурге. В своих произведениях, выполненных с высоким профессионализмом, скульптор соединял старые австрийские традиции с монументальностью нового стиля. Первоначально находившийся под влиянием Родена, Торак работал тогда преимущественно в воске. В 1928г. он получил премию Прусской академии художеств за большое число выполненных в неоклассическом стиле скульптур и портретных бюстов деятелей культуры и ведущих политиков Германии. Под воздействием австрийского барокко с его развитыми мышечными элементами фигур Торак усвершенствовал тонкую и точную обработку пластических форм. Он изготавливал бюсты многих видных политиков, в том числе – маршала Гинденбурга на Марсовом поле. После 1933г. Торак интенсивно работал. С помощью монументальных, патетических скульптурных работ, чаще всего изобилующих мускулами мужчин и «тяжелобедренных» обнаженных женских натур в бронзе и мраморе, Торак добился, наряду с Брекером, положения высокоценного фюрером, неоднократно поощряемого скульптора. Гитлер лично отбирал для награждения его статуи, как образец «поющей нордической эротике» /знаменитая композиция «Два человека», представившая типы одухотворенных людей/ в противоположность «сладострастному сексу» 20-х годов.

Соперничество с Арно Брекером выявилось во время работы над статуями атлетов для Олимпийского стадиона в Берлине /1935-36гг./. Тогда брутальный, почти четырехметровый «Боксер» Торака в бронзе был более благосклонно принят публикой и прессой. Еще большую славу ему принесли трехфигурные бронзовые композиции «Семья» и «Товарищество», установленные по сторонам центрального входа в Немецкий павильон на ЭКСПО-37 в Париже. Среди работ этого периода – скульптурные бюсты Гитлера и Муссолини, несколько монументальных фигур на боковых выходах новой Рейхсканцелярии и оформление большой спортивной площадки в Берлине. В интервью 1979г. Брекер утверждал, что любимцем Фюрера был не он, а Йозеф Торак. Действительно, в 1937г. Торак получил

самый престижный по объему работы заказ на исполнение группы их семи колоссальных статуй для оформления Почетной трибуны Мартовского поля на территории партийного съезда в Нюрнберге.

Но из-за того, что скульптор исполнял этот заказ вдали от Берлина, в Баварии до конца 1944г., его шансы на удержание главенствующей позиции в национал-социалистическом искусстве явно понизились. Правда, внешне все обстояло как нельзя лучше. И Торак, и Брекер получили в 1937г. звания профессоров и возглавили классы скульптуры в Академии Мюнхена /Торак/ и в Высшей школе изобразительных искусств Берлина /Брекер/. Оба скульптора обзавелись самыми большими и технически оснащенными государственными мастерскими. Фюрер приказал соорудить Тораку огромную студию /до 16 метров высотой/, в которой скульптор создавал гигантских размеров статуи героев /«Heldengestalten»/ для больших проектов Рейхсстадиона и 54 фигуры для имперских автобанов.

С 1939г., после окончательной отделки Новой канцелярии скульптурным декором трон на художественном Олимпе разделял вместе с Шпером только Арно Брекер. Торак с его репутацией трудоголика-одиночки уже не вписывался в темпы эволюции Третьего Рейха в канун Второй мировой войны. Йозеф Торак творил в удивительном контрасте своего официального бытия – в статусе одного из самых признанных скульпторов Рейха, – и бытия сугубо латентного, в сфере станковой пластики. Оба эти виде его деятельности оказались в итоге равнозначными по результатам к концу существования Третьего Рейха. Торак не имел себе равных в жанре исторического портрета, явно превосходя в нем даже Брекера, имевшего в самом активе несколько портретных удач /в том числе портрет Рихарда Вагнера в мраморе и бронзе, 1939г./. У Йозефа Торака таких удач было гораздо больше – десятки великолепных портретов деятелей культуры ушедших эпох. Из современников он лишь однажды вылепил голову Фюрера и интересные для него в пластическом отношении головы Муссолини и Фрица Тодта.

Но в трактовках национал-социалистических тем Торак мог оказаться антиподом Арно Брекера. Если у Брекера арийские герои конца 30-х годов смотрелись богами, то у Торака – титанами, как на рельефах нового Имперского банка в Берлине. Возможно, подобные образы адресовались не партийной элите, а простым штурмовикам, уважающим грубую силу. Пика в таком поиске Торак достиг к концу 30-х годов, исполнив огромную рабочую модель «Памятника труду», которую предполагалось установить на имперском автобане близ Зальцбурга. Здесь господствуют натурализм и экспрессия в передаче усилий четырех обнаженных Сизифов вместили огромный валун на вершину пандуса /группа высотой 17метров/. Этот проект был принят высокой комиссией. Гипнотизирующую форму Торак создал в двух триумфальных конных статуях – «Меченосец» и «Знаменосец», которые должны были расположить по бокам центрального входа на будующий Немецкий стадион в Нюрнберге /проект Шпеера/.

В самый плодотворный период творчества /конец 1939-1944гг./ Йозеф Торак не прерывал работы над серией исторических портретов и создал цикл из семи крупных композиций в мраморе и гипсе: «Двое», «Франческа ди Римини», «Утренняя заря», «Свет», «Вечность» и др. – все в объемной скульптуре и с обнаженной натуры. Из этих произведений сохранилась искусная по трактовке скульптура «Свет» высотой 3,65м. Все названные скульпторы не были подражателями по отношению к Родену или В.Лембруку.

За «сознательное служение национал-социалистическому государству» уголовный суд Мюнхена после войны отнес Йозефа Торака к категории «неотягченных» сотрудников режима, но после освобождения из денацификационного лагеря он вернулся к работе, вновь выполняя общественные заказы. Йозеф Торак, как и Брекер, пережил гибель большинства своих монументальных статуй в 1945г. и в оставшиеся семь лет жизни работал преимущественно с религиозной тематикой. Сегодня в Зальцбурге есть его памятники Парацельсу и архитектору Фишеру фон Эрлаху. В предместье Зальцбурга сохранился еще один его памятник – Николаю Копернику.

Скульптором и художником, известным далеко за пределами Германии, был **Бернгард Блекер** /1881-1968/. Его первая персональная выставка состоялась в 1903-04 годах в Баварии. В 1912г. он стал одним из основателей «Новых мюнстерских сезонов» – выставок произведений мастеров, продолжавших традиции немецкого изобразительного искусства. После участия в Первой мировой войны Блекер преподавал в Академиях изобразительных искусств Берлина и Мюнхена /с 1922г. – профессор/. Широко известна его фигурная композиция «Мертвый воин» для почетного мюнхенского монумента павшим в Первой мировой войне /1924г./. В 1930г. он стал членом Прусской академии художеств. В начале 30-х годов Блекер выполнил по заказу Рейхстага серию скульптурных портретов руководителей Германии, в том числе – президента Гинденбурга. Его неоклассицизм с удовлетворением приняло национал-социалистическое руководство. Произведения Блекера в массовом порядке тиражировались на фабриках, неся серьезную идеологическую нагрузку. В 1944г. он создал памятник фон Гнейзенау. После войны Бернгарда Блекера признали «нацистским скульптором», запретив заниматься искусством и преподавательской деятельностью, но уже в 1951г. он стал членом Академии искусств в Вене и почетным членом Мюнхенской академии, а в 1961 году – почетным гражданином города Мюнстера.

Вплоть до окончания войны в Германии работал выдающийся скульптор **Георг Кольбе** /1877-1947, Берлин/. Он сформировался под влиянием Родена, позднее – Майоля и натуралистической концепции, изучая искусство в Академиях художеств Дрездена, Мюнхена, а затем в парижской Академии Юлиана. Кольбе начинал самостоятельное творчество как художник, возвратившись к скульптуре после встречи в Риме с Роденом. В

1903г. он обосновался до конца жизни в Берлине, временами посещая Грецию, Италию и Египет. Основные произведения Кольбе выполнены в бронзе. Ранние работы скульптора отличались высокой экспрессией и поэтичностью. Первая же высокохудожественная работа «Танцующая девочка» /1912г./, получила общее одобрение искусствоведов. К концу Первой мировой войны Кольбе приобрел международный авторитет. Позднее, особенно после 1933г., его стиль приобрел националистический характер.

Георг Кольбе моделировал классические пропорции обнаженной натуры и по случаю выполнял головные скульптуры. Благодаря этому он удовлетворял канонам национал-социалистического идеального искусства /Kunstideal/. В период Третьего Рейха скульптор создавал монументальные фигуры в «нордическо-германском» стиле, получал общественные заказы и премии по искусству, работая в требуемой манере «доведения искусства до народа». Ателье Кольбе часто посещали руководители национал-социалистических объединений работников искусств /Volkbildungseinrichtungen/ и экскурсионные группы массовой рабочей организации «Сила через Радость», базой для курсов которой стала берлинская студия скульптора. В этот период многие его работы утратили ритмическую легкость. Здоровые и мощные тела Кольбе, однако, уступали в этом качестве творениям Арно Брекера или Торака.

Скульптор **Карл Альбикер** /1878-1961/ обучался у Родена в Париже. В 1919-45гг. он был профессором Дрезденской академии. Альбикер, подобно Кольбе, придерживался стиля героического реализма /памятник павшим воинам в Карлсруэ и Фрайбурге, отдельные сооружения на Берлинском стадионе/.

Заметное место среди скульпторов Германии занимали Зинтенес и Рихард Клейн, работавшие в героическом стиле и с жанровыми сюжетами. Большим авторитетом пользовался архитектор и скульптор **Адольф Вампер** /р.1901/. Чувственный облик его скульптурных групп, величие передаваемого зрителю ощущения, парение теряющих тяжесть фигур в их вертикальной устремленности, выразительная насыщенность линий, погруженность в сияющий свет, ритмическое единство чувства и движения – всё это отмечала критика в творениях Адольфа Вампера. Всемирной известности достиг дрезденский скульптор Георг Рох /р.1880/. Скульптор Феликс Пфайфер /р. 1970/ был известен в Германии многочисленными фонтанами-памятниками и работами малой пластической формы, главным образом в Лейпциге и Дрездене. Скульптора и художника Фердинанда Андри, члена Венской академии, наградили Медалью Гёте за достижения в области искусства и науки. Крупным берлинским скульптором был профессор Вильгельм Отто /р. 1869/.

Изображение женского тела

Изображение обнаженной женщины в искусстве Третьего Рейха воплощало идею имперского лона, как источника жизнедеятельности расы, а строго фиксируемая характеристика модели – ступеней созревания женщины. Обнаженная девушка-подросток символизировала стадию ожидания ее грядущей миссии; фигура роскошной нагой красавицы – пик активного выполнения этой миссии, а мать с ребенком или с несколькими детьми выражала наглядный результат этого процесса взросления. Знаменитый фонтан работы Торака – обнаженные богини Афина, Гера и Афродита представляют собой не вольность эротической трактовки, а остроумно обыгрываемый подтекст с использованием извечных символов чувственности. Примерами подобной трактовки являются: «Мать» /с двумя детьми, Антона Грауэля, камень, 1939г./; «Осень», «Лето» и «Весна» А.Вампера; «Лето» /«Лето» («Урожай») для фонтана на вилле Мартина Бормана, близ Мюнхена, Й.Вакерле, камень, конец 30-х гг./; символ Мать-Родина – гордо стоящая зрелая женщина с разорванными оковами в руках /статуя «Саар», Р.Шайбе, бронза, 1936г./; – Этот же символ в других вариантах воспроизведен у Фрица фон Грэвеница /ракушечник, 1939г., Штутгарт/ и у младшего брата Арно Брекера Ганса /сидящая полуобнаженная женщина с тремя детьми /камень, 1936г., Майсенхайм/.

Встречались и добротнo сработанные этюды с красивых моделей в разных позах. Признанным мэтром такого стиля был **Фриц Климш** /1870-1960/, чрезвычайно ценимый Гитлером. В отличие от Кольбе Климш чувствовал себя комфортно при национал-социализме. Он возглавлял класс скульптуры при Академии художеств Берлина и получил один из высших призов за композицию «Олимпия» на Всемирной выставке в Париже в 1937г. Климш поставлял скульптуры для центральных партийных офисов НСДАП и домов национал-социалистического руководства. Фриц Климш в 1906г. выиграл конкурс на создание памятника ученому Вирхову. С 1910г. он был профессором в Берлине. Климш стал обладателем многих международных и немецких наград, от сенаторского титула в Кайзеровской Германии /1916г./ до Медали Гёте в Третьем Рейхе /1940г./ и Большого Креста за заслуги в Западной Германии /1960г./. Классическое оформление утонченных работ скульптора – женской природы, бюстов и памятников, – соответствовали чувству стиля национал-социалистов. После 1933г. работы Климша стали более натуралистичными. Скульптурные портреты обнаженных девушек, выполненные в подчеркнуто задушевной манере, статуи борцов и их фарфоровые копии украшали многие выставочные павильоны. По поручению Геббельса скульптор изваял две бронзовые статуи в праздничном зале Министерства пропаганды. После бомбардировки Берлина в 1943г. Фриц Климш перебрался в Зальцбург, но в 1946г. был выслан и провел остаток жизни в Шварцвальде.

В сходном духе утверждали себя многие молодые скульпторы, особенно А.Грауэль, Р.Ульман, П.Шифферс... Добротный уровень их профессионализма не вызывал сомнений.

В целом художественный уровень национал-социалистической скульптуры в жанре натурального моделирования производил внушительное впечатление. В 1930-е годы продолжала сказываться традиционная добротность профессиональной выучки в Академиях Мюнхена, Штутгарта и Берлина. Большинство молодых скульпторов Третьего Рейха обучались у лучших мастеров старшего поколения – К.Альбикера, Р.Шайбе, В.Герстеля, Ф.Климша. Многие из этой молодежи в 1950-70е годы тоже стали крупными мастерами, в том числе Фриц Кремер, Бернхард Хайлигер, Вальдемар Гржимек, Густав Зейц, Ганс Виммер.

Скульптурный портрет

Жанр скульптурного портрета преобладал в национал-социалистической скульптуре. Прежде всего, следует отметить, что ожидаемой идеализации в скульптурных портретах Гитлера не наблюдалось. За двенадцать лет правления Фюрера не появилось ни одного памятника ему, так же как не было на выставках его статуй в рост. Всё это относится и к бюстам представителей партийной элиты, военачальников, гауляйтеров, министров и других влиятельных слоев.

Чаще всего бюсты исполнялись в мраморе, при необходимости подчеркивалась расовая полноценность модели. Главными специалистами по таким портретам считались Б.Блекер, К.Шмидт-Эмен, Ф.Либерман и Г.Пагельс. Чрезвычайно выигрышной выглядела голова Муссолини с ее неподдельным монументализмом. – Лучшие образцы представили Ф.Бэн /«Бюст Муссолини», 1934г., гранит/, Й.Торак /«Дуче», 1939-40гг., бронза/, А.Брекер /«Фюрер», 1938г., голова, шея/, Х.Виммер /1942г., бронза/. Интересны официальные портреты 1930-х годов: В.Райхенау /Блекер, бронза/, министра внутренних дел В.Фрика /Климш, 1938г./, Фрица Тодта /Торак, 1938г./, Известный мастер стилизованного портрета Рихард Кнехт создал запоминающуюся скульптуру фельдмаршала Мольтке /1939г., бронза/. А.Брекер увлекся передачей психологической характеристики Йозефа Геббельса /1937г., бронза/. Он же воспроизвел эффектную внешность фрау Борман и Маргарет Шпеер – супруги архитектора. Оба этих бюста исполнены в мраморе в 1941г.

Художественный интерес представляют портреты современных скульпторов, немецких ученых, художников, архитекторов и музыкантов, а также автопортреты скульпторов. В этом жанре чувствовали себя раскрепощенными и представляли интересные трактовки даже поставщики официальных портретов. Например, Б.Блекер изваял замечательную скульптуру художника Олафа Гульбрансона /1933г., бронза/ и бронзовый портрет Эдуарда Тёни /обе «модели» были карикатуристами в мюнхенском журна-

ле «Симплициссимус» еще в 1890-е годы/. А.Брекер создал великолепные скульптуры драматурга Герхарда Гауптмана /1942/ и двух известных французов – скульптора Майоля и живописца Мориса Вламинка /обе в 1942-43гг./. Поэта Стефана Георге изобразили скульпторы Г.Мошаге /1933г., бронза/, Х.Шверле /1936г., гипс/ и Ф.Шварцбек /1943г., бронза/. В.Вольф артистично исполнил голову ученого Макса Планка /1939г., бронза/. Интересны портреты дирижеров Вильгельма Фуртвенглера /А.Хедблом, 1943г./ и Герберта фон Караяна /Х.Зинкен, 1943г./, пианиста Вильгельма Кемпфа /А.Х.Кауэр, 1943г./, композитора Пауля Гренера /голова, Вальтер Вольф, 1943г./.

Министерство пропаганды и Палата культуры рекомендовали в виде приоритета для художественного воплощения крупные фигуры национальной истории – Фридриха Великого, Бисмарка, Гинденбурга, Лютера, Гёте и Ницше. Очень интересны опыты Й.Торака в жанре исторического портрета. Он создал скульптуры Коперника, Галилея, Парацельса великих творцов эпохи Реформации – скульптора Тильмана Рименшайдера, живописца Матиаса Грюневальда, одного из лучших архитекторов венского барокко Фишера фон Эрлаха. Тораку принадлежат великолепные скульптурные портреты Ницше, Бисмарка, Фридриха Великого, а также скульптура Прометея. Все эти работы некоторые искусствоведы рассматривают как лежащие за пределами «актуальной» национал-социалистической истории, и как прорыв в сферу высшей духовности. Некоторые превосходные работы Торака в мраморе и их стиль воспринимаются как демонстрация внушительных потенциальных возможностей тоталитарного искусства в XX столетии. Отличительным признаком почерка Йозефа Торака являлась способность насыщать традиционную реалистическую форму современным чувством динамики и ритма.

Национал-социалистический воинский памятник

Особое признание получил в 1930-е годы тип памятника с фигурой лежащего мертвого солдата в каске и униформе, сжимающего винтовку в руке. Этот образ создал в 1925г. Б.Блекер /воинский мемориал в Мюнхене, гранит/. В 1935г. Блекер повторил свое решение в мавзолее Гинденбурга. Другие примеры этого рода в национал-социалистический период – памятник юноше М.Дробилия и голова воина, лежащего с закрытыми глазами Пауля Брониша /1941г./. П.Брониш также изваял статую факелоносца для фасада здания Окружного штаба НСДАП в Берлине /1934-36гг./.

Более широкое распространение в Германии получил другой стандарт памятника – два обнаженных атлета, соединивших руки на крестообразной рукояти опертого о землю меча /Г.Кольбе, воинский памятник в Штральзунде, 1935г./. Еще один близкий вариант – воин с ритуальным жестом поднятой для клятвы правой рук /воинский мемориал в Алене и Штральзунде, скульпторы А.Вампер и Кольбе/.

Молодой скульптор-монументалист Адольф Вампер /р.1901/ в 1935г. приехал в Берлин. В 1940г. его художественная «дуэль» с Арно Брекером достигла апогея в связи с одновременным появлением знаменитого пятиметрового рельефа «Товарищи» Брекера и еще более крупной объемной композиции «Гений Победы» Вампера /1940/ на Большой Немецкой художественной выставке в Мюнхене. Обе композиции стали в Германии сенсацией и логотипами, используемыми для пропаганды в начавшейся Второй мировой войне. В 1935г. Кольбе выиграл конкурс на сооружение воинского памятника в Штральзунде. Но один из местных фюреров заявил по этому поводу: «Одного лишь подчеркивания физической мощи недостаточно, чтобы выразить тему фронтовых солдат. Главным должно быть чувство героического переживания великой войны, но его не найдешь в данном проекте».

Более качественной работой Георга Кольбе в жанре воинского мемориала в национал-социалистический период стал заказной памятник для почетного кладбища в Потсдаме /1940г./ – падающая на колени обнаженная мужская фигура на низком постаменте, с полным отказом от воинских и символических атрибутов. Кульминационный момент этого образа – сраженный воин в последнем усилии пытается обрести устойчивость, резко вскидывая руки вверх. Одобренный в 1940г. проект «Сраженного» и его бронзовый отлив не был установлен нигде из-за запрета на использование металла в художественном литье в военное время. Единственный экземпляр этой статуи в бронзе обрел место в 1961г. в одном из парков Берлина. Известен случай, когда Георг Кольбе удостоился визита целой делегации из Палаты изобразительных искусств, предложившей ему заняться портретом Фюрера. «В настоящий момент я очень занят работой над портретами господ Мюллера и Майера, но потом мог бы приняться за портрет Фюрера» – возразил Кольбе. Взбешенные тоном и содержанием ответа визитеры ретировались, и вопрос о заказе больше не поднимался.

Самое большое распространение в национал-социалистической Германии, как и в 20-е годы, получил однофигурный воинский памятник солдата с мечом. В 30-е годы появилась национал-социалистическая модификация такого памятника – коленапреклоненный воин-атлет с шлемом на голове, опирающийся на рукоять меча. Эта композиция выигрывала в выразительности при любом ракурсе /памятник Р.Шайбе в 1937г., бронза/. Наиболее распространенным стандартом стал прямо стоящий на постаменте солдат в мундире. Обнаженный меч здесь опирался о землю обеими руками стража.

Особую группу городских памятников составляли еще более открытые стилизаторские решения, типичный пример которых – городской мемориал в Штральзунде в виде прямо стоящего Христа с раскинутыми руками и поднятым к небу лицом. /Х.Шверле, Храм Св. Николая, бронза/. В Ансбахе скульптор Г.Мюллер представил городской мемориал в виде вмонтированного в стену обнаженного всадника эпохи раннего Ренессан-

са. Ф.Бэн в 1940г. воспроизвел традиционную процессию плакальщиков /название скульптуры «1918г.»/.

Вместе с тем в 1930-е годы появлялись совершенно неожиданные проекты воинских мемориалов. К примеру, скульпторы Г.Шуберт и В.Перрон в городе Франкенталь изобразили сцену боевой тревоги /пять солдатских фигур, горельеф, камень/. Здесь создавалось ощущение реальной сцены – сбегающих по невидимой лестнице и отстреливающихся через оконные проемы солдат. В памятнике павшим в 1920-е годы штурмовикам скульптор Х.Виссель необычным образом использовал мотив летящего имперского орла на вершине пилона; под огромными крыльями помещены пять идеально слившихся с птицей человеческих фигур. Интересный проект предложил для Данцига Йозеф Торак. Его обнаженный «Роланд» /1943г./ вонзает меч в землю. Динамика этой фигуры намечена положением ног и взлетом плаща за спиной воина.

Тема труда и спорта

Обе эти темы были чрезвычайно актуальны в Третьем Рейхе. Двойной контроль над исполнением заказов по обеим темам осуществляли Президентский совет Палаты изобразительных искусств и Народный Трудовой Фронт /основной заказчик для скульпторов/. Предполагалось соорудить колоссальный Памятник Трудю высотой в три этажа и площадью 625 кв.м. из камня и бронзы. Сюжет был представлен рабочим, вокруг которого размещались фигуры ученого, крестьянина, солдата, ремесленника, художника, матери с ребенком и старика. Крупные многофигурные композиции на тему труда проектировались при оформлении цеховых ворот и дворовых территорий заводов. Примером может служить завод Круппа в Эссене. Длина композиции составила здесь 22 и высота 5 метров. На ее изготовление из гранита ушло семь лет /монументальный рельеф «Выпуск стали», исполнитель Артур Хофман с помощниками, 1935-42гг./.

Гораздо чаще встречались невысокие памятники-стелы с рельефным изображением рабочих, украшенные лозунгами «Почет Трудю!» по низу постамента. Меньшие по размеру однофигурные памятники рабочему классу встречались почти в каждом городском предместье и заводском поселке. Когда рабочий изображался во время работы, памятник выигрывал композиционно и запоминался романтической трактовкой /«Кузнец» Й.Майерля, 1933г., камень/. Брекер и Торак ограничились натурными головами под названием «Рабочий». Климш создал интересный проект однофигурного памятника для завода в Рёхлинге. Скульптор П.Эстен прославился композицией «Рабочие-товарищи», изображавшей перенос раненого строителя двумя коллегами /1938г., гипс/. Успех пришел к ваятелю Т.Зигле за скульптуру «Рабочий лоб и кулак» /1936г., гипс/. Среди известных скульптур на рабочие темы были: «Кузнец» Й.Майерля/ 1933г./, «Главный на прокатном стане» Ф.Кёлле /конец 1930-х годов/.

Лидером в воплощении производственной темы с точки зрения арийского идеала в национал-социалистической скульптуре был Фриц Кёлле /1895-1953/, которого по праву называют вторым Константином Менье (6), имея в виду сходство почерка обоих и их привязанность к теме труда шахтеров и сталеваров. В конце 1920-х годов Кёлле пришел к оригинальной модификации подобного стиля, отказавшись от социального контекста в изображении труженика, на что не решился бельгиец Менье. Секрет успеха Кёлле заключался в том, что он вышел на совершенно иную типологию жестов, поз и внутреннего состояния работающего, позволявшую представить его образ эффектным крупным планом. Национал-социалистический строй не сразу определился в отношении к этому молодому, но уже известному талантливому скульптору. В 1933г. его бронзовую статую «Переворачивающий глыбу» из мюнхенской Луизенплац, а самого Кёлле объявили «коммунистом». Той же участи подвергся его «Молотобоец», после чего последовал запрет на экспонирование еще шести работ Кёлле, созданных до 1933г.

В этот критический момент знаменитый мюнхенский историк искусства **Вильгельм Пиндер (6*)** выступил с протестом в печати, высоко оценив профессиональное мастерство Фрица Кёлле и подчеркнув актуальность его работ для национал-социалистической Германии. Последний довод стал решающим, и вскоре национал-социалистическая пресса подняла на щит Кёлле как «певца немецкого труда». В 1935г. по инициативе Альфреда Розенберга в Аугсбурге состоялась большая персональная выставка скульптора. Кёлле ежегодно награждали призами, ему доставались престижные имперские заказы. Верхом официального признания стала установка его «Молящегося шахтера» /1934г./ в 1939г. перед входом в домашний кабинет Гитлера в Берлине. На Большой Немецкой художественной выставке в Мюнхене 1940г. мастер был представлен сразу восьмью статуями.

Кёлле не был национал-социалистом по убеждению, но был выходцем из рабочей среды и немецким патриотом. В юности он прервал учебу в Художественном училище Мюнхена и добровольцем участвовал в Первой мировой войне. А в сентябре 1939г. Кёлле вновь стал добровольцем – в Польше, пожертвовав успешной карьерой художника. После войны Фрица Кёлле ожидал трагический процесс денацификации, проходивший несколько лет и приведший к преждевременной смерти мастера в 1953г.

Тема спорта была представлена в национал-социалистической Германии монументальной и станковой скульптурой. Типичные сюжеты – «Десятиборцы», «Атлеты», «Юноша с копьем», «Дискобол», «Борец» и т.д. Известность приобрела скульптура Р.Штиллера «Кулачные бойцы» /1939г./. Спортивная акция достигла пика в год XI Олимпиады в Берлине /1936./. Незадолго перед тем к оформлению нового Олимпийского стадиона привлекли Брекера, Торака, Альбикера, Кольбе и других известных скульпторов. Крупнейшие площади и парки столицы украсили эффектные и хо-

рошо видимые издали бронзовые и гипсовые статуи спортсменов на высоких постаментах. Общественный ажиотаж подогревался и после окончания Олимпиады такими событиями, как покупка в 1938г. по настоянию Гитлера старой римской копии древнегреческого «Дискобола» Мирона по настоянию Фюрера.

Крупномасштабная архитектурная пластика украшала фасады и вестибюли Домов имперского спорта, гимнастических залов, стадионов, плавательных бассейнов в Берлине и других крупных городах /«Легкоатлеты» А.Лемана на здании имперской Академии физического развития в Берлине, 1936-37гг., керамика, фриз; «Большой лучник» Кольбе для училища Люфтваффе, 1937г., бронза и др./ . В станковая пластика периодически обращались к теме спорта скульпторы Х.Ледерер, Р.Агрикола, О.Обермайер, Р.Штилер, Э.Кауэр, Й.Хумплик, Э.Энке, Г.Цетлицер.

Анималистическая пластика

Мотив орла после января 1933г. сохранил функцию символа государства, а также мощи Вермахта. Отсюда его исключительная роль и масштаб использования в повседневной жизни Третьего Рейха. Орел был эмблемой на военных мундирах, почтовых марках, государственных печатях, на фасадах и в интерьерах общественных и ведомственных учреждений, где этот символ мог достигать десятков метров. Эмблема орла исполнялась известными скульпторами, чаще всего им оказывался видный мастер Курт Шмид-Эмен /1901-68/. Ему принадлежали самые крупные орлы на трибунах, воинских памятниках и фасадах центральных партийных офисов в Мюнхене, Нюрнберге и Берлине /Новая канцелярия/, а также десятиметровый позолоченный «Орел» над Немецким павильоном Всемирной выставки ЗКСПО-37 в Париже. Совсем молодым, в 1935г. Шмид-Эмен стал членом Имперского сената культуры, членом Президиума совета Палаты изобразительных искусств /1936/, а в 1937г.- действительным членом Прусской Академии художеств в Берлине. В 1944г. Шмид-Эмен оказался рядовым на Западном фронте и перенес все тяготы американского плена.

В станковой пластике Третьего Рейха сюжет орла-хищника использовали известные скульпторы-анималисты Ф.Бернут, Т.Винде, В.Цюгель, Т.Кернер, но самым признанным специалистом в их кругу считался Вильгельм Кригер.

Согласно старой традиции масштабное использование в национал-социалистической скульптуре получила тема диких хищников – как символ ярости, силы и непобедимости. Эта тенденция не угасала после вторжения в Польшу и до конца Второй мировой войны. В станковой скульптуре 1930-х годов изображение хищника получало чаще всего романтическую трактовку, особенно у маститого Ф.Бэна /«Леопард в ярости», 1937/ и у А.Мертсхаймера /«Черная пантера», 1939г., гранит/, но также у других

скульпторов. «Спокойные» звери гораздо реже изображались в этот период.

Анималистическая тема использовалась и во многих видах оформительского искусства, особенно в декоративных настенных рельефах, в отделке крупных каминов и т.п. Красотой отличалась резьба по дереву и камню /О.Г.Хицбергер, «Летящие гуси»; Т.Винде, «Сражающиеся орлы»; В.Лёбер, «Зубры в Дарсе».../. Все эти работы исполнялись для училищ Люфтваффе в 1939г. Пробовал эту технику и маститый Р.Шайбе /рельеф «Собачий гон», 1939г./.

Живопись и графика

Следование традициям классики и романтическая настроенность художников Третьего Рейха перевешивала бесплодные усилия разного рода модернистов создавать абсолютно новые стили в искусстве. Сохранившийся материал национал-социалистической живописи и графики 1933-45гг. насчитывает около тринадцати тысяч произведений. Живописцы подвергались пристальному надзору чиновников, руководимых преуспевающим художником Адольфом Циглером. Несмотря на это большую часть ежегодной отчетной экспозиции в Доме Немецкого искусства составляли произведения, не отягощенные национал-социалистической идеологией /!/. Общее число официально разрешенных коллективных художественных выставок с середины 1930-х годов перевалило за тысячу, а пик выставочной активности пришелся на 1937г. и первые два года Второй мировой войны.

Главный официальный художник национал-социалистической Германии **Адольф Циглер** /1892-1959/ даже по отзывам его идеологических противников обладал совершенной техникой письма. После офицерской службы в Первую мировую войну он обучался в Веймарской академии искусств, а затем занялся рисованием. В 1925г. Циглер встретился с Гитлером, восхищавшимся его работами в стиле неоклассицизма, а после – компетенцией художника в вопросах искусства. За несколько лет до прихода к власти национал-социалистов художник вступил в НСДАП, а позднее стал экспертом по искусству в руководстве партии и приобрел большое влияние в Третьем Рейхе. С 1933г. Циглер был профессором Мюнхенской академии искусств. Он работал в стиле аллегорического натурализма, рисуя обнаженную натуру и портреты, /в их числе племянницу фюрера Гели Раубаль/.

С 1936 по 43 год Адольф Циглер возглавлял Имперскую палату изобразительных искусств, активно выступая против модернистского искусства, которое называл «порождением международного еврейства». Именно Циглер в 1937г. занялся «очищением» немецких музеев и художественных галерей от «дегенеративного искусства», убрав множество полотен экспрессионистов, абстракционистов, кубистов и сюрреалистов. Среди них были картины Макса Эрнста, Франца Марка, Макса Бекмана, Оскара

Кокошки, Георга Гросса и Василия Кандинского. Как уже говорилось, в их число попал член НСДАП с 1925г. Эрнст Нольде. Этот «alter Kamerad», к своему несчастью, был одним из ведущих экспрессионистов Германии и, таким образом, не вошел в представления руководства Палаты о реалистическом искусстве, опиравшемся на народную основу.

Старшее поколение /**А.Кампф, Ф.Эрлер, А.Бёле, Л.фон Кениг, Л.Хофман, Р.Шустер-Вольдман** и др./, вытесненное в 1910-20-е годы на второй план немецким авангардом, в 1930-е оказалось чрезвычайно востребованным как воспитанное на традициях немецкого искусства второй половины XIX века. Молодые же обнаружили в национал-социалистической живописи отзвуки экспрессионизма (**6а**), «новой вещественности» (**7**), фовизма (**8**) и даже кубизма.

Официальное искусство в Рейхе представляли также работы художника **Генриха Книрра** /1862-1944/, получившего образование в Венской академии художеств и Академии изящных искусств в Мюнхене, где он преподавал живопись. Среди известных учеников Книрра были Пауль Клее и Эмиль Орлик. В 1914г. художник оставил преподавание. Он писал портреты /преимущественно детей/, жанровые картины, натюрморты и пейзажи. Генрих Книрр был автором портрета Гитлера, написанного к открытию Выставки немецкого искусства в Мюнхене, и ставшего официальным изображением Фюрера в Рейхе.

Художник-самоучка **Пауль Падуа** /1903-81/ взял за образец творчество Ленбаха /1836-1904/. Падуа стал знаменитым портретистом и пейзажистом уже в 20-е годы и в 1930г. получил Премию Альбрехта Дюрера. В Третьем Рейхе он был модным художником и почитался как представитель героического реализма в стиле «крови и почвы». Особую известность приобрели его женские портреты и картина «Говорит Фюрер» /1937г./, изображавшая благоговейно слушающую вождя баварскую семью, с портретом Гитлера в том месте на стене, где обычно висело распятие Христа. После войны Пауля Падуа, как «придворного художника» Третьего Рейха, исключили из немецкого Союза работников искусств и замалчивали в средствах массовой информации, но он сохранил популярность и выполнял многочисленные заказы, рисуя крупных политиков, хозяйственников и работников культуры /Штрауса, Флика, Караяна.../.

Театральный художник **Бенно Арент** /р.1898г./ также был самоучкой. После замещения различных должностей в театрах Германии он получил в 1923г. первое приглашение в Берлинский театр как самостоятельный художник. В 1931г. Арент вступил в СС, в 1932 – в НСДАП и стал основателем «Союза национал-социалистических театральных – и кинохудожников» /после 1933г. – «Товарищество немецких художников»/. Арент выполнял персональные поручения Гитлера по оформлению праздников, а с 1934г. года, как глава театральных художников Рейха, контролировал немецкие театры. В 1939г. его назначили уполномоченным по делам моды.

Бенно Арент работал также в качестве архитектора /дом «Немецкого Трудового Фронта» в Берлине/.

Немецкий график **Ганс Швайцер** /р.1901г./ уже в 20-х годах активно включился в деятельность НСДАП и публиковал резкие запоминающиеся карикатуры на ее противников. Он рисовал под псевдонимом «Мельнир» /название молота германского бога Тора/. Во времена Третьего Рейха Швайцер был первым карикатуристом Германии. В 1937г. он стал профессором и Уполномоченным Рейха по художественному оформлению официальных мероприятий, а также председателем Германского комитета художников прессы. После войны Ганс Швайцер работал как иллюстратор.

Особое место в немецкой живописи этого периода принадлежало **Кете Кольвиц** /1867-1945/, до прихода к власти национал-социалистов в течение четырнадцати лет занимавшей пост профессора Академии изобразительных искусств в Берлине. Рисунки, гравюры и литографии Кольвиц из жизни простого народа, отличавшиеся утонченностью стиля и композиционной выразительностью, принесли ей мировую известность. Несмотря на давление со стороны идеологов, требовавших от художницы более реалистического воспроизведения жизни, Кете Кольвиц до конца оставалась в Германии, продолжая работать, хотя и без прежней интенсивности. Ее совесть и художественные принципы уживались с трудной действительностью.

Всемирно известным стал военный художник, литограф и оформитель автобанов Рейха, профессор Эрнст Фольбер /Vollbehr/ – /р.1896/. Художник и график Отто фон Курселль /1884-1967/ в 1922г. вступил в НСДАП, а после восстановления партии в 1925г. снова стал ее членом и награжден почетным номером 93. В свое время Курселль публиковал карикатуры против Веймарской республики и рисовал портреты вождей национал-социализма. С 1933 по 44г. он был профессором Высшей школы изобразительных искусств, а затем до падения Рейха – ее директором. – В этом и в подобных случаях определяющую роли играли профессиональные качества, приверженность национал-социализму учитывалась как дополнение.

Известными художниками были: акварелист, профессор, почетный сенатор Высшей технической школы в Берлине Отто Гюнтер-Наумбург; тайный советник, преподаватель живописи, доктор философии Людвиг фон Гофман /р.1880/; художник, иллюстратор, писатель и критик Рихард Винтцнер /1866-1941/; венский гравёр, профессор Луиджи Казимир; /р.1880/, художник и проектировщик мозаик, ковровых картин и живописи по стеклу профессор Вернер Пайнер /р.1897/; профессор Баварской академии искусств Герман Хан /Hahn/ – скульптор и график /1868-1942/; художник, модельер и гравёр профессор Фриц Макензен /1866-1963/; пионер в области монументальной живописи, основатель Рейхсинститута по исследованию средств монументальной живописи, профессор Макс Дёрнер /Doerner, 1870-1939/; художник Г.Бестельмейер /Bestelmeyer, 1874-1942/ –

профессор, доктор теологии, с 1924г. президент Баварской академии искусств. Получил медаль от Фюрера в День немецкого искусства профессор Макс Кучман /1871-1943/ – фресковый художник, попечитель памятников в Рейхе. Он был членом НСДАП с 1927г., а с 10.04.1933г. – комиссаром и директором Союза государственных школ свободного и прикладного искусства.

Художники второго плана: профессор **Ганс Бюллер, Иво Залигер, Доротэя Хауэр, Эбер, Гельмут Ульрих, Сен Хильц**, изображавшие героических личностей, вождей Рейха, идеальные немецкие типы мужчин и женщин, сцены из крестьянской жизни, – демонстрировали разную степень мастерства и «духовное здоровье» в официальном духе. Рудольф Бёттгер, Георг Ойм и Рудольф Шильбах писали портреты; Карл Штеррер и Франц Вачик избирали сюжеты из Евангелия, Фриц Глаубакер, Ганс Штербик и Карл Мадер предпочитали военные темы, Карл Мария Шустер и Герхард Кайль освещали разные стороны жизни в Третьем Рейхе, Фритц Фрелих рисовал крестьянский быт, Экке Оцибергер специализировался на общественных зданиях. Видный историк искусства, профессор, доктор Эрих Бринкманн /р.1861/ во времена Третьего Рейха вел педагогическую деятельность и неоднократно публиковал свои работы с анализом наиболее примечательных явлений в области культуры.

Номинальное большинство в Палате составляло поколение живописцев, родившихся в 1880-е-первой половине 1890-х годов, т.е. ровесников и потенциальных оппонентов модернистов Э.Л.Кирхнера, Ф.Марка, О.Кокошки и П.Клее в вопросе об ориентирах современного искусства. Но и их отличал интерес к современной действительности и намерение обновить штампы традиционных трактовок тем отечественной истории, пейзажа, портрета и т.д. К этому поколению принадлежали не только лидеры партийно-идеологического крыла искусства /Президент Палаты А.Циглер; создатель полотен, посвященных Движению, **Эльк Эбер**; автор парадных портретов **Конрад Хоммель**, исторический художник **Фердинанд Штегер**, пейзажист-«почвенник» **Герман Градль** и др./.. Сюда относилось также множество опытных мастеров, способных не только интересно и гибко использовать возможности традиционной манеры /баталист Франц Айххорст, автор семейных портретов **Адольф Виссель**/, но и удивлять порой пацифистским и даже критическим по отношению к режиму подтекстом своих трактовок /серии фронтовых рисунков **Ганса Лиски, Вильгельма Петерсена** и социально-политические офорты **Пауля Вебера**/.

Но самым интересным сегодня представляется младшее поколение художников, родившихся в конце 1890-х- 1900-х годах. Это поколение было почти поголовно востребовано Третьим Рейхом как художников-функционеров, прошедших школу политического воспитания в отрядах штурмовиков и обучавшихся у тех же А.Кампфа и К.Хоммеля в Берлине, **О.Гюльбрансона** в Мюнхене, Л.Хофмана в Дрездене, Г.Градля в Нюрнберге и П.Бюрке в Магдебурге. На первых порах это поколение безоглядно

увлекалось злободневной национал-социалистической тематикой, особенно **Рудольф Айзенменгер**, **Оскар Мартин-Аморбах**, Вернер Пайнер, Х.Лиска, В.Петерсен и многие другие.

Монументальная живопись

С 1937г. заметна возросла роль монументальной живописи в искусстве Третьего Рейха в связи с началом процесса воссоединения Германии с соседними немецкоязычными странами в 1935-38гг. и подготовкой к новой мировой войне. Речь идет о стенных росписях вестибюлей и актовых залов в городских ратушах, министерских офисах, военных училищах, рабочих клубах, домах отдыха, вплоть до росписи стен средневековых храмов на темы древней германской истории, событий Первой мировой войны, национал-социалистического движения и традиционной почвеннической тематики. При этом нередко переоценивалось само назначение видов и жанров искусства: исторические полотна воспроизводились в виде огромных, тщательно выписанных картонов для гобеленов, а небольшие штриховые гравюры преобразовались в храмовые фрески благодаря эффектному использованию техники граффито, как это выполнял Вильгельм Моде.

И в подобных случаях выходили значимые результаты. Малоизвестный 53-летний берлинский гравер-иллюстратор **Франц Айххорст** исполнил один из самых впечатляющих фресковых циклов – батальные сцены Первой мировой войны, роспись Зала заседаний в ратуше Берлина-Шёнеберга /1935-38гг./. А пейзажист-почвенник **Вернер Пайнер** стал четвертым и последним «незаменимым» живописцем Третьего Рейха после завершения картонов с историческими батальными сценами для Мраморной галереи в Новой канцелярии Берлина /1940г./. Это были высокопрофессиональные и самостоятельные по манере исполнения произведения. Примером могут служить фрески «Полевые работы» и «Праздничный вечер» Р.Айзенменгера /1938/ для городского вокзала в Вэльсе. Этот живописец был членом НСДАП и активистом национал-социалистического движения в Австрии. В этих фресках, отличавшихся сочной и ритмически активной манерой исполнения, Айзенменгер воплощал тему народа как носителя жизненного начала и хозяина земли.

Парадные портреты и агитационная живопись

Имеются в виду полотна и станковая графика почти любого жанра с актуальным имперским контекстом. Пышное и парадное изображение Фюрера представили Фриц Эрлер, Г.Поппе, Э.Шайбе, П.Харрман, Х.Ланцингер. Гитлера рисовали и в групповых изображениях. В 1930-е годы существовали и «народные» портреты Гитлера для массовых продаж в виде сравнительно недорогих и очень качественных репродукций высотой 33-110 см., художников Бруно Якобса, Вальтера Айнбека, Пауля Шуппиха,

Вилли Экснера, Макса Фризе и Хуго Лемана. Фюрер изображался сидящим в кресле или за столом, стоящим в военном кителе с Железным крестом на груди и свастикой на левом рукаве. Стоимость таких репродукций составляла 20-100 рейхсмарок. Столь же пышного парадного изображения удостаивались немногие персоны – Бисмарк, Гинденбург, Геринг, Геббельс, Гиммлер, Розенберг, Гесс и Лей. Роммель, Денниц, Рейхенау довольствовались в основном ведомственными портретами. Эрнст Краузе написал «Кавалеров Рыцарского креста из лейб-охранного отряда СС Адольфа Гитлера». Х.Я.Манн в картине «Родина зовет» на высоком художественном уровне представил встречу агитатора-национал-социалиста с крестьянской семьей. До космологического подтекста преображались сцены пахоты или строительства моста /В.Пайнер и К.Процен/, морские пейзажи с орлами-стражами /«Вахта Гельголанд» Михаэля Кифера, 1940г./.

Обычно такие картины занимали 2-4 метра. Запоминались исторические полотна А.Кампфа, О.Шмидта, Ф.Тиле.

Тема «Движения»

Это была одна из приоритетных тем Большой выставки в Мюнхене. Ее представляют полотна Элька Эбера, учившегося в Мюнхенской академии у Ф.Штука в 1910-е годы, примкнувшего к штурмовикам и ставшего одним из первых штатных иллюстраторов «Фёлькишер Beobachter» в 1920-е годы. Он был своеобразным поэтом-романтиком темы СА /его самые известные картины – «Идет СА!» и «Призыв 23 февраля 1933», обе до 1937г./.

Еще одним востребованным партийным художником стал **Ганс Мельнир /он же Ганс Швайцер, 1901-1980/**, вступивший в НСДАП в 1926г. и работавший как политический карикатурист и плакатист для ведущих национал-социалистических газет и журналов: «Фёлькишер Beobachter», «Дер Ангриф», «Берлинер Арбайтерцайтунг» и др. В 1935г. его заслуги признал Гитлер, и началась быстрая карьера Мельнира. Ему доверили проектирование национал-социалистических эмблем и символов, орденов, знамен, денежных знаков и т.д. Он снискал огромную популярность в Германии как поставщик антисемитских рисунков, иллюстратор литературных публикаций Геббельса и яростный критик социалистического режима в Советском Союзе. В книге Х.Дибоу «Художник в борьбе за Третий Рейх» /1934г./ писал: «Карандаш выхватывает черты лиц на бумаге – лиц схематических, трезвых, нордических. Таких нам еще не приходилось видеть... Немецкий боец, окруженный красной смертью, воскресает как призрак, кровь сочится из-под бинта на голове, зубы почти выпрыгивают сквозь стиснутые челюсти. Железная решимость и всепобеждающая воля буквально вливаются с газетного листа в глаза и лбы его единомышленников по борьбе. Каждый видит в нем самого себя – это я, я должен стать таким! Мельнир знает – какие мы, Мельнир наш!».

Тема Движения обрела полновесную реализацию в агитационном искусстве начала 30-х годов – в поэзии, фильмах, музыке, в журнальной графике и политическом плакате. Из живописцев на нее своевременно откликнулись немногие – **Э.Эбер** и **Ф.Штегер** – самые заметные из них. После 1937г. художникам лишь изредка позволялось обращение к этой теме, как заслуживающей представления на выставках в Мюнхене, в Доме Немецкого искусства. Причиной этого было то, что после убийства Эрнста Рема тема Движения контролировалась в искусстве Рейха. Тем неожиданней выглядело появление на выставке «Героическое искусство» в Мюнхене в 1936г. полиптиха «Алтарь героев» Вильгельма Заутера /р.1896/. Здесь присутствовало редкостное ощущение неподдельного трагизма. Изображение семнадцати предельно уставших, искалеченных и умерших воинов выдержано в тональности реквиема и не содержит ни грана ложного пафоса. Заутер, как и Айххорст, участвовал в Первой мировой войне и использовал, в качестве натурщиков, скорее всего, бывших фронтовиков. Реквием Заутера очевидно адресован одновременно жертвам Первой мировой войны и «ночи длинных ножей». – В полиптихе изображены пятеро живых штурмовиков и шесть мертвых солдат. В любом случае полотно «Алтарь героев» заключал в себе нечто оппозиционное.

Повторная легализация темы штурмовых отрядов состоялась в начале 1940-х годов в полотнах 78-летнего Пауля Херрманна «Знамя», «Вы всё же победили», «Празднование девятого ноября перед Залом Славы» /все картины созданы в 1940/41 годах. Символ «барабанщика стал устойчивым стереотипом в живописи и графике /художники Фриц Фрёлх, Вильгельм Петерсен, Ганс Фай и др./.

Тема «крови и почвы»

Эта тема постоянно прослеживается в немецкой национальной культуре, начиная с эпохи древних германских саг и времен мейстерзингеров. В изобразительном искусстве обостренное внимание к ней проявилось со времен Средневековья и Реформации. Впоследствии она возрождалась в Германии в периоды расцвета сильных монархий, особенно в последние десятилетия правления прусского короля Фридриха Великого, в конце XVIII века и в смежные десятилетия XIX и XX веков /эпоха Вильгельма II/.

В третьем Рейхе внимание к теме крови и почвы было самым масштабным. Один из патриархов расового учения Й.Ланц пережил Адольфа Гитлера на целое десятилетие, а его ровесники и единомышленники во взглядах на национальную культуру 1890-1900-х годов /архитектор Крайс, скульптор Х.Ледерер, художник Ф.Эрлер и др./ органично влились в ряды лидеров национал-социалистического искусства, заняв ответственные посты в имперской Палате, Академиях художеств и в Прусской Академии искусств, и получая государственные заказы от Шпеера и Гитлера.

В станковой живописи почвенническая тенденция привлекла общее внимание в июле 1937г. на первой Большой выставке в Мюнхене, и до 1942г. ее позиции всё укреплялись. Первыми показали пример пейзажисты, показав идиллическую Германию, включая сцены трудовых будней. – Бернхард Мюллер /р.1880/ создал вариант романтического пейзажа /«Осенний ландшафт, жатва», 1939г./ «Незаменимый художник Третьего Рейха» **Герман Градль** /р.1883/ завершил свою знаменитую пейзажную серию в 1939г. для Новой канцелярии в Берлине. К.Э.Ольшевский предпочитал изображать прибрежные морские панорамы Северной Германии. Необычный вариант «малой родины» предложил художник Пауль Бойтнер, сохранив должный уровень обобщения и подтекст идеи национальной «крови и почвы». На его полотне наметки пейзажа неожиданно «прорастают» прямо в гуще толпы на рыночной площади. – Сотни людей снуют с мешками и тележками вокруг работающей мельницы. Бойтнер выстроил здесь десятки самостоятельных сцен, выделяя в толпе пьяниц, инвалидов, домашних животных и т.д. Суть обобщения живописца сводится к ностальгии по старой доброй Германии /«Мельница в Трипсштрилле» 1939г./.

Творцом альтернативной, самостоятельной «иконографии» стал художник Оскар Мартин-Аморбах /р.1907/, сумевший переосмыслить сюжет крестьянина-сеятеля из будничного в символический /«Сеятель», на Большой художественной выставке, 1937г./ – почти всю поверхность холста заняла огромная фигура крестьянина на фоне пейзажа с пахотой. Здесь идиллическая панорама /пейзажный стандарт Б.Мюллера/ уступила место аскетическому мотиву подчинения Земли германскому человеку.

По-своему воплотил тему немецкой «почвы» один из самых самобытных художников Третьего Рейха Вернер Пайнер в мозаичном панно «Земля», еще в 1933г. создавший крупное полотно «Немецкая земля», ставшее хрестоматийным в национал-социалистическом искусстве. На нем изображена сцена боронования уходящей к горизонту Земли-кормилицы, имеющей вид гигантского ухоженного ковра.

У патриарха почвеннической тематики Ф.Эрлера в мозаичном панно «Земля» /1940г., Имперский банк в Берлине/ представлен воплощенный арийский Рай, населенный златовласыми поселянами, изображаемый величавым языком эпической саги. Брат художника Эрих Эрлер назвал свое многофигурное полотно «Blut und Boden», со сценой кормления младенца пышногрудой белокурой красавицей на переднем плане.

Продолжена была и традиция изображения этнических народных типов, населяющих германоязычные земли. Объединения архитекторов и художников на воссоединенных землях /1935-38гг./ контролировались Палатой изобразительных искусств, которая периодически отчитывалась на специальных выставках в Берлине, Вене и в окружных центрах. Следствием этого новшества стало появление очередных громких имен в имперском искусстве, в частности, – австрийских художников **Р.Айзенменгера**,

Э.Домбровски, Иво Залигера, О.Йордана, Г.Краузе, Х.Ланцингера, П.Падуа, Х.Лиски, К.Шлагетера, Ю.Юнгханса и многих других.

К кампании под лозунгом «раса и нация» в середине 1930-х годов подключились известные художники: А.Кампф, Ф.Айххорст, З.Хильц, В.Петерсен, один из будущих инициаторов выставки «Дегенеративное искусство» В.Вильрих и множество рядовых профессионалов, способных быстро рисовать с натуры расовые портреты в несложной, но броской графической технике /Йозеф Герлах, Оскар Юст и многие другие/.

Значительный интерес в ряду сюжетов на эту тему представляют рисунки члена НСДАП и активного участника национал-социалистического Движения с начала 1920-х годов Вильгельма Петерсена /р.1900/. Его темы и стиль окончательно определились к 1930г. в результате многолетнего интереса к фольклору и эпосу Скандинавии, к миру сказок Андерсена, к народным типам и к жизни глухой провинции на побережье Северного моря. Петерсен виртуозно владел традиционным реалистическим языком и приемами художественной стилизации. Соединением этих качеств и талантом обобщения объяснялся высокий уровень его рисунков, публиковавшихся в журналах «Народ и раса», Национал-социалистический ежемесячник» и др. Петерсена отличала также редкая принципиальность в выборе моделей и способность выявить в каждой из них нордическую и праисторическую составляющие одновременно /«Молодая фрисландка», 1935г., «Германия», 1938/39гг./ . Не случайно его сохранившиеся рисунки и сегодня почитаются как шедевры в музеях скандинавских стран.

Бытовой жанр. Семья

С середины 1930-х годов в бытовом жанре преобладали «улыбчивые» сцены трактовки – подвыпившие провинциальные музыканты /«Веселое трио» Фридриха Морица/, любующиеся собой дородные красавицы /«Крестьянка с зеркалом» Петера Кальмана, 1939г./, модницы /«Примерка платья» Ганса Шлерета, 1940г./ и т.п. Изображались сцена в нотариальной конторе или визит просителя в местный Совет. Крупный план коров и ослов представил Генрих Клай /1937г./.

Степень свободы живописца нередко определялась мерой его изобретательности, умением не избегать, но зашифровывать или усложнять подтекст трактовок. Так, при взгляде на хорошо известное полотно П.М.Падуа «Говорит Фюрер» /1940/ зритель не сразу связывает напряженное молчание большой немецкой семьи малозаметной деталью – репродуктором на стене в углу комнаты. Тяга к сокрытию в картине артистического иносказания могла объясняться иногда фрондерством, игрой с цензурой или обывателем-зрителем. Один из самых известных художников Рейха **Иво Залигер** /р.1894/ представил в картине «Лобау» пикник на берегу озера. – Обнаженная женщина стоит спиной к зрителю, а обращенный к ней лицом мужчина играет на лютне. Это красочное полотно представля-

ет собой мажорный народный сюжет красочной немецкой природы. Обращает внимание «грамотность» изображения расовой идеи.

В жанровой живописи Рейха присутствовали и драматические интонации. «Поздняя осень. 1917-й» баварского художника **Зеппа Хильца** /р.1906/ экспонировалась на Большой выставке в Мюнхене летом 1939г. и могла показаться пророческой. – Две женщины, старая и средних лет выглядят покинутыми и неприкаянными на фоне садовых инструментов и плуга. Об остальном говорит дата, введенная в название картины и взгляд младшей женщины на зрителя.

На официальных выставках 1930-х годов встречалось немало интересных полотен неопрimitивистского толка, в которых суровый деревенский быт показан с предельным лаконизмом и выразительностью. Чаще всего изображалась жизнь рыбацких поселков в Скандинавии и Восточной Пруссии. Лучшие полотна в этом духе принадлежали Г.Хагеману и Ф.Бурману. Эту тему освещали также В.Хойсер, Эрнст Непо и Р.Бирнштенгем, экспонировавшие свои полотна на главных выставках. Все они избегали экспрессионистской деформации фигур. В изображении семьи обычно использовался присущий старому немецкому и нидерландскому искусству прием не столько индивидуальной, как точно схваченной словесной портретностью персонажей.

Очень популярное в 1930-е годы полотно **Адольфа Висселя** «Крестьянская семья из Каленберга» /1939/ немецкие специалисты относят к разряду «иконных» воплощений семейной национал-социалистической идеологии. В подобных картинах отмечается пристрастие к «дисциплине, строгости воспитания, чести, борьбе». Загвоздка заключена в магическом реализме Висселя, а также в его завидном владении формальным языком искусства. Ударный прием здесь заключается в композиции, чрезвычайно выразительной уже в ее силуэтном начертании. Но Виссель одновременно «прошивает» ее еще одной, магнетической структурой, составленной из целенаправленных, человеческих взглядов строгих или задумчивых, вторящих композиционному центру картины. Спаянность персонажей, чистота формальной выстроенности и законченности полотна составляют его неотъемлемые достоинства.

Другой «почвенник», любимец Фюрера Зепп Хильц выставил в 1941г. в Доме Немецкого искусства свое главное творение «Крестьянская трилогия» с шумным семейным портретом из двенадцати персонажей: нескольких супружеских и влюбленных пар, молодых батраков и батрачек такого же цветущего вида.

Сдержанней и качественней в художественном отношении исполнил свой вариант крестьянской семьи О.Мартин-Амборах в большом полотне «Вечер» /1939/. Оно запоминается четко организованной, предельно насыщенной композицией и тактичным использованием символического подтекста в характеристике людей на ближнем плане. Здесь имеется в виду классический философский мотив трех возрастов Человека, затрагиваемый

художником без назидания, с приглушенной трагедийной интонацией. Понятие вечера в картине символично, как намек на тернии жизненного пути простого человека и предрешенность его финала. Об этом свидетельствует трагическая фигура старухи в углу картины, /напоминающая один из образов Гогена/.

В качестве архаичного народного семейного портрета оставалось изображение принарядившейся супружеской пары, унаследованное от блестящего реалиста Вильгельма Лейбла с конца XIX века. В 1930-е годы к этому варианту тяготели Ханс Бести и Э.Книрр, кисти которого принадлежит картина «Крестьянский праздничный вечер» /1941г./, воспроизводящая сюжет неравного брака. **Удо Вендель** снискал известность как автор портрета буржуазной городской семьи /«Художественный журнал», 1939г./, в котором пожилая супружеская чета и их взрослый сын изучают репродукции скульптора Ф.Климша. Фюрер высоко оценил это полотно на Большой выставке 1940г. и приобрел его за 4300 рейхсмарок для специального художественного фонда НСДАП. На Большой выставке в Мюнхене в 1944г. особым успехом пользовалось мастерски исполненное огромное полотно Р.Отто «Крестьянская семья» с изображением семейной трапезы. П.М.Падуа подчеркивал злободневность этого сюжета. На его собственной картине «В отпуске» /также 1944г./ приехавший домой солдат-фронтовик рассказывает семерым отпрыскам, чем он занимался на войне. Рядом с засыпающим на полу малышом-слушателем разбросаны оловянные солдатики.

Тема имперского труда

На первой Большой выставке в Мюнхене в 1937г. одной из самых актуальных тем предстала тема общественного труда в национал-социалистической Германии /преимущественно в живописи/. С середины 30-х годов значительно возросло число специальных тематических выставок под девизом «Хвала труду» и «Красота труда», на которых были представлены картины металлургических комплексов, мосты, корабли... Всё это было размещено строго в центре, почти во весь формат картины, практически без фона, как символ несокрушимой мощи Рейха /«Родина создает» Вальтера Хэммига, 1941г.; «Трассы Фюрера» Карла Процена, 1940г.; «Крепость труда» Пикко-Риккерта, 1944г.; «Кузница Германии» Эриха Меркера, строящаяся гидростанция А.Шойрицеля, крупные рудники П.Л.Ковальски, 1942г. и т.д. К этой категории картин относятся изображение гигантских оборонных укреплений Атлантического вала Франца Гевина.

Запечатлевались отдельные эпизоды трудового процесса, как это сделал Рудольф Вернер в полотне «Асфальтоукладчики», 1937г. Во всех этих случаях художник получал гораздо большую свободу композиционных поисков, световых эффектов, ракурсов и прочих приемов, и мог быть

по-настоящему захвачен картиной /«Перед слепящим потоком стали» П.Коциски/. Одним из зачарованных оказался маститый **А.Кампф**, выставивший в Мюнхене картину «В прокатном цехе», 1939г., где рослые и могучие пожилые рабочие орудуют тяжелыми инструментами и раскаленными заготовками металла. Особой популярностью пользовалось полотно **Фердинанда Штегера** «Мы трудовые солдаты», 1938г. с изображением марша поющих молодых рабочих с лопатами на плечах, в полувоенной униформе.

Любопытно однако, что художники Третьего Рейха довольно редко изображали крупным планом рядовых героев тяжелой индустрии, предпочитая крестьян и ремесленников-кустарей, как больше отвечающих национал-социалистическому представлению о ценностной иерархии категорий тружеников. В 1937г. в Доме Немецкого искусства портреты фабрично-заводских рабочих ставили менее одного процента экспозиции. Знаменитая серия образов шахтеров и сталеваров скульптора Фрица Кёлли осталась уникальной в этом смысле и не нашла заметной поддержки в национал-социалистической живописи.

Эта избирательность отчасти смягчалась в кинематографе и в журналистском фоторепортаже на страницах центральных иллюстрированных журналов «Фольк унд Вельт», «Иллюстриртер Беобахтер». Эффектную фотосъемку трудовых сцен и образов давали журналисты-фотографы Альфред Айзенштадт, Ганс Рецлаф и Эрна Лендвай-Дирксен. Их лучшие съемки были представлены на выставке 1937г. в Берлине «Дайте мне четыре года» /на тему Четырехлетнего экономического плана, руководимого Германом Герингом/ вместе с полотнами и скульптурой на производственную тему. В 1940г. Рецлаф опубликовал фотоальбом «Молодые заводские работницы», а Лендвай-Дирксен выпустила издание «Имперский автобан. Люди и их труд. Фотографии, стихи и проза» /1937г./.

Изображение женского тела

Это был один из наиболее востребованных сюжетов в национал-социалистической живописи. Обнаженная женская фигура гораздо более многозначна в ее потенциальном толковании, чем обычные европейские «ню». Эту традицию немецкие живописцы 1930-40х годов унаследовали от своих соотечественников последней трети XIX – начала XX века: Ансельма Фейербаха, Ганса фон Марэ, Ганса Маккарта. На большой выставке в Мюнхене в 1930-е годы образцы женского тела выставляли их последователи: Ф.Шталь, Р.Вольдан-Шустер, Л.Хофман, Ф.Тиле, Й.Пипер, К.Труппе и др. Добротные эффектные модели в масле экспонировали более молодые художники Рейха: Тони Рот, Иво Залигер, Рудольф Нистгль, Йоган Шульц, Константин Герхардингер и многие др. Культ Матери-Родины в различных его вариантах не позволял создавать образ самки, как это охотно делали сторонники модернистских течений в живописи. Купальщицы у горного

источника, лежащие обнаженные девушки на фоне романтического немецкого пейзажа или в тени деревьев – типичные образы в картинах Р.Кляйна, Й.Шульта, Э.Либермана, Ю.Энгельхардта, Й.Бойтнера, Б.Мюллера, Отто Шайнхаммера, Айзенменгера, Герхардингера.

Альфред Розенберг требовал от художников изображения цветущей молодой матери, как «Мадонны на троне и с лицом, отвечающему европейскому идеалу красоты, но ни в коем случае как сирийскую Ребекку». Шульце-Наумбург в 1937г. утверждал, что для арийки характерны «нордически удлиненный череп, высокий лоб, узкие виски, широкий затылок, активно выступающий вперед нос с заметной горбинкой, тонкие губы и свободно закругляющийся вниз подбородок как символ воли. Под мощными надбровными дугами и прямыми бровями сверкают неукротимые немецкие глаза большого разреза – светло-коричневые, голубые или темно-синие. Лучающаяся нордическая красота, светло-розовая тонкая кожа, светлые, тонкие, вьющиеся волосы. Она должна быть высокого роста, с широкими плечами, красивыми, округлыми и не слишком пышными грудями, узким тазом и длинными ногами со стройными бедрами». Сходный женский образ удачно воспроизведен у О.Мартина-Аморбахав «Крестьянской грации» 1940г. Это полотно стилистически выдержано в духе классической гравюры зрелого Дюрера.

В большом триптихе талантливого и склонного к модернизации мифологических сюжетов Адольфа Циглера /р.1892/ «Четыре элемента» арийскую ипостась обрели уже не «почва» и «кровь», а исходные первоэлементы Космоса – Огонь, Вода, Земля, Воздух в виде персонификаций. Эта картина была отмечена золотой медалью на парижской выставке ЭКСПО-37 и впоследствии куплена Гитлером для своей резиденции в Мюнхене.

Эстетический и занимательный в профессиональном отношении расовый идеал представлен у «академиков» **А.Кампфа** /«Венера и Адонис», 1939г.; **Георга Фридриха** /«Суд Париса», 1939г./; **Э.Либермана** /«Три грации», 1940г.; **Оскара Графа** /«Афродита», 1941г./; и у **Йозефа Пипера** /«Навзикея» и «Похищение Европы», 1940г./.. Отдельного упоминания заслуживает серия из двенадцати мифологических полотен Иво Залигера, в которой особое признание на рубеже 30-40-х годов получили «Суд Париса» и несколько полотен с богиней Дианой. Подобно Циглеру, Залигер отказался от академической идеализаций современных натурщиц, утверждая красоту современной германской женщины на фоне типичного немецкого пейзажа.

В 1939г. молодой австрийский художник **Пауль Матиас Падуа** /р.1903/ изобрел сцену соития Лебедя с Ледой, что вызвало негодующий протест церковных властей и иронические реплики в маргинальной прессе. Скандал быстро прекратили сверху, и картина попала в резиденцию Фюрера в Оберзальцберге.

В 1994г. немецкий исследователь Т.Пуле обратил внимание на то, что античный сюжет «Похищение Европы» с 1937г. активно поддерживался национал-социалистической пропагандой и агитационно-массовым искусством. Тогда осуществлялся план воссоединения Третьего Рейха с соседними германоязычными территориями, а в прессе всё настойчивее обсуждался вопрос о необходимости политического объединения большинства стран Европы во главе с Германией для противостояния угрозе большевизма с Востока. Античный сюжет похищения тирской принцессы Европы Юпитером-быком оказывался идеальной персонификацией возникшей ситуации. Авторами наиболее известных воплощений этой античной легенды стали художники Вернер Пайнер /«Европа», 1937г./, Г.Эмиг /«Похищение Европы», 1941г./, Йозеф Пипер /«Европа и бык», 1943г./ и Ганс Хапп /«Похищение Европы», 1944г./.

Тема войны

С началом Второй мировой войны в монументальной и станковой живописи тема войны заняла ведущие позиции в официальном искусстве Германии. Сказывались мобильность и тематическая широта живописи и графики, их способность к мгновенной реакции на радикальные политические повороты и кризисные ситуации в стране.

Желание многих художников отправиться добровольцами на фронт побудило Министерство пропаганды, Вермахт и Палату изобразительных искусств к учреждению особого Отдела фронтовых художников и ведению в 1941г. почетного звания «Художник- участник войны». Немало известных художников и графиков получили это звание, в том числе П.М.Падуа, Э.Эбер, В.Петерсен, Ф.Айххорст, В.Вильрих, О.Мартин-Амборах, Э.Домбровский, которые сражались на передовой. Гораздо больше живописцев лишь изредка командировались на линию фронта и работали в основном дома с военной тематикой. Среди них: Айзенменгкр, Лиска, О.Энгельхардт-Кифхойзер, З.Хильц, К.Хоммель, Г.Каспар, Г.Шмиц-Вильденбрюк и старшие по возрасту – Э.Тёни, П.Херманн, О.Гульбрансон.

Сразу же определились самые приоритетные темы в живописи и графике первых двух военных лет, в том числе тема героического прошлого немецкого народа и тема единства народа и армии в период войны. Первую тему представляли полотна Артура Брузенбауха, А.Кампфа, Ф.К.Вольфа, гравюры Домбровского и Адольфа Финстерера на тему Крестьянской войны 1525г. Но самым программным и масштабным воплощением стал цикл эскизов к монументальным картонам **В.Пайнера** «Судьбоносные сражения в немецкой истории», /1939-1940/гг. Он был опубликован в апреле 1940г. в журнале «Искусство в Третьем Рейхе», в июле представлен на Большой выставке в Мюнхене и вызвал огромный общественный резонанс.

Показателен выбор Пайнером батальных сюжетов. В них фигурировал основатель Саксонской династии король Генрих I /876-936/, который держал в страхе Европу, после того как заложил основы будущей Священной Римской Империи /Первого Рейха/, объединив Саксонию, Швабию, Баварию, Лотарингию, а также земли западных славян. Сражение Тевтонского ордена с поляками и литовцами у Мариенбурга в 1410г. ассоциировалось в конце 1930-х годов с Восточно-Прусской операцией под Танненбергом /1914/ и походом Вермахта на Польшу /1939/.

Более чем логичен в цикле Пайнера сюжет «Фридрих Великий в битве при Куннерсдорфе». – В 1933г. в Германии праздновался День Потсдама, где Адольф Гитлер посетил могилу Фридриха II, и где прошла церемония идентификации старой Германии с Третьим Рейхом. Здесь в отражении танковой атаки у Камбре в 1917г. воспевались доблесть и мужество немецкой пехоты, успешно противостоявшей натиску моторизованных войск Антанты. Художественный вкус Пайнера как живописца-декоратора проявился здесь в полную силу. При этом он остался современным художником, умело совмещая специфику старого гобелена со стилем средневековой батальной миниатюры, и ни разу не впал в соблазн реализма истории в игровом следовании избранному методу стилизации.

В конце 1930гг. **Эрнст Домбровски** предложил чрезвычайно экспрессивное прочтение темы Великой Крестьянской войны в Тюрингии в цикле гравюр на дереве. Он же создал превосходную серию исторических портретов королей национальных героев Германии /«Король Генрих I», «Гец фон Берлихинген», «Ульрих фон Гуттен» и др., 1938-39гг., ксилография/. Еще один гравёр – Адольф Финстерер не менее удачно воплотил в той же технике образы крестьян-повстанцев /«Из времен Крестьянской войны», 1939г./.

Всё же более значимой представлялась в 30-е годы тема недавнего военного прошлого Германии, которую эффектно представляли Ф.Айххорст и В.Заутер. Айххорст, участник Первой мировой войны создал фресковый цикл из четырех батальных сцен на стенах Зала заседаний ратуши в Берлине-Шёнеберге /1935-38гг./. Его эпизоды боя воспринимаются кромешным адом, или, напротив, эпической паузой в трагедийных тонах.

Во время Второй мировой войны искусство было подчинено культивированию патриотических ценностей. Для этого осенью 1940г. ОКВ создал в Потсдаме собственный отдел пропаганды с участием художников во главе со знаменитым немецким баталистом Луитпольдом Адамом, получившим известность еще в годы Первой мировой войны. Он был членом НСДАП с 1932г. После начала войны распространялись подходящие сюжеты, преимущественно из немецкой истории /«Фридрих Великий при Куннерсдорфе» В.Пайнера, 1940г. и др./, а позднее – образы современных солдат. Набирали вес героические и военные картины /«Воспоминания о Сталинграде», Б.Ф.Эйнхорста, 1943г.../.

После вторжения в Советский Союз удельный вес патриотической тематики возрос еще более. Центральной темой огромных полотен и росписи общественных зданий стало единство немецкого народа и армии. Молодой художник Ганс Шмиц-Виденбрюк /р.1907/ в 1941г. использовал для этой темы «алтарную» форму – триптих, изображавший шахтеров в забое и крестьянина с быком по сторонам группы из трех солдат Вермахта, осеняемой национал-социалистическим знаменем. Этот триптих был сразу же оценен и многократно превозносился прессе как плакат-призыв и образ-символ, благословляющий вторжение в Россию. Адольф Гитлер купил его за баснословную тогда сумму – тридцать тысяч рейхсмарок.

После вторжения в Польшу в центре изображения стал национал-социалистический солдат как символ героической борьбы, самопожертвования и победы во имя Германии. Одним из первых воплотил этот идеал в живописи Эльк Эбер еще до начала Второй мировой войны /«Последняя граната», 1937; «Связной», 1939/.

Существенное обновление претерпел также почерк фронтовых художников, командированных Вермахтом в каждую крупную войсковую часть. В 1944г. на полях сражений работало около 250 художников, составлявшие зарисовки батальных эпизодов в газеты и журналы. Тем же занималась специальная группа профессионалов, организованная при Вермахте Л.Адамом и аналогичные группы при Люфтваффе, дивизиях СС и т.д. Каждый такой художник был основательно подготовлен к военной профессии и мог при необходимости обращаться с пистолетом, ружьем, пулеметом и гранатой не хуже, чем с пишущей машинкой, фотоаппаратом и кинокамерой. Для командира роты, полка или дивизиона оставался фронтовым корреспондентом и солдатом, но не журналистом, фотографом или художником. Ему нередко приходилось балансировать между жизнью и смертью.

Речь идет не о халтуре, а о незаурядном художнике, творящем высокопрофессионально. Этот очевидный факт сказался, например, в силе воздействия искусства Х.Лиски в 1930-44гг. Большая часть его акварельных рисунков не уцелела, но и оставшихся достаточно, чтобы убедиться в этом. Современный немецкий исследователь В.Шмидт привел мнение директора Центра военной истории в США о высоком профессиональном качестве этих картин и объективном отражении в них трагедии войны. В том же духе писал в газете «Вашингтон Пост» в феврале 1978г. куратор одной из выставок трофейных немецких картин Бэсс Хорматс.

Самый компетентный хвалебный принадлежит бывшему английскому офицеру Мортимеру Дэвидсону, впервые увидевшего полотна и скульптуры Третьего Рейха в побежденной Германии в 1945г. и посвятившего затем полвека их систематизации, изучению и воскрешению в глазах мировой общественности. Он встречался со многими архитекторами и художниками, состоявшими в 1930-40-х годах в имперской Палате изобразительных искусств, и его мнение очень весомо. Необходимо отметить, что

сам В.Шмидт обедняет и упрощает оценку национал-социалистического искусства, насыщая ее посторонними идеологическими аргументами. – Эволюция Третьего Рейха не могла не содержать проблесков живой и достаточно богатой действительности. М.Дэвидсон опубликовал в одном из своих капитальных изданий по искусству Третьего Рейха несколько воинских портретов, не оставляющих равнодушными зрителя. В их числе рядовые и младшие офицеры Первого дивизиона казачьей кавалерии Вермахта, сформированного из добровольцев бывшей армии генерала Петра Краснова, осевшей в Германии в 1919г. Художника Олафа Йордана привлекла внешность этих воинов – пожилые, задубелые лица, царские эмблемы рядом с воинскими эмблемами Вермахта.

Наибольший спрос находили у зрителей фоторепортажи с места военных событий и блокнотные зарисовки художников, публикуемые в центральной прессе и во множестве журналов. Особую ценность представляют рисунки В.Петерсена, Х.Лиски, Р.Х.Кеппеля, О.Энгельгардта-Кифхойзера, Э.Кречмана, А.Лампрехта... Живописцы предпочитали изображать ключевые моменты военной хроники: вторжение во Францию /«10 мая 1940» П.М.Падуа, 1941г./, бомбежки Лондона /«Бомбы над Англией» Георга Лебрехта, 1941г./, вступление в Бельгию и захват французских городов /«Первые в Дижоне» Р.Хенгстенберга и «Собор в Амьене» Р.Липуса, обе картины созданы в 1940г/. Особым признанием пользовались картины Падуа «Танкист», 1941г.; Георга Зиберта «Мои товарищи в Польше», 1939г.; Ф.Айххорста «Немецкий солдат в Польше». «Солдатские добродетели остаются всё теми же, какими они были сто и двести лет назад», – писал в 1940г. критик Вальтер Хорн.

Однако уже в начальный период войны в национал-социалистической живописи зазвучала в приглушенных тонах совсем иная – пацифистская настроенность художника. Ее можно было отметить в практике самых устойчивых сторонников национал-социалистического мышления в искусстве. Так, Айххорст выставил в Доме Немецкого искусства скромных размеров акварель с зябнувшими в холодном осеннем тумане польскими беженцами с грудными детьми /«Беженцы», 1940/. Фриц Шрёнер на той же выставке едва ли не впервые в практике искусства XX века утвердил новый пацифистский образ – мертвенный ряд оголенных печных труб, оставшихся от бывшей деревни /«Польские дома, разрушенные войной», 1940/. А Х.Лиска на большой акварели «Руан в огне» /1940/ дополнил свою подпись словами: собор был спасен немецкими солдатами-добровольцами». – В этой картине художник представил возможную меру гуманизма среди разрушений военного времени. Закупочная комиссия в Берлине приобрела холсты Айххорста и Шрёнера для главного художественного фонда, включив их тем самым в ряд лучших работ.

Еще один случай инакомыслия – небольшое полотно Альберта Хайнриха с настойчиво акцентированным названием «1917-1917-1917» выставили на Большой выставке в Мюнхене за полтора месяца до Польского

похода. В сюжете зловещей и емкой по смыслу картины – лежащие на земле немецкие и французские каски, пробитые осколками снарядов. Фюрер высоко оценил эту картину, напоминая ему время его собственного участия в военных действиях на передовой во время Первой мировой войны.

С конца 1942г. ощущение грядущей агонии Рейха пронизало работы художников на фронте, и с этим вынужденно мирилась политическая цензура и организаторы крупнейших отчетных выставок в Мюнхене и Берлине. На выставке в Доме Немецкого искусства в Мюнхене летом 1943г. одним из главных экспонатов стало большое полотно Ф.Айххорста «Воспоминание о Сталинграде». Оно перекликалось с двумя его ранними фресками по эпизодам Первой мировой войны /«Отпор танкам» и «Отступление», обе в 1938г./ Х.Лиска в большой акварели «Под Ленинградом» /1942/ представил два полюса мира – искореженный войной болотный участок с залегшими немецкими солдатами и призрак высвеченного солнцем города на горизонте. Прямо в толщу разделяющего их залива уходит фрагмент сияющей радуги, как назидательный перст Божий.

Самую разительную перемену претерпел в годы войны, как человек и художник, Вильгельм Петерсен, очень плодовитый в своей универсальной практике рисовальщик, гравер и живописец. Он начал добровольцем-пулеметчиком в Польской кампании, награжденный там Железным крестом, а с 1940г. стал фронтовым художником при танковой дивизии «Викинг» в ее походах во Францию и Бельгию. Возможно, его перерождение из националиста в художника-пацифиста произошло на Восточном фронте, где он создал свои бесчисленные рисунки и эскизы к будущим картинам на тему бедствий войны. Суть прозрений Петерсена заключалась в том, что он был не просто потрясен пережитым как очевидец и жертва войны, но предпочел отразить всё это в эпохальном и апокалипсическом духе, избирая порой необычные трактовки. – Как в рисунке «Лошади» /1939/, где очевидцем фронтового ада представлена дрожащая от ужаса лошадь в оборванной упряжи, чудом уцелевшая при артиллерийском обстреле. Еще в одном редком сюжете Петерсен фиксирует контрасты состояния семерых юных солдат, по-видимому, ожидающих первой в их жизни команды к атаке /«Перед броском. Фландрия-Артуа»/.

Такого рода прозрения свидетельствовали об упадке боевого духа и снижении накала патриотизма, о болезненности воображения. Эффект в этой картине построен на одних крупных планах и потрясающей мимике лиц. Итоговым результатом подобного подхода стала графическая серия «Танец Смерти», последние листы которой датируются 1945 годом. Еще удачнее большой печатный рисунок Петерсена в технике гравюры на дереве, где автор гротескно воспроизвел композицию Дюрера «Рыцарь, Дьявол и Смерть» /1513г./ Смерть здесь представлена в виде идущего у стремени скелета-барабанщика, отбивающего ритм гибельного марша безумного седока /вспоминается, что Гитлер на суде в Мюнхене в 1924г. назвал себя

«барабанщиком, будящим нацию к славе»/. – Десятки мастеров кисти и резца погибли, были искалечены или провели долгие годы в плену в 1939-48 годах.

Летом 1945. по приказу Штаба оккупационных войск США из Германии были вывезены 8772 произведения немецкого искусства, в первую очередь картины и рисунки на тему Второй мировой войны, национал-социалистического Движения, полотен с изображением Адольфа Гитлера и других политических лидеров Третьего Рейха, а также около восьми тысяч агитационных плакатов Рейха и Советского Союза. В 1986г. часть этого материала /6255 картин и произведений станковой графики была возвращена в ФРГ и хранится сегодня в Баварском Музее Армии в Ингольштадте. Еще один значительный фонд картин и рисунков, закупленных Гитлером и Канцелярией Рейха на ежегодных отчетных выставках в Доме Немецкого искусства в Мюнхене в 1937-44гг., находится в собственности Немецкого исторического музея в Берлине /более 700 работ/.

Так завершилась трагическая эпопея развития изобразительного искусства Третьего Рейха, исторический смысл и ценность которого оценил Адольф Гитлер в выступлении на открытии Большой Немецкой художественной выставке 18.07.1939г. Тогда он сказал: «Новое искусство должно больше соответствовать своим задачам, оно должно больше говорить народу и быть, как говорится, доступным ему. На этом кончается эпоха искусства, служившего темой бесед чахоточных эстетов; искусство становится активным фактором нашей культурной жизни... Сила согласия миллионов делает сегодня несущественным мнение одиночек». Еще раньше, 18.07.1937г. Фюрер сказал: «Художник творит не для художников, но, как и все остальные, – для народа! И мы позаботимся о том, чтобы именно народ снова стал судьей его искусства».

Современный исследователь Олег Пленков, в целом скептически относящийся к произведениям изобразительного искусства национал-социалистического периода, отметил, однако, что «среди этих работ немало выразительных вещей, оставляющих необыкновенно яркое впечатление» /сила реализма проявилась в тяжелые годы испытания немецкого духа – И.Б./.

Послевоенные искусствоведы долгое время занимались «вырожденческим» искусством, на все лады смакуя прелести декаданса, как это делал Йозеф Вульф в серии работ о литературе, изобразительных искусствах и музыке. Лишь в 1974г. в ФРГ устроили большую выставку официального искусства Третьего Рейха. После этого предпринимались попытки по-новому оценить этот период в развитии искусства, содержащий произведения, отразившие дух времени и потому надолго пережившие свое время. Наконец, в 2010г. в ФРГ организовали выставку работ Адольфа Гитлера /по мнению знатоков, – талантливого художника/, вызвавшую резкую критику либерально-сионистских кругов. Ирония и горький смысл процессов в послевоенном искусстве заключается в пренебрежении к его вечным за-

конам. Оно замещается поделками явно дегенеративных элементов, выдающих себя за творцов современного искусства.

(1) Бидермайер – направление в немецком и австрийском искусстве, распространенное в 1815-1848 гг. Упрощенный и лишенный вычурности и аристократизма стиль среднего класса, для которого характерны интимность, сбалансированность пропорций, простота форм и светлые тона.

(2) Баухауз – художественное объединение и учебное заведение в Германии 1919-1933 гг. Идейный центр европейского функционализма. Немецкий архитектор Вальтер Гропиус, с самого начала влиявший на работу Баухауза, использовал художников-абстракционистов и графиков-экспрессионистов.

(3) Функционализм – направление в зарубежном зодчестве XX века, основанное на утверждении утилитарно-практического назначения произведения архитектуры по отношению к его форме. Несмотря на кажущееся принижение формы, функционализм и близкий к нему конструктивизм с конца 20-х годов преобразовывались в «международный стиль», оперировавший внешними атрибутами «целесообразной формы». Так сошлись крайности утилитарной направленности и формализма.

(4) Югендстиль – немецкое название стиля модерн или арт нуово. Этот стиль был популярен в Европе во второй половине XIX – начале XX века. Его отличительные особенности – отказ от прямых линий в пользу плавных, более естественных, большое количество декоративных элементов, растительные орнаменты.

(5) Контрапост – от итал. *contrapposto* – противоположность; прием изображения фигуры, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой части.

(6) Константин Менье /1831-1905/ – бельгийский скульптор и художник-реалист. Одним из первых мастеров сделал центральной темой своего творчества человека физического труда, исполненного внутреннего достоинства.

(6*) Авторитетную фигуру в мировом масштабе представлял искусствовед и историк культуры Вильгельм Пиндер /1878-1947, Берлин/, ученый, не интересовавшийся политикой, но сознательно поставивший свои знания на службу национал-социализму. Погруженный в мир классических образов, Пиндер не чуждался современного искусства, так или иначе связанного с традицией. Его исследование «Сущность и становление немецких форм» почиталось в Третьем Рейхе. Пиндеру был посвящен специальный юбилейный сборник, в котором его чествовали как основателя учения об искусстве. Ученый обосновывал выдающуюся роль немецкой скульптуры в изобразительном искусстве.

(6а) Экспрессионизм – модернистское течение в европейском искусстве, получившее наибольшее распространение в первые десятилетия XX века, преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, как к выражению эмоционального состояния автора при помощи различных преувеличений и упрощений. Своими предшественниками немецкие экспрес-

сионисты считали постимпрессионистов, открывавших в конце XIX века новые экспрессивные возможности цвета и линии. /Драматические полотна Винсента ван Гога, Эдварда Мунка и Джеймса Энсора с их зашкаливающими эмоциями восторга, негодования и ужаса/.

В 1905г. немецкий экспрессионизм оформился в группу «Мост», в программе которого было много общего с французским фовизмом /см. примечание (8)/. В предвоенные годы к «Мосту» примкнули Эмиль Нольде, Макс Пехштейн, Отто Мюллер. Банальность, уродливость и противоречия современной жизни порождали у экспрессионистов чувства раздражения, отвращения и тревоги, которые они передавали при помощи угловатых, искореженных линий, быстрых и грубых мазков, кричащего колорита. Предпочтение отдавалось предельно контрастным цветам.

В 1910г. группа художников-экспрессионистов во главе с Пехштейном отделилась от Берлинского сецессиона и образовала Новый сецессион, идеологом которого выступил художник русского происхождения Василий Кандинский. В 1912г. оформилась группа «Синий всадник». Произведения художников этой группы менее эмоциональны. Лирические и абстрактные ноты образуют в их картинах новую гармонию, тогда как искусство экспрессионизма по определению дисгармонично.

Когда в 1924г. в Веймарской республике установилась относительная стабильность, невнятность идеалов экспрессионистов, индивидуализм художественной манеры и усложненный язык привели к закату этого течения. С приходом Адольфа Гитлера к власти экспрессионизм был объявлен дегенеративным искусством, а его представители потеряли возможность выставлять свои работы и публиковаться. Из числа видных представителей этого течения лишь Кокошка /1886-1980/ застал возрождения всеобщего интереса к экспрессионизму в художественных кругах Европы и США в конце 1970-х годов.

(7) Новая вещественность /новая предметность/ – художественное течение в Германии 1920-х годов, охватившее живопись, архитектуру, фотографию, кино, музыку. Противостояло позднему романтизму и экспрессионизму. Исчерпалось к 1933г., с приходом к власти национал-социалистов и установлением единой государственной политики в сфере искусства. Название «новая вещественность» ввел в обиход в 1923г. директор Маннгеймского художественного музея Густав Хартлауб, пытаясь определить новый реализм в живописи, объяснявшей это явление «сильным желанием художников воспринимать реальные вещи такими, какие они есть, без всяких идеализирующих или романтических фильтров».

Течение подразделялось на два крыла:

Правое – неоклассическое или магический реализм /Мюнхен, Карлсруэ/ и левое /Берлин, Дрезден/, нередко прибегавшее к социальной критике и карикатуре. К последнему часто относят Жоржа Гросса, Отто Дикса, Макса Бекмана, Карла Барта. Именно левое крыло было в 30-х годах заклеено как дегенеративное искусство и подлежало уничтожению. В архитектуре к новой вещественности принадлежали Эрих Мендельсон и Бруно Таут; в литературе – Ганс Фаллада, Макс Герман-Найссе и Альфред Дёблин; в музыке – Пауль Хиндемит, Курт Вайль. С течением новая вещественность сближают творчество российского художника Николая Загребкова, работавшего за рубежом и несколько раз выставившегося в России.

(8) Фовизм – от французского слова «дикие, хищники» – течение в живописи, чьи картины отличались необычной яркостью цвета и нарочитой огрубленностью формы. Возникновение фовизма относят к 1905г., когда в парижском салоне были выставлены картины французских живописцев М.Вламинка, А.Матисса, А.Марке, Ж.Брака, Ж.Руо и нескольких других. Предельная простота, демонстративная некрасивость приемов, грубые мазки, контуры сближали фовизм с примитивизмом. При этом использовался декоративный стиль, утонченные субъективные формы и т.п. Фовизм был первой ступенью разрушения традиционных основ живописи и начала субъективизма. Дерзость фовистов оказала воздействие на немецких экспрессионистов групп «Мост» и «Синий всадник». В 1950-60-е годы фовизм возрождался в творчестве «Новых диких» /La Nouvelle les Fauves/.

Русский Интеллектуально-Познавательный Ресурс
«ВЕЛЕСОВА СЛОБОДА»



Если вы хотите автоматически получать информацию о всех обновлениях на сайте, подпишитесь на рассылку --> [Новости сайта Велесова Слобода](#).