

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

---

Ю. П. МАРКИН

**ИСКУССТВО ТРЕТЬЕГО РЕЙХА**

АРХИТЕКТУРА

СКУЛЬПТУРА

ЖИВОПИСЬ



Москва • 2018

---

# АРХИТЕКТУРА СКУЛЬПТУРА ЖИВОПИСЬ



Ю.П. МАРКИН

---

ИСКУССТВО  
ТРЕТЬЕГО  
РЕЙХА



---

МОСКВА «БуксМарт» 2018

УДК 7.036(430)  
ББК 85.103(4)6  
М267

Автор выражает признательность госпоже Марии Айлен Шюц (Берлин) за помощь в работе над этой книгой в Германии в октябре 2005 г.

Рукопись «Искусство Третьего рейха» рекомендована к печати Ученым советом НИИ РАХ 25 января 2008 г. В 2014 г. книга «Искусство Третьего рейха» была удостоена золотой медали на конкурсе лучших книг Российской академии художеств.

**Рецензенты:** доктор искусствоведения М. П. Лазарев,  
кандидат искусствоведения Т. Ю. Гнедовская

Проект дизайна, макет: Ю. П. Маркин  
Дизайн переплета: Л. В. Фетисова  
Куратор издания: Виктория Мерки

**Ю. П. Маркин**

М267

Искусство Третьего рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись / Ю. П. Маркин. – Изд. 2-е. – М.: БуксМАрт, 2018. – 384 с., ил.

ISBN 978-5-907043-03-9

Текст книги принадлежит доктору искусствоведения Ю. П. Маркину – специалисту по изучению искусства Германии первой половины XX в. Автор имел возможность видеть и изучать официальную немецкую живопись 1930-х гг. в главном фонде хранения ее в Берлине, а также сохранившиеся памятники парадной и общественной архитектуры того же времени в Берлине, Мюнхене и Нюрнберге. В центре внимания исследователя – архитектурные комплексы крупнейших зодчих рейха А. Шпеера, Г. Гислера, В. Крайса, Ф. Тодта, а также архитектурная пластика скульпторов-монументалистов А. Брекера, Й. Торака, Й. Вакерле, А. Вампера.

Особый интерес представляет раздел «Приложение» в конце книги, включающий портреты, биографии и перечень работ около ста ведущих нацистских архитекторов, скульпторов и живописцев, а также хронологию жестких законов и репрессивных действий в адрес известных деятелей культуры Германии в 1930-е гг.

УДК 7.036(430)  
ББК 85.103(4)6

ISBN 978-5-907043-03-9

© Ю. П. Маркин, текст, проект дизайна, макет, 2018  
© Л. В. Фетисова, дизайн переплета, 2018  
© БуксМАрт, 2018

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ:

«КАЖДЫЙ НАРОД НЕСЕТ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА СВОЮ КУЛЬТУРУ...» 7

**I ОБ ОККУЛЬТНЫХ КОРНЯХ ИСКУССТВА ТРЕТЬЕГО РЕЙХА 15**

**II БЫЛ ЛИ АДОЛЬФ ГИТЛЕР АРХИТЕКТОРОМ ИЛИ ХУДОЖНИКОМ? 31**

Художник-дилетант. Пути и перепутья 31

Диктатор-«эстетик», он же строитель Рейха 35

Розенберг, Шульце-Наумбург, Геббельс и прочие «теоретики» искусства 42

**III КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ТРЕТЬЕГО РЕЙХА 47**

Имперская Палата культуры, ее структура и назначение 48

Ликвидация авангарда 59

Цивилизованные закупки картин и откровенный грабеж 63

**IV АРХИТЕКТУРА 69**

Акционистская архитектура Третьего рейха 74

Альберт Шпеер 75

Пауль Людвиг Троост 79

Павильон Германии на ЭКСПО-37 в Париже 82

Новая канцелярия в Берлине 84

Проект Нового Берлина 88

Орденсбург, автобаны, мосты, промышленное и жилищное строительство 93

**V СКУЛЬПТУРА 149**

Противостояние богов и титанов 152

Арнольд Брекер 152

Йозеф Торак 156

Изображение женского тела 159

Скульптурный портрет 161

Нацистский воинский памятник 164

Темы труда и спорта 167

Анималистическая пластика 169

**VI ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА 213**

Монументальная живопись 215

Парадные портреты и агитационная живопись 218

Тема «Движения» 220

Тема «крови и почвы» 222

Бытовой жанр. Семья 226

Тема имперского труда 229

Изображение женского тела 231

Тема войны 234

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 325

**VII ПРИЛОЖЕНИЕ 327**

**Посвящается всем художникам, имевшим мужество  
оставаться истинными патриотами отечества  
и служить высокому искусству  
в условиях диктаторских  
режимов**

# ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ: «КАЖДЫЙ НАРОД НЕСЕТ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА СВОЮ КУЛЬТУРУ...

*...Но лишь сознание, не способное извлечь уроков из катаклизмов нашей эпохи,  
сочтет Гитлера порождением одной только нации».*

ИОАХИМ ФЕСТ

Предлагаемая книга посвящена официальной архитектуре и изобразительному искусству нацистской Германии 1933–1945 годов, и автор ее имел целью максимально широкое знакомство читателя с этим мало пока еще известным в России материалом. Именно данным обстоятельством объясняются многостратная структура текста и большой объем иллюстраций, а также информационно насыщенный и – как надеется автор – объективный по духу и тону изложения текст книги, рассчитанный на образованного и мыслящего соотечественника.

Книга писалась и готовилась к выходу в сегодняшней кризисной России, и это обстоятельство побуждает автора не уклоняться от неизбежно возникающего перед ним нелегкого вопроса.

Не покажется ли сегодня кощунством чье-то пристальное внимание к заведомо одиозному во мнении любого общества историческому материалу? Пусть даже речь идет всего лишь об архитектурных проектах, не сохранившихся статуях, фресках и уцелевших до наших дней картинах Третьего рейха? В России, понесшей самые чувствительные человеческие потери во Второй мировой войне, такой вопрос всегда останется актуальным. Еще живы тысячи участников той войны и миллионы свидетелей ее бедствий.

Ответ, на наш взгляд, возможен только один – нет, это не кощунство. Потому что для автора книги помпезное и нередко эффектное искусство Рейха, с его куполами, колоннами и «античными» статуями, тоже остается в безусловной связи с памятью о ключевой проволоке, бараках и печах крематория в Освенциме и Майданеке.

Бег времени и колесо истории невозможно повернуть вспять. Сегодня – время куда более широкого исторического мышления и понимания минувших процессов действительности. Человечество недавно отметило смену уже не очередного века, но тысячелетия, и перед фактом такого масштаба невозможно и далее оставаться в плену представлений, облеченных в форму вчерашних идеологических «табу». Мы ведь уже не сомневаемся в том, что пережили в XX веке собственный шоковый эксперимент с «социализмом», унесшим жизни миллионов наших соотечественников. Но остаемся до сих пор внутренне не свободными от него в отличие от давно излечившейся от имперских амбиций и процветающей Германии. Именно отсюда – наша жажда к осмыслению все новых параллелей между Советским Союзом и Германией в 1930-е годы как к средству окончательного высвобо-

ждения из паутины иллюзий, «идеалов» и бесконечно перекраиваемых на идеологический аршин понятий гражданского долга и патриотизма. Это – жажда ясности, трезвого анализа и жажда собственного излечения, наконец, и она все более осознанно проступает в быстро обновляющемся российском обществе, в каждом мыслящем соотечественнике. Тем более что национализм и религиозная истерия не сдают своих позиций и по-прежнему остаются самой актуальной болезнью человечества, обнаруживаемой в сферах идеологии, политики и культуры в новых диктаторских режимах.

Одной из насущных целей историка искусства (как и философа, историка, культуролога) оказывается в такой обстановке своевременная диагностика любого рецидива этой болезни в современной культуре, то есть выявление очевидных ее симптомов, хорошо изученных на примере официального искусства Германии, Италии и Советского Союза 1930–1940-х гг. Очень важно при этом оставаться на позициях именно историка искусства и не терять из виду объективного международного характера процессов тоталитарного искусства в странах Европы в названный период. Исследователь, в лучшем случае, окажется слеп или начнет сознательно изменять своей профессии, если вдруг возомнит себя общественным прокурором и станет метать громы и молнии в адрес культуры другого народа, не вспоминая о ситуации с культурой в собственной стране в те же 30-е годы.

Сегодня наш читатель располагает довольно обширной отечественной и переводной литературой, посвященной темам идеологии, государственной политической структуры, а также внутренней и внешней политики Третьего рейха<sup>1</sup>. Речь идет уже не только о «Майн кампф» А. Гитлера, но и о его «Застольных беседах», дневниках Й. Геббельса, «Мифе XX века» А. Розенберга, мемуарах И. Риббентропа, В. Шеленберга, нацистских военачальников Г. Гудериана, Э. Манштейна, Г. Фриснера, Г. Гота и т.д. Можно сослаться также на цикл информационно емких, аналитических передач на российском радио, посвященных Великой Отечественной войне<sup>2</sup>, и на широкое освещение центральными каналами телевидения тем нацистского оккультизма и достижений нацистской науки в 1930–1940-е годы<sup>3</sup>.

Что же касается официального искусства Третьего рейха, то данная тема продолжает оставаться недостаточно освоенной даже в Германии. Из немецкой литературы, посвященной ей, переведены

на русский язык и опубликованы лишь мемуары нацистского архитектора Альберта Шпеера<sup>4</sup>, но ни одной серьезной монографии, посвященной искусству Рейха в целом.

Такое положение лишь отчасти может быть объяснено плохой сохранностью памятников нацистского искусства. В последние месяцы Второй мировой войны в результате бомбардировок были разрушены, а после мая 1945 года – сознательно уничтожены почти все архитектурные комплексы агитационно-парадного назначения в Мюнхене, Нюрнберге и Берлине вместе с их пышным убранством в виде огромных статуй, монументальных рельефов, мозаичных и фресковых росписей. И все же уцелело несколько тысяч станковых картин, в том числе около семисот «шедевров», закупленных высшим руководством Третьего рейха на ежегодной Большой Немецкой художественной выставке в Мюнхене в 1937–1944 годы.

К сожалению, этот небезынтересный материал остается недоступным для зрителей и большинства специалистов, поскольку он сосредоточен в специальных хранилищах в Вашингтоне, Станфорде (архив Института Гувера), Ингольштадте (Баварский Музей армии) и в Берлине (Немецкий исторический музей).

Большинство исследователей вынуждено поэтому довольствоваться материалом репродукций из немецкой художественной периодики конца 30 – начала 40-х годов<sup>5</sup>. Еще одним ценным источником можно считать четырехтомную публикацию англичанина Мортимера Дэвидсона, включающую несколько тысяч фотоснимков памятников архитектуры, живописи и скульптуры Третьего рейха (из архивов этого автора)<sup>6</sup>. Но и эти источники дают лишь общее представление об официальном нацистском искусстве, но не доскональное знание и исследования его историками искусства.

Об официальном искусстве Германии много писали в 1930-е годы В. Риттих, Х. Шраде, Х. Гроде, К. Л. Танк, Б. Вернер, Р. Кауфман и другие немецкие «критики», но, разумеется, в сугубо комплиментарном тоне. Независимая художественная критика в прессе была запрещена в 1936 году министром пропаганды Й. Геббельсом; допускалась лишь краткая информация о культурных событиях в стране.

Откровением для специалистов стали выставки имперского искусства Германии, состоявшиеся в ФРГ, начиная с 1970-х годов. Первая из них «Искусство в Третьем рейхе – документы порабощения» (1974) проходила во Франкфурте-на-Майне и насчитывала около двухсот художественных экспонатов. Пятью годами спустя по материалам этой выставки был издан серьезный коллективный труд, подготовленный специалистами Института истории искусства при Франкфуртском университете (1979)<sup>7</sup>.

Большинство последующих выставок тоталитарного искусства в Германии строилось уже на основе другого принципа – наглядного сопоставления официального искусства в Германии, СССР, Италии, Франции и Испании в 1930-е годы. Такой подход выглядел более объективным и актуальным, особенно с начала перестройки в Советском Союзе и после объединения ФРГ с Восточной Германией. У посетителей выставок заново открывались глаза: нацистское искусство представляло из явления сверхидеологического в явлении типичное – процесса новейшего тоталитарного искусства, охватившего почти всю Европу. По рефлексу сразу же возникала потребность в фиксации множества напрашивающихся «параллелей», а также в оценочных выводах исторического порядка.

Первой крупной выставкой подобного типа стала экспозиция «"Топор расцвел..."». Европейские конфликты 30-х годов в воспоминаниях о раннем авангарде», проходившая в Дюссельдорфе (Кунстхалле) в 1987 году<sup>8</sup>. Ее устроители остановились на сопоставлении экспози-

ций национальных павильонов Франции, Италии, Испании, Германии и СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 года. В центре внимания оказывался, в основном, документальный материал (фотографии, макеты, архитектурные проекты, архивные документы, воспоминания художников и т.д.), подробно прокомментированный зарубежными специалистами в большом иллюстрированном каталоге<sup>9</sup>.

Сходная концепция была использована в 1996 году в Лондоне, Барселоне и Берлине на выставке «Искусство и власть в Европе диктаторов. 1930–1945». На ней был представлен соответствующий материал только из Италии, Советского Союза и Германии, что позволило значительно увеличить разделы национальных экспозиций каждой из этих держав. Главными экспонатами оказывались на сей раз сами художественные произведения (около пятисот полотен, рисунков и скульптур)<sup>10</sup>.

Характер одновременной выставки «Берлин – Москва, Москва – Берлин. 1900–1950», проходившей с сентября 1995 по 30 июня 1996 года в Берлине (галерея Мартин-Гропиус Бау) и Москве (ГМИИ), был в сущности уже предсказуем. На ней был широко представлен художественный и документальный материал только Германии и России за полвека. Впервые официальное искусство двух самых крупных в Европе тоталитарных держав было показано в столь универсальном подборе, включая материалы архитектуры, изобразительного искусства, литературы, музыки, театра, фотографии и кино<sup>11</sup>.

Последняя по времени крупная выставка «Искусство и пропаганда в споре наций. 1933–1945» состоялась в начале 2007 года в Немецком историческом музее Берлина и представляла официальное искусство Советского Союза, Италии, Германии и Соединенных Штатов указанного периода<sup>12</sup>.

Отметим объективности ради, что уже в 1980-е годы любой интересующийся в нашей стране уже имел возможность доступа к ряду книг зарубежных специалистов об изобразительном искусстве Третьего рейха (Б. Хинца, Х. Бреннера, К. Бакеса, М. Дэвидсона)<sup>13</sup>. Упомянем также об изданном в СССР в 1972 году ценнейшем документальном сборнике, посвященном теме преследования нацистами немецких художников-нонконформистов в 1930-е годы<sup>14</sup>, и появлении нескольких интересных публикаций наших философов и культурологов с неоднозначным толкованием природы тоталитарного искусства. В 1994 году в России была опубликована, наконец, большая монография И. Голлошток об интернациональном тоталитарном искусстве в XX веке (изданная раньше в Лондоне)<sup>15</sup>.

Существующий на сегодняшний день объем документальной информации позволяет, на наш взгляд, говорить не только о сходстве, но и о существенных различиях национальных школ тоталитарного искусства 1930-х годов в Советском Союзе, Германии, Италии и Испании, а заодно и пересмотреть ряд привычных мифов в представлении о нацистской архитектуре и изобразительном искусстве.

Ограничимся рассмотрением самых распространенных заблуждений относительно природы нацистского искусства, а также культурной политики, проводимой руководством НСДАП<sup>16</sup>.

*1. О подмене понятий «базиса» и «надстройки» в представлении об официальном искусстве Третьего рейха.*

Оба эти термина используются здесь как условные для удобства характеристик рассматриваемого явления. Под «базисом» мы имеем в виду присущую только культуре Третьего рейха мировоззренческую платформу, то есть расовую идеологию, фактически ставшую официальной «религией» нацистского режима. Под «надстройкой» – соответственно эстетику, культурные программы НСДАП, а также саму политику руководства Рейха в большинстве видов немецкой культуры с середины 1930-х годов.



Суть подмены заключается в том, что главной темой изучения для наших отечественных (Б. Гройс, И. Голомшток), да и многих немецких специалистов остается именно «надстройка», то есть общая панорама процессов культуры в европейских странах с диктаторскими режимами. Такой метод заведомо односторонен, тем более что он нацелен, в основном, на выявление множества внешних «параллелей» в этой панораме. Что же касается идеологического «базиса», то он, в лучшем случае, мельком оговаривается, но остается не раскрытым как специфический «нерв» художественной культуры той или иной тоталитарной державы. Методологически это особенно недопустимо в разговоре о Германии 1930-х годов, где «базис» оказался, по существу, мистической корневой основой официального искусства, особенно в работах художников-лидеров (А. Шпеера, А. Брекера, Й. Торака и других)<sup>17</sup>.

Проиллюстрируем, насколько существен наш довод на самом хрестоматийном сопоставлении – проектов Дворца Советов в Москве и Народного дома в Новом Берлине. Считается, что проигравшим в этой амбициозной проектировочной «дуэли» оказался Гитлер, поскольку его постройка должна была достигать всего лишь (!) 290 метров в высоту<sup>18</sup>. Однако Фюрер думал о возведении гигантского купола, в первую очередь (диаметром в 300 м), как о символическом Центре или Куполе Мира, а также о максимальной вместимости главного зала постройки (в 150–170 тысяч человек).

То же самое можно было бы сказать о пропорциях Народного дома, который должен был выглядеть скорее классическим мавзолеем, в крипте которого в будущем предполагалось поместить усыпальницу Фюрера. Концепция этой постройки была связана, таким образом, с конкретными арийскими культами (встреча народа с Героем-Мессией, культ смерти Героя) и с отправлением соответствующих мистических обрядов или развернутых, пышных ритуалов.

#### *2. Об авангардистских корнях тоталитарного искусства.*

Данный тезис получил развитие преимущественно в нашей отечественной литературе 1970–1990-х годов, причем его выдвинули с полярных мировоззренческих позиций как М. А. Лифшиц, так и Б. Гройс с И. Голомштоком<sup>19</sup>. Сам факт столь парадоксальной по составу шеренги «единомышленников» заставляет усомниться в их общем выводе – о мнимой «виновности» европейского авангарда в появлении чудовищного монстра новейшей тоталитарной культуры. Правда, Гройс и Голомшток формулируют данный тезис несколько мягче, имея в виду историческую предопределенность и жертвенность миссии авангарда в начале XX столетия; Лифшиц, как убежденный философ-марксист, не столько разоблачает, сколько бичует «виновных», обнаруживая их, естественно, только в западном буржуазном искусстве<sup>20</sup>.

Отметим также, что Гройс и Голомшток в сущности ограничились аргументацией такого «симбиоза» на примере искусства СССР 1920–1940-х годов, с тем чтобы возвести потом свой тезис в статус обобщения-априори. Как нам представляется, под пресловутой связью авангарда с тоталитарным искусством логичней будет понимать все же более непреложный закон – использования любым обществом, в любой исторический период, самых приемлемых для него, с прагматической точки зрения, позитивных открытий предшествовавших десятилетий. Закон этот вечен и допускает не сбои, но разве что аритмию в своем проявлении, в зависимости от характера кризисной ситуации в той или иной высокоразвитой стране.

В нацистской империи, с ее первым и единственным четырехлетним планом реформ по радикальной реорганизации всей Германии, не оставалось времени для усвоения художественных импульсов авангарда Ваймарской эпохи, да еще на «генетическом» уровне. Гитлер, считавший реформу немецкой культуры более важной и актуальной,

чем реформу политическую или хозяйственную<sup>21</sup>, начал с ситуации общественно-политического коллапса в собственной стране, после чего смог уже осенью 1934 года продемонстрировать в Нюрнберге новый имперский стиль в архитектуре (в виде «античных» декораций А. Шпеера на Поле Цеппелина). Для него, как и для Муссолини, память о грандиозных египетских пирамидах и римском Колизее в любом случае оказывалась более действенным исходным импульсом, чем амбициозные манифесты и «революционные» проекты ненавистного футуризма и «большевистского» Баухауса.

Другое дело, что ведущие архитекторы Рейха (А. Шпеер, Ф. Тодт, Г. Римпль, П. Бонац) и в самом деле могли черпать что-то из проектно-технических наработок П. Беренса и В. Гропиуса 1910–1920-х годов, но уже как из позитивного европейского опыта в приложении к строительству фабрик, автобанов, мостов, аэропортов и маршевых полей в нацистской Германии. Тем более что каждая из таких новостроек объявлялась имперским оборонным объектом, и любой архитектор вынужден был чувствовать себя в общей упряжке с Г. Крупном и В. Мессершмидтом, спешно переоснащавшими свои заводы для целей войны.

Возвращаясь к теме пресловутого «симбиоза», отметим, что он все же имел место, причем в массовом проявлении. Как политически безапелляционное, диктаторское единомыслие с другим «авангардом» – в виде обеих «Ассоциаций революционных художников Германии» (в Берлине и Дрездене). Об этом с горечью свидетельствовал один из бывших членов дрезденского АССО Ханс Грундиг в своих известных воспоминаниях в 1950-е годы<sup>22</sup>.

#### *3. О перенасыщенности идеологией официального искусства Третьего рейха.*

Относительно данного тезиса спорить не приходится, однако без существенного уточнения и здесь не обойтись. Как и в СССР, идеологический максимум бесспорно был налицо в немецком агитационно-массовом искусстве в 1930-е годы, особенно в оформлении и режиссуре праздничных манифестаций в дни ежегодных партийных съездов (партайтагов) в Нюрнберге и одиннадцати официальных государственных праздников<sup>23</sup>.

Из других видов искусства явной идеологической ангажированностью отличались нацистская поэзия, музыка и кинематограф в их самой тиражной продукции. То же самое относилось к плакату, политической карикатуре и к комплексному пластическому убранству центральных партийных зданий. Что же касается немецкой живописи 1930-х годов, то в ней проблема правильного национал-социалистического курса предстала более острой.

В имперской Палате изобразительных искусств числилось к началу 1936 года свыше двадцати одной тысячи живописцев, скульпторов и графиков-прикладников, причем живописцы составляли подавляющее большинство<sup>24</sup>. Членом НСДАП среди них являлся каждый пятый, что отнюдь не всегда свидетельствовало о его идеологической благонадежности, скорее – о конформизме или нацеленности на карьеру.

Самой идейно «подкованной» оказывалась преимущественно партийная и беспартийная молодежь, успевшая к концу 1920-х годов пройти должную мировоззренческую обработку в национал-социалистическом духе и нацеленная на служение Рейху не за страх, но за совесть. В ее рядах и следовало ожидать появления талантливых лидеров, вроде архитектора А. Шпеера, способных мыслить и творить на уровне творцов-иконографов, то есть создателей нацистского стиля в европейском тоталитарном искусстве.

Им пассивно противостояла целая армия – тысячи живописцев консервативного толка, выдвинувшихся, наконец, на авансцену национального искусства, но не желавших отказываться от привычных

жанровых сюжетов, пейзажей и натюрмортов, а также от анахроничной манеры в их воплощении. Каждый из них способен был служить Рейху скорее формально, поставляя время от времени портрет Фюрера или проходной «почвенный» опус для выставок или агитационных нужд местного магистрата.

В результате даже прошедшая жесткий цензурный отбор продукция живописцев Третьего рейха выглядела на центральных выставках в Мюнхене и Берлине довольно аполитичной в основном ее экспозиционном составе и к тому же более свободной со стороны содержания и формы, нежели в аналогичных отчетных экспозициях в Центральном манеже в Москве. Тем более что «армия» на поверку оказывалась не столь уж стилистически ординарной и даже отнюдь не бесчувственной к запретным флюидам новейшего европейского искусства 1910–1920-х годов.

*4. О невысоком профессиональном уровне живописцев и скульпторов Третьего рейха.*

Это одно из самых устойчивых заблуждений (предубеждений?) в разговоре о нацистском искусстве. Немецкая художественная школа со времен Дюрера и Гольбейна считалась во все последующие века одной из самых грамотных и технически оснащенных в Европе, особенно в рисунке. Напомним, что в 1890–1900-е годы Мюнхен, наряду с Парижем и Римом, считался одним из главных центров обучения и стажировки молодых европейских художников, в том числе из России<sup>25</sup>. Современники сходились во мнении, что сходный уровень академической подготовки можно было получить также в Академиях Берлина, Дрездена, Лейпцига и Штутгарта.

В 1933–1945-х годах немецкое изобразительное искусство пребывало в глубочайшем внутреннем кризисе, но этот факт не сказывался на качестве академического обучения начинающих художников. Уровень подготовки определялся, как обычно, личностным «фактором» будущего профессионала. Молодой скульптор Третьего рейха имел, как правило, больше возможностей самостоятельно доучиваться на оригиналах Родена, Майоля, Кольбе и Хильдебрандта, чем его собрат по ремеслу в Советской России. А начинающий живописец-реалист – изучать в крупнейших зарубежных музеях все необходимое для себя в наследии европейской живописи 1860–1890-х годов, а также на Бьеннале в Венеции без опасений железного занавеса и вообще каких-либо препон, помимо материальных.

*5. О масштабности политических репрессий в отношении к неуютным режиму художникам.*

В качестве основного аргумента обычно приводится кампания травли художников-евреев, экспрессионистов и представителей авангарда, начатая весной 1933 года и достигшая пика в акции «Дегенеративное искусство» в Мюнхене летом 1937 года. Следует уточнить, что речь в подавляющем большинстве случаев может идти о шельмовании этих художников в нацистской прессе и частичном ограничении их профессиональной деятельности (удаление работ из музеев, конфискация произведений в пользу государства, лишение права выставляться и т.д.). Полный запрет профессиональной практики распространялся в основном на членов «Ноябрьской группы», АССО и других объединений художников марксистской ориентации. Отметим и тот факт, что в нацистской Германии деятеля культуры заключали в тюрьму, концентрационный лагерь или лишали жизни в исключительных случаях – за участие в подпольном Сопротивлении (философ и музыковед Курт Хубер, художники Курт Франк, супруги Фриц и Эльза Шумахеры и другие)<sup>26</sup>. Согласно опубликованным документам, синодик умерщвленных деятелей культуры в Германии за годы существования Рейха составляет на сегодняшний день несколько десятков человек<sup>27</sup>.

Другой вопрос, что реально пострадавших оказалось немало (сотни эмигрировавших, тысячи оставшихся в Германии на положении «внутренних эмигрантов», лишенных средств к существованию и т.д.).

Государственный контроль над процессами культуры в СССР с начала 30-х годов видится в этом сравнении гораздо более жестким и незаконным, тем более что политические репрессии нередко носили здесь «плановый» характер. Советских художников, писателей и ученых судили, как правило, за причастность к «шпионажу», «контрреволюционной деятельности», «заговору против государства», «за подготовку покушения на Сталина» и т.д. В результате жертвами оказалось, как можно предполагать, несколько тысяч деятелей культуры, особенно в ходе идеологических чисток 1930–1940-х годов. Достаточно вспомнить о судьбе делегатов Первого съезда советских писателей 1934 года (более половины его состава было расстреляно в последующие годы)<sup>28</sup>.

*6. О конформизме известных деятелей немецкой культуры, «сотрудничавших» с нацистским режимом.*

Речь чаще всего идет об именах, известных всей Европе с начала XX века – отказавшихся эмигрировать драматурге Герхарте Гауптмане, композиторах Рихарде Штраусе и Карле Орфе, дирижерах Герберте фон Караяне и Вильгельме Фуртвенглере, кинорежиссере Лени Рифеншталь, а также известных немецких актерах, танцовщиках, психологах, архитекторах и художниках старшего поколения, ставших членами имперской Палаты культуры, основанной Геббельсом осенью 1933 года.

Публичные упреки и обвинения в их адрес последовали уже в 1933 году из стана эмигрантов; в 1945–1946 годы для большинства «повинных» пришла пора унижительной процедуры денацификации<sup>29</sup>; с 1949 года и до конца существования пресловутой Берлинской стены о них помнили и не оставляли в покое идеологически подкованные критики и историки искусства в Восточной Германии.

То была, по сути, демонстративная акция презумпции виновности, и для многих подсудных она обернулась отлучением от профессии, преждевременной смертью и четвертьвековым забвением в искусствоведческой литературе<sup>30</sup>.

Выделим особо в этой трагедии только одну деталь. Художнику-«конформисту» отказывалось в его законном праве ощущать себя не национал-социалистом и не участником Сопротивления, но просто немцем и патриотом Германии вопреки временной политической обстановке, сложившейся с воцарением Гитлера на троне власти. А также в праве на вынужденный и вполне разумный формальный шаг (членство в имперской Палате), позволяющий большому мастеру сохранять высшую для него ценность – право на профессию, на творчество. Подобный «конформизм» вряд ли правомочно увязывать с вступлением в нацистскую партию, например, хотя и этот, последний шаг нередко оказывался вынужденным для художника.

Даже такой олимпиец, как Г. Гауптман, вынужден был в День Немецкого искусства вывешивать на своем доме флаг со свастикой и, при случае, обмениваться рукопожатием с Фюрером. «Я не уезжаю за границу, потому что стар и, связанный всеми корнями с родиной, только здесь могу писать», – объяснял он подобные жесты. И добавлял, что не в силах лишиться возможности быть погребенным в родной земле<sup>31</sup>.

Остается добавить к сказанному еще одно обстоятельство, помогающее уяснить специфичность процесса тоталитарного искусства в нацистской Германии.

Политика руководства НСДАП в первые месяцы 1933 года имела целью не просто парализовать общественное сознание в стране, но и дальнейший перевод этого состояния в стадию амнезии, то есть смещенного, травмированного сознания человека, чрезвычайно удобного для его последующей идеологической обработки.

Гарантией результативности такого начала были сами темпы и логика соответствующих акций в виде принятия конкретных законов и введения жесткого государственного контроля над их соблюдением. Возвращаясь к ситуации в немецкой культуре, напомним, что в феврале 1933 года последовало «Предписание о защите народа и государства», включавшее запрет любых общественных объединений в стране и свободы печати; в апреле – закон о профессиональном чиновничестве, позволяющий изгонять из имперских учреждений (в том числе из преподавательского состава художественных вузов и Академий) всех евреев и политически «неблагонадежных» лиц; в сентябре – постановление о создании имперской Палаты культуры (президент Й. Геббельс) как принудительного союза деятелей культуры, способного лишать журналиста, музыканта и режиссера не только юридического права на отправление своей профессии, но и запрещать живописцу, например, покупку холстов, кистей и красок в художественных салонах<sup>32</sup>.

Подобный «эксперимент» был сродни перекрытию кислорода для процесса национальной культуры, и в столь жесткой форме, в столь жесткие сроки он не проводился нигде, кроме Германии. Его результатом и явился абсолютно выхолощенный и в то же время специфический феномен-гибрид в виде официального искусства Третьего рейха. Искусства неофициального фактически не существовало: правом на эмиграцию до начала Второй мировой войны поспешили воспользоваться тысячи несогласных, оставшимся же – Барлаху, Кольвиц и Нольде в том числе – впору было завидовать участи К. Мельникова, А. Родченко, Р. Фалька в Москве<sup>33</sup>.

Сегодня, повторяем, общественный интерес к искусству Третьего рейха как к историческому феномену явно превышает внимание к нему со стороны историков искусства. Даже в самой Германии, где, как и четверть века назад, продолжают появляться время от времени публикации с новой интересной информацией, остается непреодоленным психологический барьер – покаянной исторической памяти (?) или заведомого предубеждения против углубленного изучения художественного наследия Рейха. Наследие это фактически не отождествляется с исторически значимым явлением и даже с профессиональным изобразительным искусством как таковым<sup>34</sup>.

Можно было бы напомнить в этой связи, что в Нюрнберге в 1946 году знаменитый нацистский архитектор А. Шпеер, признавший свою вину как министр вооружений Третьего рейха, попытался покаяться и за содеянное им в 1930-е годы на посту ведущего архитектора-проектировщика империи. Высокий международный суд оставил, однако, без внимания этот факт – пример, как нам кажется, поучительный для историка искусства по прошествии более чем полувека.

Автор этой книги специализируется по теме архитектуры и изобразительного искусства Третьего рейха с конца 1980-х годов и неоднократно имел возможность изучения этого материала в Германии, в том числе в специальном фонде хранения немецких полотен 1930-х годов, принадлежащем Немецкому историческому музею в Берлине. Он все же не склонен рассматривать свой труд как исчерпывающее научное исследование. Прежде всего – по этическим соображениям, поскольку привлекаемый нами объем конкретной информации в значительной его части уже публиковался в зарубежной литературе начиная с 1970-х годов (Х. Бреннером, Б. Хинцем, К. Бакесом, М. Дэвидсоном и другими специалистами). Не могло не сказаться на полноте нашего рассмотрения и фактическое отсутствие памятников немецкой архитектуры и монументального искусства 30-х годов. В разговоре об этом материале мы пользовались, в основном, сохранившимися проектами, эскизами и фотографиями того времени; кое-что в предлагаемых выше анализах и реконструкциях остается тем не менее гипотетическим.

Мы сознательно почти не затрагиваем в последующих главах книги и разговора о каких-либо параллелях в тоталитарном искусстве нацистской Германии, Советского Союза, Италии и других стран, полагая, что самое существенное по этому поводу уже сказано в русскоязычной научной литературе. Вновь и вновь сошлемся на капитальный труд И. Голомштока, достойно оцененный за рубежом и у нас, в России. Этому автору удалось одна из нелегких задач – воссоздание общей картины процесса тоталитарного искусства 1920–1950-х годов на материале официального искусства СССР, Германии, Италии и Китая. Как процесса единого и мотивированного близкими, по мнению И. Голомштока, идеологическими истоками в каждой из этих стран.

Наша задача может показаться более узкой и облегченной в этом смысле, однако методологически она выглядит прямо противоположной. Наша цель – убедить читателя во внутренней неоднородности того же самого процесса, наблюдаемого не с высоты птичьего полета, но в реальной и неповторимой его историко-культурной ситуации, сложившейся только в Германии и только в сознании немецкой нации. Этому, естественно, способствует подробное и пристальное знакомство с «художественным инвентарем» изобразительного искусства Третьего рейха, позволяющее истолковывать его со стороны символического языка, иконографии и специфических профессиональных приемов. Той же задаче отвечает и предлагаемый автором иллюстративный ряд, особенно памятников нацистской архитектуры и монументального искусства, не сохранившихся до нашего времени. Они представлены в достоянии, то есть первоначальном их виде 1930–1940-х годов<sup>35</sup>.

Автор хотел бы выразить благодарность дирекции Немецкого исторического музея в Берлине за предоставленную возможность работы в фондах и в библиотеке этого музея. Неоценимую помощь в подборе иллюстративного материала оказали немецкие специалисты – филолог и переводчик Мария Айлен Шюц и профессор славистики Карл Аймермахер (оба – Берлин).

Выражаю особую признательность также официальным рецензентам и всем коллегам, высказавшим ценные замечания после ознакомления с рукописью этой книги.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 Сошлемся только на часть этой литературы последних десятилетий. Отечественные издания: Нюрнбергский процесс. Сборник материалов. Т. 1–8. М., 1987–1999; Энциклопедия Третьего рейха. М.: Локид-Пресс, 2004; *Галкин А.А.* Германский фашизм. М., 1989; Сб. «Расплата». М., 1994; *Сьянова Е.* Семь козырных тузов из колоды Гитлера. М., 2006. Переводные труды: *Фест И.* Гитлер: биография. Т. 1–3. Пермь, 1993; *Ширер У.* Взлет и падение Третьего рейха. Т. 1–2. М.: Военное издательство, 1991; *Фишман Дж.* Семь узников Шпандау. М., 2001.

2 Информационный радиоканал «Эхо Москвы» (цикл передач 2006–2009 гг. «Цена Победы», ведущие передачи Дм. Захаров и В. Демарский).

3 Телевизионные каналы «Россия» и «ТВ Центр» (автор-ведущий передач по «ТВ Центр» А. Млечин).

4 *Альберт Шпеер.* Воспоминания. Смоленск: Русич; Москва: Прогресс, 1997.

5 Имеется в виду, в первую очередь, журнал "Die Kunst im Dritten Reich", выходивший в Мюнхене в 1937–1944 гг.

6 *Davidson M.G.* Kunst im Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Bd.1: Skulpturen. 1988.; Bd.2/1: Malerei A–P. 1991; Bd.2/2: Malerei R–Z. 1992; Bd. 3/1: Architektur. 1995 (место издания всех томов: Garbert-Verlag, Tübingen).

7 Kunst im 3.Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt-am-Main, 1979. В числе 26 авторов – известные специалисты Б. Хинц, Г. Бусманн, К. Вольберт, Д. Бартецко, Г. Краут и другие.

8 „Die Axt hat geblüht...”. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerungen an die frühe Avantgarde. Städtische Kunsthalle Düsseldorf: 11. Oktober – 6. Dezember 1987. Авторы национальных экспозиций Ю. Хартен (Италия, СССР, Международный авангард), Х.В. Шмидт (Германия), М.Л. Сиринг (Франция, Испания); почетный куратор выставки Дж.К. Арган (Рим). В названии выставки использован фрагмент стихотворения «Я слышу, топор расцвел...» немецкого поэта Пауля Целана.

9 „Die Axt geblüht...”. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerungen an die frühe Avantgarde. Städtische Kunsthalle Düsseldorf: 11. Oktober – 6. Dezember 1987. 1937. Europa vor dem 2.Weltkrieg. Hrs. von J. Harten, H. W. Schmidt und M. L. Syring. Düsseldorf, 1987.

10 См. немецкий каталог: Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930–1945. Deutsches Historisches Museum Berlin. 11. Juni – 20. August 1996. London 1996. Выставка экспонировалась в Лондоне (Hayward Gallerie, 26. Oktober 1995 – 21. Januar 1996), Барселоне (Centre de Cultura Contemporania de Barcelona) и Берлине. Авторы текстовых разделов в каталоге: Рим: Т. Benton, S. Fraquelli, L. Becker, G. Bottai, E. Coen, J. Willett, C. Craemer; Москва: D. Elliott, I. A. Kazus, L. Becker, J. L. Cohen, B. Taylor, J. Willett, E. Sinko; Берлин: I. W. White, D. Elliott, L. Becker, W. Nerdinger, W. Schäche, B. Hinz, B. Nicolai, J. Willett, R. Friedenthal.

11 См. русский каталог: Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900–1950. Москва, Берлин, Мюнхен: Галарт, Престель, 1996. В написании статей приняло участие 59 авторов, в том числе: с российской стороны – В. Полевой, Т. Макарова, Д. Сарабянов, А. Стригалева, Н. Клейман, С. Хан-Магомедов, А. Лаврентьев, В. Тиханова, И. Голомшток, И. Антонова, с немецкой – В. Лакер, Б. Финкельдей, Ф. Мируа, У. Грегор, М. Ширрен, Й. Меркерт, Й. Херманд, Р. Штоммер, Э. Ротерс, Г. Шмидт. Выставка проходила сначала в Берлине (3 сентября 1995 – 7 января 1996), затем в Москве (1 марта – 1 июля 1996).

12 См. каталог: Kunst und Propaganda im Streit der Nation 1930–1945. Deutsches Historisches Museum Berlin 26. Januar bis 29. April 2007. Hrg. Hans-Jörg Czech, Nikola Doll. Dresden: Sandstein Verlag, 2007. Авторы текстовых разделов: Silvia Barisone, Anna Biewer, Hans-Jörg Czech, Sergio Cortesini, Nikola Doll, Monika Flacke, Gianni Franzone, Matteo Fochessati, Elke Frietsch, Anne Hesse, Godehard Janzing, Marianne Lamonaca, Gregory Maertz, Jonathan Mogul, Antonia Ostersetzer, Maja Peers, Katrin Peters-Klaphake, Franziska Roscher, Constance Schlösser, Arnulf Scriba, Daniela Spiegel, Irvin Ungar, Kerstin Verbeek, Johannes Zechner.

13 Hinz B. Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München, 1974; Brenner H. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg, 1963; Backes K. Hitler und die bildenden Künste. Köln, 1989. Davidson M.G. Op. cit.; Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30-er und 40-er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekt der Akademie der Künste „das war ein Vorspiel nur...” vom 8.Mai–3.Juli 1983. Berlin [1983].

14 Искусство, которое не покорилось. Немецкие художники в период фашизма 1933–1945. Сост. С.Д. Комаров. М: Искусство, 1972 (авторы вступительных текстов – немецкие исследователи Р. Хипе и Д. Шмидт).

15 Голомшток, Игорь. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

16 Аббревиатура Национал-социалистической немецкой рабочей партии, созданной в 1920 г. в Мюнхене и правившей в Германии в 1933–1945 гг.

17 См. подробнее о культовом содержании нацистского искусства в главе «Об оккультных корнях искусства Третьего рейха».

18 Высота Дворца Советов в Москве, согласно проекту В. Шуко и В. Гельфрейха, должна была составлять около 500 м (включая 100-метровую статую В. Ленина наверху).

19 «Если представлять себе движение к тоталитаризму в 30–40-е годы как радикальную попытку осуществления политической и, одновременно, культурной утопии <...>, то в таком случае можно утверждать, что тотали-

тарное искусство пошло на интерпретацию утопий авангарда в сугубо собственных целях, скомпрометировав заодно и его выдающуюся роль в истории». Цит. по: Greys, Boris. Die totalitäre Kunst der 30er Jahre: Antiavantgardistisch in der Form und avantgardistisch im Inhalt // Katalog: „Die Axt hat geblüht...”. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde. S. 28. См. также: Гройс Б. Рождение соцреализма из духа русского авангарда. // Вопросы литературы. 1992, № 1. С. 42–61.

«Тоталитарное искусство не возникло из пустоты. Ему предшествовал длительный период, когда в горниле наиболее радикальных художественных течений, прежде всего – в итальянском футуризме и советском авангарде, политические идеи тотальных революций и социальной перестройки общества переплавлялись в четкие формы нового искусства. Неспособный по своей консервативной природе к воспроизводству новых идей, тоталитарный реализм берет их в готовом виде, переводит на свой язык, искажает их эстетическую природу, превращает в нечто противоположное им самим и выковыривает из них оружие по уничтожению своих противников, в том числе и создателей этих идей». Цит. по: Голомшток Игорь. Тоталитарное искусство. С. 11.

20 «Железная логика ведет этот поток ложных идей направо в самом прямом политическом смысле, и гадость шовинистических «традиционистских» направлений, типа германофильства, сидит за спиной у всей модернистской братии». Цит. по: Лифшиц М.А. Искусство и фашизм в Германии. // Лифшиц М.А. Искусство и современный мир. М., 1978. С. 327.

21 «...Германия должна возродиться не только политически или хозяйственно, но и, прежде всего, в культурном отношении. Да-да, я всегда был и буду пребывать в убежденности, что эта последняя задача будет оставаться более важной, чем две первые <...>. Не может быть других горделивых свидетельств высшей жизнеспособности народа, чем его бессмертные достижения в области культуры» (из речи Гитлера на открытии первой Большой Немецкой художественной выставки в Мюнхене в 1937 г. Цит. по: Völkischer Beobachter, Nr. 200, vom 19.7.1937).

22 «...Я и поныне испытываю величайший стыд при мысли о том, что подавляющее большинство художников действительно пошло на мировую с палачами <...>. Не успеешь оглянуться, как художник, разделявший наши взгляды, уже изменил и себе и партии». Цит. по: Ханс Грундиг. Между карнавалом и великим постом. Воспоминания художника. М.: Искусство, 1963. С. 185.

23 Это были: 1) День прихода НСДАП к власти (30 января); 2) День основания НСДАП (24 февраля); 3) День памяти павших героев (16 марта); 4) День рождения Гитлера (20 апреля); 5) Национальный день Труда (1 мая); 6) День матерей (2-е воскресенье мая); 7) День летнего солнцестояния; 8) годовщина имперского партийного съезда в Нюрнберге (начало сентября); 9) День благодарения (день урожая – осень); 10) годовщина начала Движения («Пивного путча») – 9 ноября; 11) День зимнего солнцестояния.

24 Согласно данным имперской Палаты изобразительных искусств, на 1 декабря 1936 г. ее членами были также 15 тысяч архитекторов, 2300 художников-ремесленников, 1200 модельеров, 730 дизайнеров интерьера, 500 садоводов-декораторов, 2600 издателей литературы по искусству и продавцов художественных магазинов, то есть всего более 44 тысяч профессионалов (См.: Искусство, которое не покорилось. С. 324). Союз художников СССР в 1982 г. насчитывал около 18 тысяч членов (без архитекторов). См.: «Справочник членов Союза художников СССР по состоянию на 29 марта 1982 года». Т. 1–2. М.: Советский художник, 1982.

25 В том числе несколько сотен художников из России на рубеже XIX–XX вв.

26 См. об этом подробно в «Хронике культурных событий...», помещенной в «Приложении» в конце книги.

27 Перечислим их имена: профессор Художественной школы в Гамбурге Хуго Майер-Тур (убит штурмовиками на улице, 12 декабря 1933 г.); литератор Эрих Мюзам (убит в концлагере Ораниенбург, 10 июля 1934 г.); редактор жур-

нала «Вельбюне», лауреат Нобелевской премии Мира Карл Осецкий (умер в Берлине 4 мая 1938 г. сразу после возвращения из концлагеря); живописец и график Эльфриде Лозе-Вехтлер (умерщвлена газом в психоневрологической клинике в Пирне-Зоннштайн в 1940 г.); живописец и график Эмиль Штумп (скончался по дороге в тюрьму, 5 апреля 1941 г.); график Фриц Шульце, один из основателей АССО (казнен в тюрьме Плётцензее в Берлине за участие в Сопротивлении, 5 июня 1942 г.); скульптор Филипп Цёлнер (погиб в концлагере Заксенхаузен, 21 ноября 1942 г.); художники и супруги Курт и Элизабет Шумахеры (повешены в тюрьме Плётцензее в Берлине за участие в Сопротивлении, 22 декабря 1942 г.); драматург-экспрессионист Пауль Корнфельд (уничтожен в концентрационном лагере Лодзь, 1942 г.); поэт-экспрессионист Якоб ван Годдис увезен экзекуционной командой из больницы в 1942 г., (дальнейшая его судьба осталась неизвестной); поэт, драматург и издатель Георг Мангеймер (умирает в концентрационном лагере Дахау в 1942 г.); художник и литератор Иоганнес Вюстен (умер от туберкулеза в тюрьме в Бранденбурге, 26 апреля 1943 г.); живописец и график Бруно Гимпель (покончил с собой накануне отправки в лагерь смерти, 28 апреля 1943 г.); философ и музыковед-фольклорист, профессор Курт Хубер (гильотинирован за участие в Сопротивлении, 13 июля 1943 г.); художник-график Шарлотта Саломон (депортирована в сентябре 1943 г. в Освенцим и убита там); живописец и график Юло Левин (убит в Освенциме, 1943 г.); живописец Рудольф Леви (убит после депортации из Италии в концлагере, 1943 г.); скульптор и живописец, участник Сопротивления Петер Людвиг (умер во время ареста в Дюссельдорфе в июле 1943 г.); художник-авангардист Отто Фройндлих (убит после депортации из Испании в концлагере Люблин в Польше, 1943 г.); поэт и прозаик Артур Зильберглеит (уничтожен в лагере смерти Освенцим, 1943 г.); карикатурист Эрих Озер-Плауэн (покончил с собой в тюрьме в Бранденбурге, 6 апреля 1944 г.); во дворе берлинской тюрьмы Моабит расстрелян участник покушения на Гитлера офицер Вермахта, поэт Альбрехт Хаусхофер, 20 июля 1944 г.; бывший редактор еженедельника «Социалист» Рудольф Брайтшайд (погиб во время бомбежки союзниками концлагеря Бухенвальд, 24 августа 1944 г.); педагог-фольклорист Адольф Рейхвейн (повешен в тюрьме Плётцензее в Берлине, 20 октября 1944 г.); сценограф и график Гаральд Кведенфельд (покончил с собой в тюрьме, 21 ноября 1944 г.); график Фридрих Блох (погиб в Освенциме, 1944 г.); живописец и график Альфред Франк (казнен в тюрьме в Дрездене, 12 января 1945 г.); скульптор Йоахим Карш (покончил с собой вместе с женой в Гроссгардене, где скрывался от депортации, 11 февраля 1945 г.); живописец Франц Моньяу (погиб в концлагере Бухенвальд, весна 1945 г.).

Данный перечень составлен автором по материалам публикаций немецких специалистов 1970–1990-х гг. и включает имена хорошо или хотя бы достаточно известных деятелей немецкой культуры. Число совсем молодых, только начинавших работать в 30-е гг., и погибших в тюрьмах и лагерях смерти (прежде всего – евреев), остается неизвестным.

28 См.: Маркин Ю. Искусство при тоталитаризме. История в параллельных биографиях // Декоративное искусство СССР. 1989. №12. С. 4–10. Напомним также о кампании «борьбы с троцкизмом» начала 30-х гг., приведшей к массовым арестам в большинстве творческих объединений, а также

среди преподавателей и студентов художественных вузов (в том числе в объединениях Пролеткульт, АХРР, РАПХ, во Вхутемасе-Вхутеине, в Строгановском училище и т.д.). Какой-либо статистики репрессированных деятелей культуры в СССР не существует.

29 Имеется в виду деятельность учрежденных по всей Германии Аттестационных комиссий в 1945–1948 гг., определявших меру наказания для бывших государственных служащих, партийных функционеров, финансистов и промышленников Третьего рейха. Не делалось исключения и для представителей художественной интеллигенции, если они объявлялись «попутчиками» нацистского режима. «Виновный» архитектор или художник предавался анафеме в прессе, присуждался к штрафу и автоматически лишался муниципальных заказов или места преподавателя в художественном вузе.

30 Все перечисленное случилось, например, с известнейшим немецким скульптором Георгом Кольбе (1877–1947). Он умер год спустя, после отказа ему в должности преподавателя в Высшей художественной школе в Берлине-Шарлоттенбурге, а первые научные каталоги его произведений появились в Германии только в конце 1980-х гг.

31 Цит. по: Холмогорова И.В. Молчание Герхарта Гауптмана // Западное искусство. XX век: Проблемы интерпретации. М.: КомКнига, 2007. С. 76.

32 За эти же полгода состоялось несколько выставок-шелмований художников-авангардистов (в Нюрнберге, Хемнице, Мангейме и Мюнхене), в Берлине был закрыт Баухаус, началась кампания изгнания из Прусской Академии неугодных художников, а также руководителей крупных художественных музеев; в Берлине и других немецких городах состоялась акция сожжения книг немецких литераторов-евреев (всех времен) и прогрессивных писателей.

33 Имеется в виду категорический запрет профессиональной работы для неугодных художников, неусыпно контролируемый администрацией по месту проживания его. «Какое замечательное благо – тишина! – писал по этому поводу Э. Барлах. – Но только не та тишина, под защитой которой шпики творят в темноте свое черное дело <... >. Они отравят жалкий остаток моей жизни, а самый конец ее еще, пожалуй, и похитят». Цит. по: Ernst Barlach. Die Briefe. 1888–1938. Hrsg. von F. Dross. München, 1968–1969. S. 604. См. также: Маркин Ю.П. Эрнст Барлах. Пластические произведения. М.: Искусство, 1976. С. 214.

34 На выставке «Скульптура и власть. Фигуративная пластика в Германии 30–40-х годов», проходившей с 8 мая по 3 июля 1983 г. в Берлине, ее организаторы отказались включить в экспозицию статуи А. Брекера под предлогом, что они – «не искусство». Один из последних случаев подобного отношения – кампания общественного протеста против открытия выставки скульптуры Брекера 1930–1980-х гг. в Шверине (Шлезвиг-Гольштайн-хаус, с 22 июля по 22 октября 2006 г. См.: Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker. Schwerin: cw-Verlagsgruppe, 2006. S. 2–3).

35 В этот иллюстративный ряд по принципиальным соображениям, не были включены копии монументальных рельефов и статуй, осуществленные в Германии в послевоенные десятилетия. Они довольно часто исполнялись в иных размерах или технических материалах (многочисленные копии статуй и рельефов Арнольда Брекера в том числе).



Der Tod für's Vaterland ist ewiger Ruhm und Gerechtigkeit.

# ОБ ОККУЛЬТНЫХ КОРНЯХ ИСКУССТВА ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

*О, Юпитер, позволь немцам понять свою силу,  
и они станут не людьми, но богами.*

ДЖОРДАНО БРУНО

*Каждый немец стоит одной ногой в Атлантиде,  
где он ищет лучшую родину и лучшее наследие.*

ГЕРМАН РАУШНИНГ

Если считаться с логикой фактов, то датой рождения официального искусства Третьего рейха правильной будет считать не сентябрь 1933 года, когда появилась имперская Палата культуры, курируемая Геббельсом, а открытие первой Большой Немецкой художественной выставки в Мюнхене в июле 1937-го. На нем Фюрер торжественно огласил главные приоритеты содержания и формы нацистского искусства. А в экспозиции выставки (в Доме Немецкого искусства) можно было увидеть наглядные образцы воплощения этих приоритетов в духе, казалось бы, канувших в Лету эпигонов Франца Штука, Франца Ленбаха и Макса Клингера конца XIX века.

Не совсем привычным в этом море вполне профессиональных и нередко эффектных полотен было использование нацистской знаковой символики в сценах сельских пасторалей, трудовых будней или патриархальных семейных идиллий. Самый частый знак-символ – свастика – мог не просто присутствовать на мундире танцующего с девушкой солдата, но и прочитываться в жесте рук старого крестьянина, скрещенных на груди, или в позе сраженного и запрокидывающегося назад героя со вскинутыми руками.

За подобным «шифром» угадывалось своего рода религиозное мышление живописца и скульптора. Оно же стало почти обыденностью в утопических архитектурных проектах второй половины 1930-х годов, в которых ведущие зодчие Третьего рейха пытались представить облик Великой Германии и Берлина как столицы мира. А также в проектах множества высотных монументов (тотенбургов), с помощью которых в будущем должна была намечаться гигантская территория Тысячелетней империи вдоль ее новых границ.

Пониманию смысла подобных трактовок помогает самое общее представление об оккультных корнях и мистической подоплеке расовой идеологии, фактически ставшей с февраля 1933 года официальной «религией» Третьего рейха.

Отметим заодно, что в историческом прошлом Германии всегда ощущался некий потенциальный «эмбрион» этой идеологии, заявлявший о себе со времен Средневековья рецидивами стихийных еврейских погромов. Причиной виделась, прежде всего, сама история многострадальной Германии с ее вечной политической разобщенностью, феодальными междоусобицами и опустошительными для нее войнами с сильнейшими державами Европы в XVII–XIX веках. Все это

не могло не привести к процессу альтернативного самоутверждения в национальном сознании, расцвету героического эпоса, живучести языческой мифологии, избыточной мистике и идеализму в философии и литературе, а главное – к обостренно переживаемой мечте-идее о высшей избранности и духовной спаянности немецкой нации. Имена ранних философов-мистиков Иоганна Экарта (XIV в.) и Якоба Бёме (1575–1624), философа-романтика Фридриха Шлегеля (1772–1829), его современников-литераторов Иоганна Вольфганга Гёте, Фридриха Гёльдерлина, Эрнста Теодора Амадея Гофмана, художника Каспара Давида Фридриха приходят на память первыми при этой мысли.

Концепцию расового происхождения немцев наиболее четко озвучил, в частности, Фридрих Шлегель в начале XIX века. Он утверждал, что современная европейская культура уходит корнями не в христианство, но в древнюю культуру Индии и племени арийцев, обитавших в Гималаях, и что позже это племя перебралось в Скандинавию и Германию. Младший современник Ф. Шлегеля, великий поэт-романтик Генрих Гейне не замедлил с убийственным по тону комментарием к тезису о духовном превосходстве немецкой нации<sup>1</sup>.

«Некрасивой и нефилософской массе никогда не льстили так, как теперь, когда на ее лысую голову возложили венки гения», – вторил поэту после рождения единой Германии (1871) также Фридрих Ницше<sup>2</sup>. Как философ он тем не менее внес позже существенный вклад в обоснование исходных позиций нарождающейся расовой идеологии. Как создатель образа и культа сверхчеловека в «Так говорил Заратустра» (1884) и беспощадный критик христианства и буржуазной морали в «Антихристе» (1888).

К рубежу XIX–XX веков империя Гогенцоллернов превратилась в одну из сильнейших держав Европы с ярко выраженным монархическим укладом. Наступил период громких побед, колониальной экспансии, торжественных государственных юбилеев и воспитания немецкой молодежи в духе верноподданничества и патриотизма.

В фокусе внимания общественности в очередной раз оказался актуальный вопрос о происхождении немецкой нации. Он был поднят на уровень научного и теоретического рассмотрения в 1880-е годы вначале в Австрии, в среде многочисленной немецкой диаспоры. Сотни тысяч австрийских немцев, проживавших вдоль дунайской границы с Германией и не включенных в 1871 году в состав подданных

империи Вильгельма I – Бисмарка, оказались как раз этой самой средой, чрезвычайно отзывчивой на умелую пропаганду пангерманистских и националистических настроений.

Здесь же, в Австрии, появились первые известные публицисты расистского толка (Карл Вольф и Георг фон Шёнерер) и видные теоретики расового учения в лице философов-ариософов Гвидо фон Листа и Адольфа Йозефа Ланца. В самой Германии в роли расовых проповедников выступили журналист и литератор Дитрих Эккарт, а также философы Поль Лагарде и Хьюстон Стюарт Чемберлен<sup>3</sup>.

Многочисленные публикации всех этих авторов оказывались, вплоть до конца Первой мировой войны, настольными книгами для националистов-радикалов всех мастей. Г. фон Лист возглавил в Вене «Общество Гвидо фон Листа» (1908) и «Арманенорден» (1911), призванные изучать и возрождать духовно-мистическое наследие германских языческих общин; А. Ланц, в свою очередь, стал основателем «Ордена новых тамплиеров» (1907), занятый, помимо тех же задач, также пропагандой общественно-политического переустройства и объединения всех германоязычных земель в самое могущественное и процветающее в мире арийское государство.

Каждое из этих объединений имело свои филиалы (логи) в крупнейших городах Австрии, а эти последние предпочитали существовать как закрытые «братства», что объяснялось скорее ориентацией на масонские ложи и анахронизмом устава, а не преследованием властей. Внутренняя установка на элитарность, тяготение к ритуалам, соблюдению субординации и строгой отчетности в делах и помыслах каждого «брата» обязывали к постоянству состава ложи, редко насчитывавшей более 150–200 членов.

В Германии аналогичные братства появились в 1912 году: «Германенорден» в Магдебурге (магистр Герман Поль) и «Райхсхаммербунд» («Союз имперских масонов») в Лейпциге (Карл Август Хельвиг и Георг Хауэрштайн); в год окончания Первой мировой войны – знаменитое «Общество Туле» в Мюнхене (1918, Рудольф Зеботтендорф).

Уточним еще один существенный, на наш взгляд, момент в краткой характеристике этих полуправильных обществ.

Адольф Йозеф Ланц (в монашестве «брат Георг») в возрасте девятнадцати лет стал послушником, а затем монахом-цистерцианцем аббатства Святого Креста недалеко от Вены; в звании монаха он продолжал потом несколько лет преподавать

ГВИДО ФОН ЛИСТ

ЙОРГ ЛАНЦ ФОН ЛИБЕНФЕЛЬС

КАРЛ ХАУСХОФЕР



в духовной семинарии. Его ровесник Рудольф Зеботтендорф возглавил «Общество Туле» в 43 года, после того как в течение двадцати лет вел жизнь искателя приключений и авантюриста, служил моряком, привлекался к суду за подделку банкнот и другие жульничества.

В период международных и социальных конфликтов 1910-х годов явление ариософии, с его серьезными духовными и научно-аналитическими изысканиями в германской древней истории, мифологии, рунической письменности и фольклоре, в буквальном смысле обернулось своей же патологической изнанкой, превратившись из мировоззренческого в контрреволюционное политическое сообщество, тяготеющее к союзу со «Стальным шлемом», «Добровольческим корпусом», «Союзом борьбы» и штурмовиками Гитлера.

Причиной тому был конец Первой мировой войны, совпавший с кризисом общественного сознания, крахом монархии и революции в Германии в период с лета 1918 и до весны 1920 года<sup>4</sup>. Напомним, что Германия подписала тогда тяжелый и унижительный для нее во всех смыслах Версальский договор после фактического разгрома ею России и Франции<sup>5</sup>, что не могло не привести к резко негативной реакции почти всех слоев немецкого общества.

Деятельность старых и новых националистических организаций («Союз немецких студентов», «Всегерманский союз», «Кифхойзеровский союз германских воинских объединений» и многие другие) также активно способствовала появлению агрессивно самоутверждающейся нацистской партии и публикации «Майн кампф» Адольфа Гитлера.

Ориентация новых тайных обществ 1910-х годов на расовое учение Г. фон Листа и А. Й. Ланца не вызывала сомнений. Оба теоретика продолжали считаться авторитетными знатоками Библии, скандинавской мифологии и древнегерманского фольклора, у обоих литературно вычурный язык: стиль публикаций нередко переходил в язык образный, почти гимновый, как у Ницше. Лист исходил в своей расовой концепции из трудов немецкого теософа Макса фон Вирта и Елены Блаватской («Тайная доктрина», 1888), дополнив их настроением исторического пессимизма и неприятия цивилизации. И он, и Ланц противопоставили своему времени апологию народных традиций раннего Средневековья, а также мистических знаний розенкрейцеров, тамплиеров, масонов и приверженцев каббалы в качестве непреходящих ценностей духовного мира современного человека.



На первом плане в этом эклектичном мировоззрении оказалась, в конце концов, манихейско-дуалистическая концепция Ланца о Граале как центральной мистерии арийского расового культа, а также теократический тезис об арийской расе как о божественной диктатуре золотоволосых и голубоглазых германцев, призванных подчинить себе все остальные народы.

Тезис о реальном существовании арийской расы с доисторических времен выглядел при этом скорее априорным, чем научно аргументированным, ввиду его чрезвычайной важности для ариософов. В качестве исходных территорий называли исчезнувшую Атлантиду (Х. Горбигер), древний Тибет (К. Хаусхофер), мифический остров Туле в Северном Ледовитом океане (Д. Эккарт) и даже вымышленный континент за Полярным кругом под названием Арктогей (Г. фон Лист и А. Ланц).

Остановимся вкратце на юридической доктрине происхождения и эволюции Земли, выдвинутой австрийским инженером и космологом Хансом Горбигером в середине 1920-х годов. Согласно этой доктрине, эволюция жизни на Земле подчинена закону периодических сближений Земли с Луной (с интервалом в 11 тысяч лет), во время которых все живое на нашей планете подвергается плодотворной или губительной мутации под действием космических лучей. С этими циклами, по мнению Горбигера, и следует связывать циклы эволюции жизни на земле, в том числе возникновение высших и низших человеческих рас (как последствий плодотворных и аномальных фаз мутации). Каждый такой цикл, считал ученый, заканчивается падением Луны на Землю и очередной глобальной катастрофой на Земле (один из примеров тому – гибель Атлантиды). Нацистские расовые теоретики явно отдавали должное концепции Горбигера, осведомлен был о ней также Фюрер.

Общим тезисом для расовых теоретиков становился вывод о том, что нынешних потомков древних арийцев можно обнаружить в Индии, Испании, Южной Америке или в Тибете с помощью антропометрических изысканий и следуя неким «точным» стандартам строения черепов и лиц.

Для доказательства подобного метода предлагалась доктрина «Теозоологии» Ланца (1904)<sup>6</sup>, в которой тенденциозно анализировались и противопоставлялись антропологические данные германцев и пигмеев Центральной Африки. Любопытно, что Ланц воспользовался в своей доктрине не только данными классической археологии и антропологии, но и современными научными открытиями в области электроники и радиологии (в том числе открытиями X-лучей В. Рентгеном и явления радиоактивности – супругами Кюри в конце 1890-х).

По его мнению, современная наука наконец-то позволила объяснить суть таинственной ипостаси и всемогущества языческих богов, якобы наделенных такой же энергетикой и способных к телепатии, левитации и всевозможным чудесным преобразованиям (этим же объяснялось заодно чудо преобразования Христа на горе Фавор).

В итоге предлагались практика массовой сегрегации, запрет межрасовых браков и насильственная изоляция «низших» рас, но разрешалась полигамия для планомерного размножения чистокровных германцев. Одним из центральных тезисов Г. фон Листа, А. Ланца и их последователей продолжал оставаться ярый антисемитизм. Пространное обоснование данных позиций вместе с вопросами расовой соматологии и евгенической селекции периодически освещались в журнале „Ostara“, издававшемся Ланцем вплоть до конца 1910-х годов. Остальные общества также имели свою периодику; упомянем здесь журнал «Хаммер» (общества «Райхсхаммербунд») в Лейпциге и газету «Мюнхенер беобахтер» («Общества Туле») в Мюнхене, издававшиеся значительными тиражами.

В 1920-е годы Ланц оставался наиболее почитаемым авторитетом в расовых вопросах, так как именно он сумел развить основные тезисы, ставшие программой действия нацистов после прихода Гитлера к власти. Имеются в виду полный отказ от христианской морали, негативное отношение к социал-демократии, идея «расширения жизненного пространства» арийской расы и, соответственно, тактика «гуманного» вытеснения неарийских народов из этого пространства с помощью категорического запрета смешанных браков, устройства резерваций для представителей «низших» рас, их же стерилизации, использования на тяжелых работах, переселения на Мадагаскар и т.д.

Оксфордский историк Н. Гудрик-Кларк отмечает, что многие из рекомендаций Ланца по сохранению чистоты арийской крови стали в 1930-е годы своего рода инструкциями для Г. Гимmlера, лоббировавшего закон о полигамии для членов СС и выступившего с программой „Lebensborn“ («Источник жизни»), призванной способствовать быстрому увеличению «арийского» населения Третьего рейха<sup>7</sup>. Отметим здесь также радикальную, хотя и негласную корректировку нацистами параграфа об антисемитизме, согласно которой евреи (заодно с цыганами и неграми) с начала 1942 года фактически подлежали безоговорочному массовому истреблению как «существа, чуждые естественному порядку»<sup>8</sup>.

Остается неясным, находились ли руководители Рейха и остальные ведущие функционеры Движения в непосредственном контакте



ЗНАК «ОБЩЕСТВА ТУЛЕ»

с идеологами и руководителями упомянутых нами тайных обществ и лож? Самой интригующей фигурой в этом смысле остается, конечно, Адольф Гитлер.

Из его биографии известно, что в детстве он полтора года проучился в школе цистерцианского монастыря в Лимбахе (июль 1897 – январь 1899), в котором как раз в это время Адольф Йозеф Ланц изучал древние эзотерические манускрипты, только что вывезенные из Индии и стран Ближнего Востока аббатом монастыря Теодором Хагеном. Юный Адольф Шикльгрубер пел в церковном хоре и, судя по всему, должен был видеть необычный для обители монахов-католиков атрибут – большой каменный рельеф с изображением свастики, установленный Т. Хагеном на воротах монастыря<sup>9</sup>.

Сам Ланц в одном из поздних интервью (11 мая 1951 г.) сообщил, что Адольф Шикльгрубер посещал его в 1909 году в редакции журнала «Остара», отрекомендовавшись его читателем и попросив продать ему несколько старых номеров для своей коллекции. Во время их беседы выяснилось, что молодого человека интересовала больше всего расовая концепция Ланца<sup>10</sup>.

В год прихода Гитлера к власти, руководитель «Общества Туле» в Мюнхене Р. Зеботтендорф опубликовал сенсационную книгу под названием «Прежде чем пришел Гитлер» (1933)<sup>11</sup>. В ней утверждалось, что «Партия немецких рабочих» в Мюнхене была создана и возглавлена братьями «Общества Туле» (еще до вступления в нее Гитлера в январе 1919 г.), также как «Немецкая социалистическая партия» и их общий еженедельник «Мюнхенер беобахтер» («Мюнхенский наблюдатель», превращен вскоре в газету «Фёлькишер беобахтер», то есть «Народный наблюдатель» – центральный печатный орган нацистского движения). Здесь же Зеботтендорф приводит список членов «Общества Туле», в котором Адольф Гитлер упоминался как почетный член этой организации в отличие от рядовых ее членов Р. Гесса и А. Розенберга.

Данный факт, как выяснилось, не вызывал сомнений. Показательным было другое: уже в 1920 году Гитлер стал единоличным лидером «Немецкой Рабочей партии» (созданной из этих двух организаций и вскоре переименованной в НСДАП), устранив двух других членов «Общества Туле», спортивного журналиста К. Харрера и слесаря А. Дрекслера, с их руководящих партийных постов. Возможно, впрочем, что прямой контакт Гитлера с «Обществом Туле» в течение

года оказался просто маневром, позволившим ему реорганизовать худосочную политическую партию в куда более жизнеспособную и перспективную, но уже под собственным руководством. Что же касается злополучного бестселлера Зеботтендорфа, то его тираж был почти полностью уничтожен, самого же автора выслали в Турцию, где он кончил самоубийством 9 мая 1945 года (в день официального объявления об окончании Второй мировой войны).

Контакты Гитлера с «Обществом Туле» получили продолжение в тюрьме Ландсберг (Бавария) в 1923 году, где вождь Движения<sup>12</sup> отбывал наказание после подавления «пивного путча» в Мюнхене. Здесь его не раз навещал один из авторитетных знатоков и практиков восточного оккультизма профессор Карл Хаусхофер, преподававший тогда геополитику в Мюнхенском университете<sup>13</sup>. На их встречах неизменно присутствовал еще один узник Ландсберга – бывший университетский ассистент Хаусхофера и ближайший партийный соратник Гитлера Рудольф Гесс.

К. Хаусхофер пользовался огромным авторитетом в среде ариософов и являлся негласным координатором деятельности «Общества Туле» (особенно его связей с буддийскими монастырями в Тибете). Он же оказался, в конце концов, автором геополитической доктрины Третьего рейха. Более чем вероятно, что именно по совету Хаусхофера Гитлер приступил к работе над «Майн кампф» в Ландсберге, закончив книгу в сжатые сроки<sup>14</sup>.

На этом весьма значимом эпизоде прямые контакты Фюрера с представителями австрийского и немецкого расового оккультизма заканчиваются. В дальнейшем он, уже в звании рейхсканцлера нацистской Германии, будет всячески дистанцироваться от подобных связей, видимо опасаясь скомпрометировать себя в глазах образованного немецкого и европейского общества.

Тем не менее уже с середины 1934 года в Германии стало заметно меняться отношение руководства Рейха к претворению социально-политических программ, заявленных в «Майн кампф» и даже раньше – на первом съезде НСДАП в 1920 году. Гитлер вскоре окончательно отказался от курса социалистического переустройства Германии, сменив его на курс сверхжесткого антидемократического режима и интенсивной расовой пропаганды как основных направлений государственной политики.



ФЕРДИНАНД КИТТ.  
ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ НА ТЕМУ «САГИ О НИБЕЛУНГАХ»  
В ВЕНСКОЙ РАТУШЕ. 1939

Весьма красноречивым видится еще один факт. После «ночи длинных ножей»<sup>15</sup> значительно возросла роль организации СС, превратившейся из малочисленного охранного отряда во всесильный закрытый Орден, спаянный тайной доктриной и фактически не подотчетный руководству НСДАП. Элитное его ядро в лице Гиммлера и его штаба отныне ориентировалось на «дело внутреннего круга», то есть на оккультно-эзотерическую платформу расового мировоззрения, поставив целью воспитание особого поколения «посвященных», способных осуществить идею господства «высшей расы» над миром в не столь отдаленном будущем.

Отсюда – культ свастики как универсального арийского символа (солнечной и жизненной энергии, вечного развития космоса, чистоты арийской крови и т.д.), эмблемы в виде черепа – как символа власти и героического самопожертвования, еще – древних германских и скандинавских рун на мундирах офицеров СС и на безрукавках миллионов подростков из «гитлерюгенда». Отсюда же особый культ пышных церемоний и романтизированных ритуалов на празднествах в замках-«бургах» СС (Вевельсбург), в «Школах Адольфа Гитлера», в школах «Наполас» и в так называемых орденсбургах (замках Ордена), в которых проходили ускоренную военную и идеологическую подготовку тысячи немецких юношей под руководством офицеров-ветеранов и нацистских профессоров-идеологов (в Зонтхофене, Фогельзанге, Крессинзее и Мариенбурге).

Показателен был, прежде всего, сам масштаб распространения этой тенденции по всей Германии, если иметь в виду ритуальное вскидывание миллионов рук, бесконечный рефрен *Heil Hitler!* и *Sieg heil!*, а также тысячи имперских орлов со свастикой в когтях на фасадах и в вестибюлях служебных офисов, воинских штабов и училищ, музеев, театров, общежитий. В сознании обывденном все это воспринималось как новая государственная эмблематика, в сознании посвященных – как магический шифр, визуальная проекция оккультного знания.

Самой закрытой оккультнистской программой ведомства Гиммлера стали поиски древних языческих и христианских реликвий на юге Франции (крепость Монтсегюр в провинции Аквитания), в Северной Африке, а также организация экспедиции в Тибет (в Лхасу) в конце 1930-х годов для установления контактов с буддийскими монастырями<sup>16</sup>. Самой дорогостоящей и результативной – программа научно-исследовательского центра «Аненэрбе» («Немецкого общества по изучению истории и наследия предков»), подчиненного с 1937 года ведомству СС по распоряжению Гитлера. «Аненэрбе» включало несколько десятков исследовательских филиалов, объединивших известных специалистов в области древней истории, каббалы, лингвистики, биологии, медицины, антропологии и психологии и с 1939 года проводивших изыскания скрытых возможностей человеческого организма для доказательства интеллектуального и физического превосходства «арийской» расы<sup>17</sup>.

К разряду ключевых исследований относились расшифровка древних рунических текстов с описанием языческих заклинаний и ритуалов, а также установление контактов со сферами Высшего разума для получения неизвестной науке информации техногенного толка (с помощью известных медиумов и прочих «контактеров»)<sup>18</sup>. На этом этапе поисков пригодился опыт ведущих магов-окультистов Третьего Рейха в лице Карла Хаусхофера, Карла Марии Виллигута и Фридриха Хильшера<sup>19</sup>.



Гитлер несомненно знал об этих исследованиях, поскольку ему приходилось их финансировать по долгу службы. Poleмика в вопросе о личной причастности его к нацистскому оккультизму представляется сегодня уже риторической. Кинохроника свидетельствует, что его собственный культ политического вождя Германии принимал форму настоящего обожествления по мере следования очередных побед Рейха во внутренней и внешней политике с середины 30-х годов. Показательно, что публичные встречи Фюрера с народом внешне обставлялись в подчеркнуто мистериальной форме, особенно в моменты кульминационные (появления вождя на трибуне, ночного факельного шествия элитных отрядов СС, мистерии «Световой собор» на партайтагах в Нюрнберге с 1934 г. и т.д.).

АРТУР КАМПФ.

ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К КНИГЕ «НЕМЕЦКИЕ ГЕРОИЧЕСКИЕ САГИ»  
Г. Ф. БЛУНКА. 1938

Гитлер не раз заявлял о своей мессианской роли в истории Движения и о том, что он призван свыше для того, чтобы осуществить решающий поворот в мире. Соответствующим выглядело и восприятие Фюрера-Мессии его окружением. Свидетельство Д. Ружемона: «Я слышал, как он произносил одну из своих больших речей. Откуда в нем бралась сверхчеловеческая власть? Чувствуется совершенно ясно, что энергия такого рода – не принадлежность личности... Что личность – лишь помощник силы, ускользающей от нашего понимания. То, что я говорю, было бы романтизмом самого низкого сорта, если бы дело, совершаемое этим человеком – я имею в виду силу, действующую через него, – не было бы реальностью, приведшей в изумление наш век»<sup>20</sup>.



Один из помощников Фюрера, Герман Раушнинг, вспоминал, что вождь «не мог объяснить себе чуда собственной судьбы иначе, как действием скрытых сил. Он приписывал себе сверхчеловеческое призвание – возвестить человечеству новое Евангелие»<sup>21</sup>.

Раушнинг записал множество высказываний Гитлера о мистической подоплеке Движения.

«...Творение не завершено, Человек явно подходит к новой фазе превращения. Превращение человеческая порода уже вошла в стадию гибели, лишь немногие выживут. Человечество восходит на новую ступень каждые семьсот лет, и ставка в борьбе, еще более длительной, –

пришествие сына божьего. Вся творческая сила будет сконцентрирована в новой породе... Она бесконечно далеко превзойдет современного человека <... >. Теперь вы понимаете, насколько глубоким оказывается смысл нашего национал-социалистического движения? Тот, кто понимает национал-социализм только как политическое движение, не очень-то много знает»<sup>22</sup>.

Раушнинг, а вслед за ним и авторы «Утра магов» делают вывод, что конечной визионерской мечтой Гитлера было не столько создание «Тысячелетнего рейха», сколько другое, «божественное дело» – радикальная биологическая мутация человека и превращение его в человекобога. «Если Гитлер не был сумасшедшим, что вполне возможно, история нацизма остается все же необъяснимой

в свете позитивистского века», – заключают они<sup>23</sup>.

Что можно добавить сегодня по сути приведенных характеристик? Как минимум – что Гитлер остается все еще недостаточно оцененным сегодня ни как масштабная фигура истории, ни как личность экстраординарная во многих других отношениях, включая его способность ясновидения и дар медиума? Французские историки пишут о том, что Фюрер с точностью предсказал дату вступления войск Вермахта в Париж, дату смерти Т. Рузвельта, а также конформистскую позицию Англии и Франции во время оккупации Вермахтом приграничной Рейнской территории в 1936 году<sup>24</sup>. Однако большинство историков



НИКОЛАУС ГАЙГЕР.  
СПЯЩИЙ БАРБАРОССА. ФРАГМЕНТ ПАМЯТНИКА  
ВИЛЬГЕЛЬМУ I В КИФХОЙЗЕРЕ. 1896

ВИЛЬГЕЛЬМ ДОМЕ.  
ГЕНРИХ ЛЕВ – ВОЖДЬ И ПОЛКОВОДЕЦ.  
КАРТОН ДЛЯ РОСПИСИ СОБОРА В БРАУНШВЕЙГЕ. НАЧАЛО 1940-х гг.