МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

**«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**(ФГБОУ ВО «КубГУ»)**

**Кафедра всеобщей истории и международных отношений**

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

**КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА (1933 – 1945 гг.)**

Работу выполнил(а)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_К.В. Холоднюк

(подпись, дата)

Факультет истории, социологии и международных отношений, 3 курс

Направление подготовки – 46.03.01 История

Научный руководитель к. и. н., доцент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_О.В. Ратушняк

(подпись, дата)

Нормоконтролер к. и. н., доцент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ О.В. Ратушняк

(подпись, дата)

Краснодар 2017

Содержание

|  |  |
| --- | --- |
| Введение…………………………………………………………………….. | 3 |
| 1. Внутренняя политика германского правительства в области культуры | 10 |
| 2. Культурная жизнь Третьего Рейха на примере: | 23 |
| 2.1.Скульптуры ……………………………………………………………. | 23 |
| 2.2.Живописи……………………………………………………….………. | 28 |
| 2.3.Киноискусства………………………………………………………...... | 37 |
| 2.4.Архитектуры……………………………………………………………. | 45 |
| Заключение…………………………………………………………………. | 53 |
| Библиографический список………………………………………………... | 55 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ…………………………………………………………….. | 58 |

Введение

Культура является важным источникомдля всестороннего изучения определенного периода истории. В ней отражаются взгляды, идеология, нормы и идеалы общественной жизни людей. Изучая культурную жизнь определенной страны можно определить её экономический уровень, традиции и обычаи того или иного народа, характеры и вкусы населения, правителя или правящей группы. Культура Третьего Рейха особенно ярко подчеркивает перечисленные черты.

Исходя из этого можно уверенно сказать, что изучение данной темы является **актуальным**. Без исследования феномена нацистской культуры трудно в целом воссоздать и понять тот уклад жизни, который существовал в период правления Адольфа Гитлера.

Культура Третьего Рейха – явление уникальное. Прежде всего, это выражено в том, что она развивалась в рамках террора и полного отсутствия индивидуальности при работе над произведениями искусства. Она сформировалась не в результате свободы творчества каждого художника, она была создана лично Гитлером. Его вкусы и взгляды, его характер отчетливо выражаются в созданной им культуре.

Исследуя произведения искусства, созданные в период Третьего Рейха, понимаешь какую смысловую нагрузку они несут. По замыслу А. Гитлера они должны были своим внешним видом вселять в сознание немецких граждан установки на торжество нацизма, непобедимости и несокрушимости немецкой нации, победу в строительстве великой империи всех времен и народов.

Из всего вышеперечисленного следует – насколько важно рассматривать культуру – как часть исторического процесса для наиболее полноценного воссоздания картины жизни государства, его развития, понимания происходивших в нем событий и явлений.

Таким образом, **объектом** исследования является культура Третьего Рейха (1933-1945 гг.), а его **предметом** – изучение процесса формирования и оформления нацистскими властями новой политики в области культуры и её отображение в произведениях искусства в период с 1933 г. по середину 1940 гг.

**Хронологические рамки** работы включают 1933 – 1945 г., так как именно этот временной промежуток характеризуется расцветом нацистской культуры.

**Географические рамки** охватывают территорию Германского государства в период с 1933 г. по 1945 г.

**Историографию** данной темы можно разбить на два блока. К первому, наиболее обширному, блоку относятся труды общего характера, посвященные всестороннему теоретическому исследованию культуры нацистов и такого явления как «тоталитарная культура».

Фундаментальной работой первого блока выступает труд И.Н. Голомштока «Тоталитарное искусство»[[1]](#footnote-1). Работа Игоря Наумовича выступает ценнейшим источником информации о тоталитарной сущности искусства. Ученый предлагает всесторонний её анализ. Автору удалось собрать воедино огромный пласт культурных особенностей тоталитарных государств и объяснить их сущность. Немаловажными для изучения явления «тоталитарного искусства» является работа Ханны Арендт «Истоки тоталитаризма»[[2]](#footnote-2). Исследователь полностью проникает в суть тоталитаризма как явления не только политического характера, но и культурного. Оригинальность и неординарность идей автора делает её труд особенно ценным для изучения. Интересны также и другие работы, посвященные данной проблеме. Например, труды Ханса Гюнтера[[3]](#footnote-3) и М.Ф. Цимбал[[4]](#footnote-4). Исследователи приводят ряд интересных фактов о связи культуры и тоталитаризма. Рассуждая, авторы приходят к мысли, что «тоталитарная культура» это явление уникальное и имеющее свои отличительные черты.

К трудам общего характера, посвященным всестороннему теоретическому исследованию культуры нацистов относятся работы таких историков, как Ватлина Александра Юрьевича[[5]](#footnote-5), Бернда Бонвеча и Галактионова Юрия Владимировича[[6]](#footnote-6), а также Петрушева Александра Ивановича[[7]](#footnote-7). Несмотря на то, что они являются учебными пособиями по истории Германии, тем не менее, в них весьма обширно рассматривается культура периода Третьего Рейха. Исследователи не только указывают на конкретные произведения искусства, но также объясняют сущность культурной политики, проводимой властями нацистской Германии.

К числу исследований данного блока относятся и труды, посвященные политике, проводимой нацистами в сфере культуры. Это такие работы как «Совесть нацистов» К. Кунц[[8]](#footnote-8) и «Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945» К. Рисс[[9]](#footnote-9). Ученые обращаются к теме, практически не исследованной отечественной историографией, – механизмам насаждения идеологии нацистов в политическое и обыденное сознание немцев. Принципы идеологии и пропаганды Третьего Рейха, наряду с описанием памятников архитектуры, рассмотрены также в работе Д. Хмельницкого «Архитектура нацизма и архитектура сталинизма. Визуальные, психологические и структурные различия»[[10]](#footnote-10)

Также к этому блоку можно отнести такие наиболее известные труды по истории Третьего Рейха, как «Взлет и падение Третьего Рейха» У. Ширера[[11]](#footnote-11) и «Третий Рейх. Зарождение империи. 1920-1933» Р. Эванса[[12]](#footnote-12), в которых помимо истории нацисткой Германии довольно подробно анализируется и её культура.

 Второй блок включает работы, в которых значительное внимание уделено прикладному характеру изучаемой проблемы.

Наиболее значительными работами данного блока можно назвать труды Г.В. Дятлевой[[13]](#footnote-13), Дж. Моссе[[14]](#footnote-14) и О.Ю. Пленкова[[15]](#footnote-15). Данные исследования содержат полное описание культурной жизни Третьего Рейха. Эти труды ценны при изучении внешних и внутренних особенностей произведений искусства рассматриваемого периода. Изучая эти работы, можно составить полноценную картину культурной жизни Германии при правлении Гитлера.

Не менее важной работой второго блока является и труд польского историка Ежи Теплица «История киноискусства. 1934-1939»[[16]](#footnote-16). Автор, используя большое количество источников, анализирует немецкий кинематограф не только как сферу искусства, но и как средство пропаганды.

Данный блок включает в себя интересные статьи исследователей Д.В. Манукяна[[17]](#footnote-17) и Г. Шехтмана[[18]](#footnote-18). Первый автор описывает немецкий павильон на Всемирной выставке в Париже (1937 г.) и дает его оценку относительно его значение на этой выставке. Григорий Шехтман проводит анализ не только идеологической направленности культурной сферы Третьего Рейха, но также и описывает наиболее значимые её произведения.

**Цель** курсовой работы – изучение культурной жизни Третьего Рейха в период правления Адольфа Гитлера.

В связи с поставленной целью, необходимо решить ряд **задач:**

1. Проанализировать политику германского правительства в области культуры (в том числе теоретические аспекты развития культуры в тоталитарных государствах, мероприятия германского правительства в области культуры и роль Й. Геббельса, использование различных сфер культуры в качестве средства пропаганды национал-социалистических идей);
2. Рассмотреть основные сферы культурной жизни Третьего Рейха: архитектуру, скульптуру, живопись и кинематограф.

Особенность **источниковой базы** изучаемой проблемы заключается в том, что ее основу составляют памятники материальной культуры. В данной работе были рассмотрены наиболее известные произведения искусства Третьего Рейха, взятые из Приложений таких работ, как Г.В. Дятлева «Искусство Третьего Рейха»[[19]](#footnote-19) и А.В. Васильченко «Имперская тектоника. Архитектура III рейха»[[20]](#footnote-20). Большое количество произведений было проанализировано с сайта «История пропаганды»[[21]](#footnote-21).

Материальные памятники можно разделить на 3 группы в соответствии с направлениями в немецком искусстве. К первой группе относятся памятники скульптуры, ко второй – живописи, к третьей – архитектуры.

Первая группа включает в себя работы таких известных немецкий скульпторов, как Арно Брекер и Йозеф Торак:

1. «Победительница» (1936 год), А. Брекер[[22]](#footnote-22);
2. «Вермахт» и «Партия» (1938 г.), А. Брекер[[23]](#footnote-23);
3. Портрет Адольфа Гитлера (1938 г.), А. Брекер[[24]](#footnote-24);
4. «Товарищи» (1937 г.), Йозеф Торак[[25]](#footnote-25);
5. «Суд Париса» (1941 г.), Йозеф Торак[[26]](#footnote-26)

Вторая группа – произведения живописи:

1. «Церковь Карла зимой» (1912 г.), А. Гитлер[[27]](#footnote-27);
2. «Возвращение домой» (1940 г.), Ганс Бюллер[[28]](#footnote-28);
3. «Ткач из Тегернзее» (1936 г.), Баумгартнет Т.[[29]](#footnote-29);
4. «Крестьянская Венера» (1939 г.), Зепп Хильц[[30]](#footnote-30);
5. «Полковник Веллер Мелдерс» (1941 г.), В. Виллрих[[31]](#footnote-31).

Третья группа – архитектурные сооружения:

1. Олимпийский стадион в Берлине (1935). Арх. А. Шпеер, В. Марх[[32]](#footnote-32);
2. Новая Имперская рейхсканцелярия (1939). Арх. А. Шпеер[[33]](#footnote-33);
3. Интерьеры новой Имперской канцелярии. Арх. А.Шпеер[[34]](#footnote-34);
4. Павильон Германии на Всемирной выставке в Париже (1937 г.). Арх. А. Шпеер[[35]](#footnote-35);
5. Макет купольного Зала конгрессов (1937 г.). Арх. А. Шпеер[[36]](#footnote-36)

В отдельную группу источников можно выделить кинофильмы, просмотренные на сайтах «IMDb»[[37]](#footnote-37) и «MyHit»[[38]](#footnote-38):

1. «Квекс из гитлерюгенда» (1933 г.). Реж. Г. Штайнхофф[[39]](#footnote-39);
2. «Олимпия» (1938 г.). Реж. Л. Рифеншталь[[40]](#footnote-40).

Особенность источниковой базы заключается в том, что при исследовании использовались мемуарные произведения. «Воспоминания»[[41]](#footnote-41) и «Шпандау: тайный дневник»[[42]](#footnote-42) Альберта Шпеера являются ценнейшим источником о культурной, политической, социальной жизни Третьего Рейха. Его воспоминания также содержат информацию и о самом Гитлере, описаны даже такие, о которых историки раньше и не знали.

Помимо указанных работ также был рассмотрен не менее важный источник – сборник документов и материалов под редакцией Б. Бонвеча и Ю.В. Галактионова[[43]](#footnote-43). Труд включает в себя материалы по истории Германии с древнейших времен до наших дней. Документы и материалы расположены в хронологической последовательности и отражают важнейшие аспекты культурной, политической, социально-экономической жизни Германии.

Рассмотрев источниковую базу, необходимо определить **методологию**, на которой базируется данная работа. Прежде всего, исследование было построено в соответствии с принципом историзма, т. е. культурная жизнь Третьего Рейха (1933–1945 гг.) рассмотрена через призму политических, культурных, социальных традиций того периода.

На протяжении всей работы использовался еще такие важные методы, как историко-сравнительный и описательный. В первой главе осуществлялось сопоставление и описание культурной политики тоталитарных государств на примере Германии и СССР. Во второй главе использовался метод описания при рассмотрении произведений искусства нацистского периода.

Курсовая работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемых источников и литературы и приложения.

1. Внутренняя политика германского правительства в области культуры.

XX век является яркой демонстрацией расцвета тоталитаризма в политических системах государств этого периода.

Тоталитаризм – это общественно-политическая система (режим), которая предусматривает контроль государства (правителя, партии) над всеми сферами жизни человеческого общества. В XX в. термин «тоталитаризм» применяли к таким странам, как Германия, Италия, СССР, Китай, в которых государство заметно довлело над обществом.

Пытаясь поставить под свой контроль все сферы общества, правители (вождь, дуче, фюреры, председатели) не оставили вне поля своего внимания и культуру, в которой активно прославлялся существующий режим.

С момента возникновения тоталитарного государства, создается система контроля над художественной культурой. Перед ней властью ставятся определённые цели и задачи, которые должны были неукоснительно исполняться. И.Н. Голомшток выделяет причины возникновения тоталитарного искусства и его функции:

1. монополизация всех средств и форм художественной сферы страны;
2. выбор одного художественного стиля, отвечающего вкусам правителя, который в итоге становится доминирующим, общеобязательным и единственным;
3. заявление партийного государства, что искусство становится орудием своей идеологии и средством борьбы за власть;
4. создание единого аппарата управления искусством;
5. борьба против чуждых партии стилей, тенденций, творческих объединений[[44]](#footnote-44).

Ханс Гюнтер в статье «Тоталитарное государство как синтез искусств»[[45]](#footnote-45) выделяет следующие, на мой взгляд, вполне точно определенные самим автором черты тоталитарной культуры:

1. Сверхреализм. «Реализм» связался с неким идеалом, с высшим началом, принципами.
2. Монументальность. Вождю необходимо было создать образ великого и могучего государства. Несомненно, монументальность выражалась, прежде всего, в архитектуре. Ее также можно заметить и в живописи (в форме огромных полотен) или в литературе (в создании эпических произведений).
3. Классицизм. «С одной стороны, оно *(классическое –* прим.*)* продолжает традиции идеализируемого прошлого (например, греческой античности), с другой - оно есть утопия, предвосхищающая будущее совершенство»[[46]](#footnote-46).
4. Народность. Культура должна быть проста и понятна всему населению, не вызывающая элитарных затруднений.
5. Героизм. Правитель воспринимается как спаситель, герой, очистивший нацию от чужеродных элементов и зла. В роли героев выступать могут и сами граждане в качестве защитников – бывших и будущих – своей Родины.

Несомненно, что тотальный контроль над общественной жизнью, в том числе и над искусством, включает в себя один немаловажный фактор – пропаганду.

Пропаганда, пожалуй, является самым эффективным средством для завоевания масс. Для правителя важно привлечь её внимание, влезть ей в душу и сделать своей марионеткой. Ведь такими людьми управлять несколько легче, чем, скажем, мириться с их демократическими идеями и их собственными взглядами на мир. Ханна Арендт подчеркивает эту мысль, указывая что, «только толпу и элиту можно привлечь энергией, содержащейся в самом тоталитаризме; завоевать же массы можно только с помощью пропаганды»[[47]](#footnote-47).

Идеологическая обработка населения также важна для правителя, как вода для любого человека. Можно ли представить, чтобы немецкие граждане в один прекрасный момент решили напасть на Советский Союз в июне 1941 года? Не подтолкнула ли их на это активная пропагандистская деятельность в сфере культуры (и не только)? Ответы на эти вопросы, на мой взгляд, очевидны. Пропаганда в сфере искусства сыграла свою немаловажную роль.

Развиваясь в тоталитарном государстве, культурная сфера постоянно испытывает на себе давление «сверху». В Советском Союзе такой контроль исходил лично от Сталина, в фашистской Германии от Гитлера и непосредственно от главного «доктора» и «кровавого романтика нацизма»[[48]](#footnote-48) Й. Геббельса.

Главной задачей вождя было подчинение «всего и всех». Он должен был создать такую систему, в которой отсутствовала бы индивидуальность, право на свободное выражение собственных идей и замыслов. И эту задачу главным тоталитарным правителям XX века – Гитлеру и Сталину – удалось решить. Например, архитекторы в 1932 г., когда по приказу Сталина были расформированы все творческие объединения, лишились права на частную практику, «стали чиновниками, служащими тех или иных государственных учреждений и потеряли таким образом права на индивидуальное творчество»[[49]](#footnote-49). Гитлер законом «о прессе» от 4 октября 1933 г. запретил «конфессиональную и другую независимую прессу, не ориентировавшуюся на НСДАП»[[50]](#footnote-50), тем самым уничтожив свободу слова и печати, и конечно индивидуализм и творческий порыв.

Конечно, не каждый деятель в сфере искусства был не согласен с таким режимом. М.Ф. Цимбал указывает на дихотомию, которая существует внутри тоталитарной культуры. Она связана «с существованием официальной культуры, живущей в русле, определяемом режимом»[[51]](#footnote-51), и той культуры, которая ему сопротивляется.

Всякий кто был не согласен с новой культурной политикой сразу же становился врагом государства и отстранялся от работы. Кто-то эмигрировал, другие уходили в подполье и занимались нелегитимной творческой деятельностью. Но следует все же отметить, что, например, в Германии широко практиковались социальные гарантии для деятелей искусства. Также для них, часто неимущих и переживающих материальную нужду, членство в НСДАП приносило немалые доходы[[52]](#footnote-52). С другой стороны, платой за это была полная унификация творческой деятельности и уничтожение индивидуальности.

Огромный интерес при рассмотрении тоталитарной культуры вызывают годы правления Адольфа Гитлера, в которые наиболее ярко прослеживаются ее основные элементы.

После прихода к власти Гитлера в 1933 году культура Германии резко меняет вектор своего развития. Эпоха Веймарской республики уходит вспять. Нарождаются новые процессы в культурной жизни немецкого общества. Фюрер поставил во главе угла тоталитаризм, пропаганду и нацификацию немецкой культуры. Идеология нацистов изобиловала антисемитизмом, антимарксизмом и антибольшевизмом.

Наверняка каждому человеку известна политика, проводимая нацистами по отношению к евреям. Не обошла она и сферу искусства. Евреев обвиняли в заговоре в культуре. Они захватили все культурные учреждения и занимали там высокие и почетные должности, не соответствующие их интеллектуальному развитию и происхождению. Немцы проводили чистки не только в своей партии, но и в этих учреждениях. Особенно ярко это проявлялось в сфере литературы, кино и музыки. Многие авторы, актеры, сценаристы, режиссеры и композиторы еврейского происхождения (музыкант Лео Блех, пианист Артур Шнабель, поэт-драматург Эрих Мюзам) эмигрировали в другие государства, другие были отправлены в концлагеря.

Борьба с марксизмом и большевизмом велась не менее ожесточённо. Идеи национал-социализма ставились превыше данных направлений. Гитлер считал большевизм отравляющим умы населения явлением. Именно из среды советских большевиков 20-х годов появились экспрессионисты, импрессионисты, авангардисты, которых фюрер не переносил на дух и считал их творчество упадническим и деградирующим. Французские и немецкие деятели этих же направлений также подверглись жесткой критике.

Закон от 31 марта 1938 года «О конфискации произведений выродившегося искусства»[[53]](#footnote-53) подтверждает сказанное мною выше. В нем говорилось, что такие произведения должны быть изъяты Рейхом из музеев и общедоступных коллекций без компенсации.

Интересен тот факт, что несмотря на критику импрессионизма и экспрессионизма, на публикацию закона «О конфискации произведений выродившегося искусства», Геббельс заказал свой портрет импрессионисту Фрицу фон Кёнигу, а Геринг украшал стены в своем замке Каринхалле работами французских импрессионистов. Из этого можно сделать небольшой вывод, что эстетической политике немецкого правительства была присуща двойственность. Ее принципы формировались за счет личных вкусовых пристрастий высокопоставленных бонз, которые вступали в противоречие с официальной доктриной отчуждения упаднических (по мнению правительства Рейха) произведений искусств. Впрочем, это и не удивительно: вкусы Сталина ставились превыше всего в любой сфере культуры Советского Союза.

Гитлер придавал большое значение искусству, считая его наилучшим идеологическим средством, использующимся в целях пропаганды. О.Ю. Пленков в своей работе «Культура на службе Вермахта» приводит интересную мысль о том, что Гитлер отрицал марксистский «базис» как таковой, но при этом большое значение придавал «надстройке», в которой искусство играло одну из главных ролей. Настоящее искусство в гитлеровской Германии «заключалось в формировании из этой надстройки тотального целого; это целое (государство) само считалось произведением искусства»[[54]](#footnote-54).

Эта идея, на мой взгляд, уникальна именно для Третьего Рейха. Ведь Советский Союз в лице Сталина не мог отвергнуть базовые элементы марксисткой теории. Вся структура советского государства была выстроена в соответствии с ее догмами. Хотя и Сталин, и Гитлер ощущали себя зодчими, архитекторами этого «тотального целого».

Через несколько после того, как А. Гитлер стал канцлером в 1933 году произошло событие, поражающее воображение и свидетельствующее о кардинальных переменах в сфере образования и культуры. Вечером 10 мая тысячи студентов напротив Берлинского университета устроили масштабную факельную демонстрацию с целью сожжения десятков тысяч книг всемирноизвестных, но неугодных немецкому правительству авторов.

Уильям Ширер приводит высказывание из студенческой прокламации, розданную ученикам перед мероприятием и содержащую в себе основные принципы новой культурной политики немцев: «огню предавалась любая книга, которая подрывает наше будущее или наносит удар по основам немецкой мысли, немецкой семьи и движущим силам нашего народа»[[55]](#footnote-55).

Гитлер призывал обращать внимание на национальную историю, делать ставки на народ, на простоту в изложении мыслей. Фюрер призывал стремится к идеалу, например, эллинскому, как к образцу красоты.

Гитлер понимал, что без народа он не сможет удержать свою власть и претворить в жизнь свои планы. Он осознавал, чтобы привлечь массы необходимо активно воздействовать на их умы и души. Фюрер утверждал: «Воспитание больших масс людей возможно только при наличии духовного подъема населения»[[56]](#footnote-56). Чтобы осуществить этот подъем использовались разные средства: агитация велась через прессу, кино, радио, литературу, живопись. Еще одним довольно интересным средством можно назвать и саму личность Гитлера, весьма харизматичную и неординарную.

Фюрер очень тонко воздействовал на аудиторию. Его речь, жесты, мимика удивительным образом отражались на публике. Клаудия Кунц указывает на его «гениальную способность убеждать»[[57]](#footnote-57), также Гитлер постоянно использовал эпитеты для большей экспрессии и убедительности своей речи, такие как «абсолютный», «непоколебимый», «решительный».

Важным средством идеологического воздействия на массы можно также назвать ритуальные и праздничные действия с участием большого количества людей, которые вызывали у них восторженные. На мой взгляд, она проводились с целью сближения, для того, чтобы сплотить народ ради будущих побед великой арийской культуры и нации над неарийскими элементами. Обычно такие парады, шествия, марши сопровождались световой иллюминацией, подсветкой огромных прожекторов, обилием флагов и штандартов.

Но конечно же, без сомнений, главное место в культурной сфере и в пропагандистской деятельности Третьего Рейха занимал, по словам Ватлина Александра Юрьевича, «архитектор человеческих душ»[[58]](#footnote-58) – Йозеф Геббельс.

Йозеф Геббельс считал главной угрозой для немецкого народа евреев и большевиков, поэтому именно против них велась пропагандистская война.

Вскоре после прихода Гитлера к власти Геббельс занял пост министра пропаганды. Сам Йозеф Геббельс охарактеризовал «пропаганду» не как явление, излагающее ложь и извращающая истину, а как явление, стремящееся «понимать душу народу и разговаривать с человеком на доступном для него языке»[[59]](#footnote-59). При этом правительство Гитлера заявило, что оно начинает кампанию по восстановлению старинных традиций и устоев, а также возрождению ценностей германского народа.

В 1933 году Гитлер назначил Геббельса президентом Имперской палаты культур. Возглавляемое рейсминистром министерство, объединило в себе уже существующие пропагандистские организации по основным сферам: кино, радио, литература, пресса, музыка, театр, изобразительное искусство. При этом Геббельс полностью сосредоточил в своих руках управление всей культурной жизнью Третьего Рейха. Он фактически стал монополистом в этой сфере.

Министерство Геббельса состояла из молодых людей, возраст которых едва ли превышал 30 лет. Сделано это было с таким расчетом, что такие молодые умы еще не успели пропитаться идеями консерватизма, которые были присущи большинству государственных чиновников. Отбор в члены палат был весьма строгим и носил ярко выраженную политическую направленность. Осуществлялась ариезация все работников. Еврейское происхождение или даже связь с евреями могли стать поводом для неприятия в Палату или сокращению из нее.

Пленков О.Ю. утверждает, что общее число занятых в Палате достигало 250 тысяч человек[[60]](#footnote-60). Можно представить, насколько мощным было это учреждение и какое огромное воздействие своей деятельностью оно оказывало на население Германии.

Творческий потенциал самого творца или развитие именно теоретических аспектов (новых направлений, стилей) искусства никакого значения не имели. Важно было приверженность тех идей, которые диктует правительство, покровительство партии и фюреру, высокая работоспособность и энергия, и связи. Палаты были вынуждены подчиняться распоряжениям сверху, следовать тем идеалам, которые им насаждались партией. Идеалы эти требовали, чтобы искусство было жизнерадостным, героическим, простым в понимании и идеологически воспитывающим.

Гитлер ясно выразил цель, с которой была создана Имперская палата, и принципы развития культуры в своем государстве. Он заявил, что «показателем высокого уровня культуры является отнюдь не личная свобода, а ограничение личной свободы организацией, которая охватывает как можно больше индивидуумов, принадлежащих к одной расе»[[61]](#footnote-61).

Геббельс не упустил возможность воспользоваться своим единоличным положением культурного управленца и начал претворять в жизнь указ Гитлера об ограничении личной свободы. Уже 27 ноября 1936 года он издает указ «О запрете критики искусства». Появление этого указа он связал с тем, что в критике искусств не произошло никаких улучшений, поэтому ее нужно уничтожить, что еврейское господство исказило концепцию критики в сторону «судьи», а не в сторону «комментатора». «Впредь сообщения и репортажи об искусстве должны занять место критики искусства… В репортажах же об искусстве какая-либо оценка содержаться не должна, ограничиваясь лишь описанием явлений и событий. Такие репортажи должны предоставить возможность собственной оценке публике…»[[62]](#footnote-62) – сообщается в указе.

Гитлер и Геббельс понимали насколько велико значение пропаганды для стабильности режима. Для этого ими предполагалось использовать все доступные средства. Министерство пропаганды превратило в орудие агитации такие сравнительно новые технические средства, как радио и кино *(подробнее о нем речь будет идти во 2 Главе).* Пресса также активно была вовлечена в этот процесс.

В Германии киноиндустрия оставалась в руках частных компаний, в то время как радиовещание являлось монополией государства. Это безусловно была на руку министерству пропаганды и в первую очередь самому Геббельсу. В его ведении сосредоточился полный контроль за радиопередачами. Он самостоятельно приспосабливал их содержание для достижения определенных целей. Так, например, во время избирательной кампании в феврале-марте 1933 года ему удалось обезвредить партийных противников, блокировав их попытки транслировать свои политические передачи, в то время как выступления нацистов активно вещались по всем радиостанциям страны.

 Принимая во внимание тот факт, что популярность радио набирает обороты, Геббельс отдает указ о незамедлительном производстве дешевых радиоприемников, так называемых «народных радиоприемников». Рейсминистру было важно, чтобы приемник могла позволить себе купить каждая немецкая семья. И результаты не заставили себя ждать. В связи с массовым производством число слушателей увеличилось с 4,3 млн. в 1933 году до 11,5 млн. в 1939 году[[63]](#footnote-63).

На предприятиях, заводах, местных учреждениях НСДАП широко практиковалось совместное прослушивание радиопередач. Такие передачи в большинстве своем содержали важные партийные сообщения, выступления Гитлера, речи местных и государственных руководителей. Обычно для совместного слушания отводилось специальное время во время перерыва рабочих. Такая практика, по-видимому, своей целью ставила достижение сплочения людей и выработки у них общего мировоззрения и видения на происходящие в Германии и за ее пределами события.

 Большая же часть радиопередач должны были быть увеселительного характера. Главной их целью являлось внедрение в сознание простых немецких людей чувства радости, умиротворения и единения как одной общей нации. В книге Дж. Моссе «Нацизм и культура» приводятся очень интересные сведения из газеты «Франкфурте цайтунг» программы мюнхенского радиовещания на зиму 1936 года. В частности, в ней перечисляются передачи, которые будут транслироваться в течение этого года. Вот главные из них: «Программа радости и единения», «Слово предоставляется партии» (идет под рубрикой «Веселые минуты на работе и дома»), «Музыка и танцы на предприятии», «Крестьянство и страна», «Час молодежи нации» и «Утренняя церковная служба»[[64]](#footnote-64) – для учителей и молодежи.

В целом, можно сказать, что содержание передач было весьма разносторонним и хорошо продуманным. Пропаганда велась для всех слоев немецкого общества – крестьянства, рабочих, интеллигенции, молодежи.

Геббельс, на мой взгляд, весьма правильно все продумал. Рабочие не только работают весь день, но и имеют перерыв для своего культурного развития и обогащения. Хотя, с другой стороны, вполне понятно, что это проводилось не с этой целью, а с целью «промыть мозги». И все-таки удивительно, как прослушивания этих радиопередач так сильно влияло на сознание населения.

Прекрасный пример приводит Уильям Ширер[[65]](#footnote-65) повествуя о том, как находясь в любом общественном месте Германии можно слышать разговоры, казалось бы, интеллигентных людей, содержащие такие нелепости, что им вряд ли смог бы поверить любой другой житель Европы. Автор пытался опровергнуть эти суждения, но просто-напросто наталкивался на недоверчивые взгляды и обвинения в свой адрес.

В предвоенный период немецкие слушатели могли даже настроиться на волну зарубежных радиостанций. В военный период это было сделать затруднительно, так как это строго наказывалось властями.

Под непосредственным влиянием министерства пропаганды находилась и пресса, которая, как и радио являлась основным средством распространения новостей.

Ежедневно Геббельс собирал корреспондентов и журналистов в министерстве для выслушивания наставлений рейхсминистра или одного из его заместителей, какие новости следует печатать, а о каких следует умолчать. Эти же указания давались и в письменном виде.

В 1933 году был издан закон «о прессе», провозгласившей журналистику общественной профессией. В связи с этим работники печатного слова должны были иметь немецкое гражданство, арийское происхождение и не состоять в браке с евреями. Они также были обязаны учитывать интересы народы, а не свои лично, следовательно, писать то, что не введет читателя в заблуждение, т.е. лгать.

Пока вводили этот закон, правительство активно вело чистки в рядах журналистов. Арестован был редактор «Мировой сцены» Карл фон Осецки за коммунистическую направленность своих статей и критику нацистов.

Кроме чисток массово закрывались газеты по всей стране. «Фоссише цайтунг», издававшаяся с 1704 года, закрылась в 1936 году.

Президент Имперской палаты прессы М. Аман закрыл более 80% всех издательств Германии. При чем после этого он выкупал их практически за бесценок и тем самым богател, превратив нацистское издательство «Эйер Ферлаг» в финансового газетного монополиста. В результате этого значительно уменьшился тираж. А строгая регламентация прессы привела к ее однообразию.

Подводя итог можно сказать, что идеологическая машина Третьего Рейха работала безукоризненно, и главную роль в ней сыграл Геббельс. Унификация средств массовой информация, разносторонняя и эффективная пропаганда, активное давление на сознание масс позволили ему обеспечить поддержку политического курса фашистского правительства со стороны большинства немецкого населения.

«Кровавый романтик» не жалел сил и средств для реализации своих планов по избавлению «великой» арийской нации от чужеродных элементов, мешающих развиваться подлинной немецкой культуре и искусству.

Тоталитаризм сам по себе предполагает наличие жесткой пропаганды. Без нее невозможно завоевать массы – и в этом я полностью согласна с Ханной Арендт, высказывание которой приводилось в начале данной главы. Под давлением идеологии не каждый человек сможет различить, где правда, а где ложь. И не всегда это смогли раскрыть немецкие граждане. Министерство пропаганда во главе с Й. Геббельсом не имело аналогов в Европе по своим масштабам. Оно имело настолько разветвлённую сеть идеологических каналов, воздействующих на население Германии, что сомневаться в ее эффективности довольно сложно.

2. Культурная жизнь Третьего Рейха.

2.1. Скульптура

Скульптура, как младшая сестра архитектуры (которой национал-социалисты придавали особое значение), занимала далеко не последнее место в процессе культурного возрождения и пропаганды Третьего Рейха. Гитлер не зря говорил, что после того как с лица земли исчезнет Рейх и арийская нация, за них будут говорить каменные произведения искусства великих мастеров скульптуры и архитектуры.

В скульптуре было легче всего выразить идеи национал-социализма, т.к. она была наиболее динамичным видом искусства, обладала более обширным набором выразительных средств. Рейх ставил ее по значимости даже выше живописи.

Главное преимущество скульптурных произведений заключалось в том, что они не находились постоянно в музеях. Каменные постаменты окружали людей буквально повсюду: на автобанах, на улицах, в общественных учреждениях, в парках, на площадях. Олицетворяя собой образец арийской красоты, они несомненно влияли на сознание людей, пропагандировали тот идеал, соответствовать которому должен был каждый немец.

Гитлер был увлечен искусством эллинов. Отрицая модернизм в принципе, он не позволил ему воплотиться и в скульптуре. Нелегкой оказалась судьба немецких художников-авангардистов. Немецкие власти, отвергнув их «дегенеративный» вид искусства, лишали мастеров скульптуры работы. Например, произведения Эрнста Барлаха были изъяты из всех музеев, а Рудольфа Беллинга заставили покинуть страну.

Как и в других областях искусства, главный «хранитель» искусства Й. Геббельс не мог определиться на чьей он стороне: Гитлера или своих вкусовых пристрастий. Ему в отличии от фюрера авангард не был чужд, и он успешно лавировал, высказываясь при этом о том, что искусство должно выполнять приказы правительства. На его рабочем столе, например, стояла статуэтка запрещенного Эрнста Барлаха «Человек в бурю».

Еще во времена Веймарской республики Германия могла похвастаться рядом талантливых художников-скульпторов: Рихард Шайбе, Фриц Климш и Георг Кольбе. Как ни странно, но восхищаясь их творениями в 1920-е годы, Гитлер тем не менее отдал приказ о сносе нескольких скульптур этих авторов. Фюреру на хватало совершенства и идеализма в их работах.

Меценатство, которому партийные деятели уделяли особое внимание (особенно в живописи), не осталось в стороне и в жанре скульптуры. В роли меценатов, скупающих произведения искусства, выступал сам Гитлер, а также его ближайшее окружение: Иоахим фон Риббентроп, Герман Геринг, Альберт Шпеер и др. Бонзы также заказывали собственные портреты великим мастерам скульптуры, тем самым стимулируя последних к плодотворной деятельности.

Скульптура, как и другие виды искусства, в Третьем Рейха должна была соответствовать определенным канонам, нести стилистическую и эмоциональную окраску. «Нацистам, - как пишет Г.В. Дятлева, - требовались монументальные героические скульптуры, способные родить в душе человека воодушевление, страстное желание принести себя в жертву во имя родины и фюрера»[[66]](#footnote-66).

Культ здорового тела и красоты являлся неотъемлемой частью расовой теории национал-социалистов. Как раз-таки этот культ широко пропагандировался в скульптурных изображениях мужчин и женщин.

Древнегреческий «Дискобол» Мирона, истинный идеал красоты для фюрера, являл собой образец для скульпторов. Настоящий ариец, как символ германской нации и ее защитник, должен быть сильным, ловким, красивым и здоровым физически. Но все-таки было одно немаловажное отличие. Если древнегреческая скульптура выражала гармонию и умиротворение, то нацистская – экспрессию и напряженность.

Пропагандистские цели имели не только мужские изваяния, но также и женские, на которых была возложена важная задача распространения культа здорового и красивого тела, материнства, стремления к победе (нередко женские фигуры изображались в виде древнегреческих богинь-победительниц).

Женские скульптуры служили своего рода рекламой программы повышения рождаемости, которую провозгласили нацисты. Будущей великой арийской нации нужны были новые воины и защитники родины, и женщина предстает как продолжательница рода и заботливая мать.

Обнаженное женское тело в скульптуре выглядело по сравнению с мужским более реалистичным. Но неуместно утверждать, что это было связано с распространением культа сексуальности, напротив, она *(сексуальность)* выражалась спокойно, ненавязчиво. Главный взор зрителя был обращен на саму суть изваяния, на его отвлеченный или прямой смысл. В подтверждение О.Ю. Пленков поясняет: обнаженные женские натуры «притягательные и отчужденные, одновременно и аллегория победы, и желанный символ продолжения рода немецкой нации»[[67]](#footnote-67).

Также необходимо отметить, что женские фигуры были призваны и для того, чтобы подчеркнуть превосходство мужчин. Они были более спокойными и гармоничными, в отличии от мужских – волевых и напряженных. Патриархат до сих пор довлел в немецком обществе.

Диаметрально противоположно выглядели мужские скульптуры. Они представляли собой величие и мощь Третьего Рейха. Этим была обусловлена и та экспрессия, с которой автор передавал мужской образ.

Мужчина – античный атлет с идеальным спортивным телом, высокий, стройный, суровый. Его целеустремлённый взгляд говорит о том великом будущем, которое он готов построить для своей родины и фюрера. Воля к победе выражена в каждой части его совершенного тела и лица. Мощь его фигуры подчеркивал не только большой рост, но и дополнительные атрибуты: факел, штандарт или меч в руке.

Еще более величественный характер придавало скульптуре само ее название. Например, «Вермахт», «Прометей», «Защитник», «Германец», «Готовность» и т.д.

Довольно интересную и нестандартную мысль приводит Галина Витальевна Дятлева о связи мужественности и женственности, как аргумента в пользу арийского происхождения. Она приводит пример, что на многих пропагандистских плакатах неарийские мужчины (в первую очередь евреи) изображались с уродливыми лицами и женственной фигурой[[68]](#footnote-68). Отсюда явственно видно какое большое значение нацисты придавали физически здоровым мужчинам в качестве будущей опоры расово чистого немецкого государства.

Скульптура Третьего Рейха связана с именами таких двух выдающихся деятелей, как Арно Брекер и Йозеф Торак. Оба скульптора удовлетворяли вкусам Гитлера и его окружения в монументальности произведений.

Арно Брекер родился в 1900 году в Пруссии. В начале 1930-х годов он обосновался в Берлине и выполнял небольшие частные заказы. Настоящая слава к нему пришла после конкурса на лучшие скульптуры для Олимпиады 1936 года. Ему присудили серебряную медаль за статую «Десятиборец».

Помимо «Десятиборца» ему поручили создать еще 2 скульптуры. Первая из них – «Победительница» (Рис 1.), изображающая стоящую женщину с поднятыми руками, в одной из которых она держит лавровую веточку. Статуя выглядит очень спокойной, одухотворенной и гармоничной. Лицо и прическа девушки придают ее образу нежность.

 Второе произведение – «Дионис». К сожалению, ни самой статуи, ни ее фотографии не сохранилось, как и «Десятиборца».

После знакомства Арно Брекера с Гитлером и Альбертом Шпеером художник стал получать серьезные заказы лично от руководства. Перед входом в Имперскую канцелярию Брекер установил по бокам от главной лестницы две громадные скульптуры – «Партия» (Рис 2.) и «Вермахт» (Рис 3.). Не только образ самих мужчин поражает зрителя, но и размеры изваяний. Как и предполагалось, они должны были символизировать мощь и величие партии и Вермахта. «Партиец» держит в руках факел, а солдат Вермахта меч.

Фигура Прометея (Рис.4) украсила двор Имперского министерства просвещения и пропаганды. Величественно шагающий сверху вниз, он внимательно наблюдает за тем, что происходит в мире людей. В сознании возникает ассоциация *(лично у меня)*: как будто Прометей (как прообраз Геббельса) пристально следит за тем, как деятели искусства претворяют в жизнь приказы фюрера относительно культурной сферы.

 Создавая свои шедевры, Брекер ориентировался на древнегреческие образцы, подгоняя их под рамки расовой теории. Также он пытался создать образ «сверхчеловека» – арийца – за счет огромных размеров своих статуй, достигающих 5-6 метров в высоту.

Следует также отметить, что Брекер был одним из самых высокооплачиваемых скульпторов Рейха. Добился он этого за счет своего трудолюбия. Он сотворил массу произведений.

Арно Брекеру хорошо удавалась и портретная скульптура. Все его работы в этом направлении можно условно разделить на две части:

1. Портреты великих людей (ученых, деятелей искусства и др.), для которых характерна реалистичность, прорисовка всех недостатков и достоинств (портрет Рихарда Вагнера (Рис.5));
2. Бюсты правителей. Тут, наоборот, Брекер пытается скрыть все негативные черты и явно идеализирует знаменитую личность (бюсты Й. Геббельса (Рис.6), А. Шпеера (Рис.7), А. Гитлера «Вождь» (Рис.8)).

После окончания Второй мировой война Брекер продолжил заниматься своей творческой деятельностью и создал еще много произведений, организовывал выставки и сам участвовал в них. Интересен факт: работы Брекера настолько нравились Сталину, что он даже приглашал его работать в СССР, но тот отказался.

Йозеф Торак был не менее знаменит чем его коллега Арно Брекер. Родился скульптор в 1989 году в Австрии. Образование он получил в Венской академии художеств. Совершенствовать свой талант уехал в Берлин.

Торак принимал участие в конкурсе на оформление стадиона в период Олимпиады. Монументальные работы скульптора сразу привлекли внимание фюрера, который причислил их к искусству истинных арийцев.

Образцами для его монументов служили античные скульптуры. Он также обращал внимание и на роботы своих соотечественников, например, на «Диоскуры» Эберхарда Энке.

Йозефу Тораку поручали сложные и ответственные правительственные заказы. В конце 1930-х годов он получил государственный заказ на создание огромных статуй для оформления автобанов.

Галина Витальевна Дятлева обрыщет внимание, что его произведения были настолько велики, что «вызывали оторопь у тех, кто подходил к ним»[[69]](#footnote-69). Сохранились фотографии мастерской, где работал скульптор (Рис.9). Его монументальные гиганты были такого огромного размера, что сам мастер выглядел на их фоне крохотным человечком.

Немецкое правительство доверило Тораку создание скульптурных композиций для Всемирной выставки в Париже. Мастер создал две статуи – «Товарищество» (Рис.10) и «Семья» (Рис.11).

Групповая композиция «Семья» символизировала собой образ социально-благонадежной Германии, для которой семья является главной ценностью.

Держащиеся за руки «Товарищи» выступали как прообраз великого и несокрушимого Третьего Рейха. Скульптуры выполнены в довольно агрессивном стиле. Позы мужчин показывают непоколебимость и непобедимую мощь немецкого государства. Не случайно павильон Германии находился напротив павильона Советского Союза. Это был прямой вызов Советам.

Несомненно, нельзя не обратить внимание на еще один шедевр Торака – это скульптурная композиция «Суд Париса» (Рис.12). В ней как нельзя точно отображена идея доминирования арийского мужчины над всеми остальными нациями. Скульптор трактует греческий миф о выборе богини в соответствии с расовой теорией. Истинного арийца заслуживает только та женщина, чья красота подходит под представление нацистов о расовой чистоте.

После войны гигантские статуи Торака были снесены, так как представляли собой пропагандистское нацистское искусство. Тем не менее, до конца жизни скульптор продолжал работать, выполняя частные заказы.

Подводя итог можно сказать, что скульптура должна была обессмертить идеи нацизма, увековечить их в памяти потомков на долгие столетия. Прямая идеологическая и пропагандистская направленность этого жанра в культуре нацистов была явно на лицо, да они этого собственно и не скрывали. Конечно, можно ругать их за это, но не восхищаться мастерством таких великих мастеров невозможно. Эти величественные гиганты не перестают привлекать внимание искусствоведов и историков.

2.2. Живопись

Живопись занимает в культурной жизни Третьего Рейха особое место. Как известно, Адольф Гитлер сам увлекался этим видом искусства. Он даже пытался поступить в Венскую академию художеств, чтобы овладеть этим ремеслом, но сделать этого ему не удалось. Мечта фюрера стать профессиональным художником так и осталась несбыточной.

 Неудачная попытка поступить в академию не остановила Гитлера, и он продолжал рисовать картины. Свои произведения он продавал и надо сказать, что работы фюрера охотно покупали.

До сих пор до наших дней продолжается дискуссия на тему «был ли Гитлер настоящим художником или просто пачкал холсты?» К общему мнению искусствоведы еще не пришли. Некоторые говорят, что фюрер был прирожденным художником (Макс Цепер, Эдвард Гордон Крэг, Даг Харви и др.), другие оценивают его работы менее скромно (И.С. Глазунов, Ричард Уэствуд-Брукс)[[70]](#footnote-70).

Из наиболее известных работ Адольфа Гитлера можно выделить следующие:

1. «Церковь Карла зимой» (1912 г.) (Рис.13);
2. «Христос и Дева Мария» (1913 г.) (Рис.14);
3. «Развалины монастыря в Мессине» (1914 г.) (Рис.15).

Современная живопись не интересовала Гитлера. Он был чужд всему новому. Фюрер осуждал кубизм, импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм и вообще все что было связано с авангардом. Он считал истинным искусством – народное искусство, связанное многовековыми традициями с немецкой нацией.

Создавая чисто немецкое искусство, нацисты следовали принципу, что «лейтмотивом искусства должны быть сила, здоровье, красота, воинственность и мужественность при условии искоренения проявлений декадентства»[[71]](#footnote-71). Художников, которые осмелились отступить от этих заповедей и перешли на сторону авангардизма, ждала незавидная участь: их лишали права на творчество, отбирали их работы и выставляли как последователей вредного «дегенеративного» искусства.

Живопись, как и другие сферы искусства Третьего Рейха, тотально контролировалась Имперской палатой искусств. Каждый, кто хотел заниматься творчеством, был обязан состоять в ней и быть лояльным к существующему режиму. Палата искусств вела контроль буквально надо всем: она распределяла заказы между художниками, отбирала из них «нужные» и «правильные», следила за продажей картин и проведением выставок. В общем действовал принцип: шаг вправо, шаг влево – расстрел.

Те, кто относился лояльно к партии и выполнял все указания, заработали заботу фюрера. Немецкое правительство материально поддерживало живописцев. Награждало их званиями и наградами, побуждало к конкуренции за счет выдачи крупных призов победителям различных выставок.

Следует отметить, что вкусы Й. Геббельса не всегда совпадали со вкусами самого фюрера. В отличии от Гитлера, рейхсминистр не отвергал авангард, наоборот, он был в восторге от работ запрещенного в Германии, как автора декадентского искусства, Эмиля Нольде. «Когда лидер нацистов осматривал новый дом министра пропаганды в Берлине летом 1933 г., его ужаснуло наличие «невозможных» картин Нольде на стенах, которые он немедленно приказал снять»[[72]](#footnote-72) – подтверждает Ричард Джон Эванс. Но несмотря на это, это не помешало ему продолжать украшать стены министерства пропаганды «невозможными» картинами. Геббельс умело лавировал между интересами фюрера и своими личными, особенно когда речь шла о его собственной коллекции картин.

Йозеф Геббельс первое время оказывал поддержку немецким авангардистам, в частности экспрессионистам, организовавшим группу «Север». При активной поддержке рейхсминистра выставки этих художников проходили по всей стране. Главным противником министра пропаганды был Альфред Розенберг, отвергавший авангардизм и все его направления.

Удивительным культурным событием 1934 года стало открытие выставки итальянской футуристической «воздушной живописи». Экспозиция располагалась в берлинской галерее Флехтхайма. Открытие выставки сопровождалось большим скандалом: Розенберг обвинил итальянских художников в большевизме, несовместимого с культурой нацистской Германии. Тем не менее, выставка все-таки состоялась и объяснялось это нежеланием немецкого правительства портить отношения с фашистской Италией.

Как ни странно, но фюрер – противник авангарда – никак не отреагировал на эту выставку. Но спустя несколько лет, изложив новую программу развития культуры, Гитлер издает закон «о конфискации произведений выродившегося искусства»[[73]](#footnote-73). Изъятию подлежали работы еврейских художников, картины на еврейскую, марксистскую и антивоенную тематику, полотна авангардистов. По оценке Пленкова[[74]](#footnote-74) и Дятлевой[[75]](#footnote-75) из музеев было изъято около 16 тысяч произведений искусств.

В 1937 году было открыто две выставки, имевших большое пропагандистское значение. 18 июня была открыта первая «Большая немецкая художественная выставка» в Доме немецкого искусства (арх. А. Шпеер) в Мюнхене. Это был показ истинного арийского искусства. Из представленных произведений преобладали работы по темам: ландшафты, портреты истинных арийцев с безупречными расово чистыми чертами лица (крестьяне, спортсмены, женщины), натюрморты. В общем, экспозиция воспевала тему «народного», как основоположную в новой культуре нацистской Германии. Образы крестьянства воспевали спокойную жизнь сельских жителей, крепких телом и духом.

19 июля открылась выставка «дегенеративного искусства». Организовывая эту выставку, Геббельс ставил перед собой задачу показать немецкому народу в сопоставлении этих двух экспозиций, где «зло», а где «добро». Выставка дегенеративного искусства произвела фурор и собрала около 2 млн. зрителей. Такую популярность можно объяснить, скорее всего тем, что среди «вырожденцев»[[76]](#footnote-76) находились такие мастера, как Э.Л. Крихнер, Э. Нольде, Г. Гросс, О. Дикс, О. Кокошка, В. Кандинский и др.

Произведения дегенеративного искусства были классифицированы по трем группам:

1. Полотна на религиозную тему;
2. Работы, оскорбительные для немецких солдат, крестьян и женщин;
3. Произведения еврейских художников.

Поразительную информацию приводит Галина Витальевна Дятлева. Организаторы выставки для усиления эффекта от просмотра картин располагали рядом с ними фотографии душевнобольных людей и их рисунки[[77]](#footnote-77). Удивительно, какие средства использовали немецкие власти ради достижения своих целей.

После окончания выставки власти задумались над тем, что делать с этими картинами. Часть из них была обменена на те полотна, которые нравились Гитлеру. Другие продавали на аукционах, правда, большой прибыли нацистам не удалось выручить. После этого прибегли к крайним мерам. По приказу Геббельса в 1939 году огромное количество произведений были сожжены. Через четыре года та же участь постигла французские полотна, уничтоженные огнем в оккупированном Париже.

Что касается судеб самих художников «дегенеративного» искусства, то она была не простая. Вначале их обвинили как врагов Третьего Рейха, а затем жизнь каждого из них решалась физически. Часть живописцев эмигрировали в другие страны (Макс Бекман, Макс Эрнст, Эрнст Кирхнер, Пауль Клее), другие оказались в концлагерях. Эльфрида Лозе-Вехтлер скончалась от эвтаназии, применяемую нацистами с целью очистки общества от душевнобольных и калек.

Большинство художников предпочло остаться в Германии и работать по приказу фюрера, подчинившись его вкусу. Идеологи нацизма стремились сблизить народ и партию, превратив их в единое целое с общим мировосприятием. И здесь важную роль сыграли работы, связанные с историей НСДАП, демонстрирующие ее триумф. Например, П. Херманн («Шествие 9 ноября в Мюнхене», 1941 г. (Рис.16); «Празднование 9 ноября на Фельдхернхалле в Мюнхене, 1941 г. (Рис.17)).

В живописи Третьего Рейха были важны несколько тем в написании картин, которые условно можно поделить на следующие группы:

1. Тема жертвы трактовалась немецкими властями как призыв к героизму, патриотизму. Мужчины, прежде всего воины, изображались грозными, несокрушимыми защитниками. Но по возвращении домой они становились заботливыми мужьями и отцами, яркий тому пример картина Ганса Бюллера «Возвращение домой» (1940 г.) (Рис.18).
2. Полотна на рабочую тематику воспевали труд ремесленников и крестьян, главных хранителей исконно немецких традиций (Баумгартнет Т. «Ткач из Тегернзее», 1936 г. (Рис.19)).
3. Одной из самых значительных тем является тема крестьянства. Нацисты считали, что именно оно «способно защитить расовую чистоту и морально-нравственные устои немецкого общества»[[78]](#footnote-78). «Крестьянский художник» Зепп Хильц был главным мастером данной тематики. Самая известная его работа «Крестьянская Венера» 1939 года (Рис.20). Образ выглядит очень реалистично, прописаны все детали женского тела, здоровье и красоту которого так воспевали немцы. Хильц в своих работах изображал также повседневной быт и жизнь крестьян в деревне.
4. Партийное руководство не обошло вниманием тему материнства и семьи. Не только женские скульптуры, но и картины выступали в роли некой рекламы программы по увеличению рождаемости, провозглашённой правительством. Женщина, изображенная на полотнах, выступала как продолжательница рода. Таковой является и мать с детьми на картине Р. Хйнманна «Растущая семья» (1942 г.) (Рис.21).
5. Изображения войны также часто фигурировали на полотнах художников. Они раскрывали тему храбрости, стойкости, товарищества. И следует отметить, что именно работы данной тематики были менее всего направлены на пропаганду. Художники изображали простых солдат (В. Виллрих «Полковник Веллер Мелдерс», 1941 г. (Рис.22)), сцены сражений (Э. Эбер «В траншее», 1942 г. (Рис.23)), групповые портреты солдат (Эмиль Шайбе «Фюрер на фронте», 1943 г. (Рис.24)).

Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что в целом изобразительное искусство в Третьем Рейхе не было унифицировано. Художники обращались к разным темам, но только к тем, какие диктовало немецкое правительство. Подконтрольная живопись развивалась в русле официальной идеологии, без проявления индивидуализма и собственного взгляда художника на окружающую действительность. Тех же, кто пытался показать его, немецкие власти быстро лишали права на творчество.

Конечно, художественный уровень работ периода Третьего Рейха явно уступает произведениям мастерам «вырожденческого» искусства. Даже сам Геббельс говорил об этом после посещения одной из выставки арийского искусства. Достижения высокого художественного уровня возможно лишь тогда, когда художник свободен в своих творческих изысканиях, когда над ним не довлеет официальная идеология.

Несмотря на невысокий уровень произведений художников Третьего Рейха, они до сих привлекают внимание искусствоведов и ученых при изучении культурной жизни немецкого государства.

2.3. Киноискусство

Нацисты большое значение придавали именно кинематографии, считая, что за ней – будущее. Ни что так сильно не воздействует на сознание людей как игра актеров на экране. С появлением звука и цветного изображения популярность кино резко подскочила не только в Германии, но и во всем мире. Немецкие власти не упустили возможность воспользоваться этим.

Кино, как вид искусства, оказывал мощный гипнотический эффект на зрителя. Немецкие власти делали ставки именно на кино, которое должно было помочь им завоевать массы. Для большинства людей просмотр фильма является способом «убежать от действительности»[[79]](#footnote-79), а это значит, что значение кино для воспитания определенных чувств особенно велико.

Большинство немецких кинолент были развлекательными, историческими, нацеленными на радостные эмоции. Они должны были перенести зрителей в выдуманный мир, в котором отсутствовали несовершенства, окружавшие их в реальности.

Вкусы фюрера отпечатались на основной тематике выпускаемых фильмов. Альберт Шпеер в своих воспоминаниях писал, что «Гитлер предпочитал легкие фильмы: развлекательные, любовные, социальные», «привычку ежевечерне просматривать по два фильма Гитлер сохранял до начала войны»[[80]](#footnote-80).

Адольф Гитлер был большим любителем кино и прекрасно понимал, какую важную роль оно играет в идеологической обработке населения. Над киноиндустрией был организован тотальный контроль. На экраны выходили только те картины, которые соответствовали официально утвержденной тематике.

16 февраля 1934 года было опубликовано Положение о кинематографии, которое как можно догадаться, было направлено на усиление киноцензуры. Документ регулировал такие вопросы кинопроизводства, как:

1. Какие фильмы следует показывать на экранах;
2. Кто эти фильмы будет создавать и под чьи контролем;
3. Кто имеет право на кинокритику и, вообще, возможна ли она.

В 1936 году Геббельс запретил заниматься критикой произведений искусств. Всё, с этого момента любой деятель искусства, в том числе и кинокритик перестал быть частным лицом. Теплиц Ежи констатирует, что министерство Геббельса после выхода очередной картины на экраны «рассылало по редакциям инструкцию, о чем можно, а о чем нельзя, о чем не следует писать»[[81]](#footnote-81). Повсеместный контроль стал обычным явлением.

Чтобы проводить активную кинопропаганду требовались немалые финансовые вложения. В 1933 году был создан Банк кинематографии, который должен был финансировать съемки фильмов в размере до 70% от общих затрат от их постановки. Тем не менее, эта мера не дала тех результатов, которые власти ожидали увидеть. Понимая, что кинопромышленность находится на грани банкротства, правительство принимает решение передать ее в руки государства. Уже к началу 1938 года вся частная киноиндустрия перестала существовать, в частности, такая крупная компания как «УФА».

Период демократической Веймарской республики был расцветом немецкого кинематографа, работы которого стали серьезным конкурентом Голливуда. Такие фильмы, как «Голубой ангел» Джозефа фон Штернберга, «Кабинет доктора Калигари» и «Нибелунги» Фрица Ланга, «Ящик Пандоры» Георга Пабста и др., вошли в золотой фонд мирового кино.

После учреждения Имперской палаты кинематографии начались чистки в рядах деятелей киноискусства. В первую очередь нужно было избавить немецкое кино от неарийцев, прежде всего, от евреев. Среди мастеров киноискусства они тоже были, например, Билли Уайлдер и Роберт Съодмак. После прихода к власти нацистов с их расовой теорией режиссеры поняли, спокойно работать им не дадут, точнее их просто выживут из киноиндустрии, поэтому они эмигрировали в США и продолжали снимать свои фильмы уже в Голливуде.

Покинули страну (вынужденно или по собственному желанию) и многие режиссеры, актеры, композиторы не еврейского происхождения: композиторы Ханс Эйслер и Фридрих Холландер, актеры Фриц Кортнер и Элизабет Бергнер и многие другие. Актриса Бригитта Хельм из соображений личной безопасности покинула вместе со своим мужем евреем Германию и уехали в Швейцарию. Немецкое кино лишилось свыше 1500 талантливых деятелей кино.

Судьбы кинематографистов, решившихся остаться в Германии, порой складывались весьма трагично. При невыясненных обстоятельствах погибла актриса и певица Рената Мюллер, замешанная в скандале с нацистами, якобы из-за ее брака с евреем, хотя пара решила расстаться ради собственной безопасности.

Наиболее известен другой трагический случай актера Иоахима Готтшалька и его семьи. Иоахим был начинающим, но очень талантливым актером нацисткой Германии. Он быстро снискал любовь публики и стал одним из самых популярных актеров современности. И все было бы хорошо, не женись он на еврейке. Власти уговаривали его развестись с женой, чтобы избежать неприятностей, но актер не пошел на это. После того, как Геббельс составил список артистов, состоящих в браке с евреями, все повально кинулись через связи в высших кругах умолять министра разрешить продолжить сниматься в кино. Проявляя ко многих снисходительность, Геббельс был не умолим к судьбе Готтшалька и пригрозил ему высылкой в Польшу. Загнанный в угол Иохим вместе со своей женой и детьми, покончили с собой, отравившись газом.

Курт Рисс так описывает события, произошедшие в немецком обществе после этого инцидента: «Возмущение и гнев охватили театральные круги. На следующее утро, словно по сговору, были сорваны со стен кинотеатров портреты Геббельса. Вскоре Геббельс давал прием и разослал приглашения многим актерам, но ни один из них не почтил его своим присутствием – в глазах людей искусства он выглядел убийцей»[[82]](#footnote-82). Трагедия с семьей актера вызвала протест не только в Германии, но и во всем мире.

Несмотря на чистки, в Третьем Рейхе появилось много актрис неарийского происхождения: русская Ольга Чехова, венгерка Марика Рекк, шведка Зара Леандер, чешка Лида Баарова. Продолжили свою карьеру в Германии и такие актеры, как Эмиль Яннингс, Пола Негри, Вернес Краус и другие.

И все-таки большой отток деятелей киноискусства сказался на развитии отечественного кинематографа, который испытывал явный дефицит кадров. Но несмотря на это, популярность кино среди немцев росла. С 1934 года по 1939 год практически в три раза возросло количество посещений кинотеатров, превысив цифру в 600 миллионов. В военный период Пленков О.Ю. отмечает уже 1 миллиард посещений[[83]](#footnote-83).

Большой спрос у немецких зрителей имели киноленты Голливуда. В предвоенный период доля американских фильмов в прокате Третьего Рейха оставалась значительной. Уильям Ширер указывает на такой интересный факт, что в середине 30-х годов обычным явлением стало освистывание немецких фильмом, как более скучных в сравнении с американскими картинами[[84]](#footnote-84). Чтобы оградить массы от «заморского» американского влияния, Геббельс в 1941 году официально запрещает показ американских фильмов. К этому времени фонд немецкого кино пополнился новыми не менее успешными кинолентами: «Концерт по заявкам» с Ильзой Вернер, «Большая любовь» с Зарой Леандер в главной роли, антисемитский фильм «Еврей Зюсс» режиссера Файта Харлана.

Среди режиссеров нашлись и такие, которые захотели стать главными выразителями идей нацизма и гитлеровской идеологии в немецком кино. К группе таких кинопропагандистов можно отнести наиболее известных трех режиссеров: Ганс Штайнхофф, Карл Риттер и Файт Харлан.

Ганс Штайнхофф стал известен зрителю по пропагандистскому фильму «Квекс из гитлерюгенда», выступив в нем в качестве режиссера. Картина вышла на экраны в 1933 году и сразу снискала одобрение публики. Фильм явно носит идеологическую направленность. Главный герой Квекс – подросток из неблагополучной семьи, ищет свое место в этом мире и находит его у национал-социалистов, вступив в ряды гитлерюгенда. Но жизнь его продлилась недолго. Квекс гибнет от ножа коммуниста, защищая свои новые идеалы и идеи национал-социализма. В фильме ярко показан враг нацистов – коммунизм, с которым необходимо бороться. Также примечателен один эпизод, в котором начальник этой организации, собрав молодежь у костра, эмоционально пропагандирует идею великой Германии и ее великого спасителя Гитлера[[85]](#footnote-85).

Помимо «Квекса» Штайнхофф снимал и множество других идеологически выдержанных фильмов:

1. «Роберт Кох, победитель смерти» (1939 г.), где ученый выступает как образец истинного последователя национал-социализма в противовес радикалу и демократу Вирхову;
2. «Дядюшка Крюгер» (1941 г.) рассказывает о англо-бурской войне и носит антибританский характер;
3. «Рембрандт» (1942 г.) повествует о том, как художник преодолевает невзгоды и неудачи, но, в конце концов, финансовые проблемы по вине еврейских мошенников лишают его жизни.

Первым заметным фильмом Карла Риттера стал «Предатели» (1936 г.). Риттер ставил перед собой цель показать на экране мужество немецких солдат и доказать, что именно они являются авторами национального возрождения Германии. Также важное место в работах режиссера занимают такие темы, как культ фюрера, главенство немецкой расы и её единство. К другим работам Риттера можно добавить «Боевая операция «Михаэль» (1937 г.), «Отпуск под честное слово» (1938 г.).

Третий из режиссеров пропагандистов – Файт Харлан. Одной из первых картин пропагандистского характера был фильм «Властелин» с яркой политической окраской и воспеваемым культом фюрера. Расистская теория воплотилась в другой работе Харлана – «Еврей Зюсс» (1940 г.). Интересно, что инициатива постановки фильма принадлежала Геббельсу. Демонстрация киноленты должна была побудить немецких зрителей на истребление еврейской нации. Галина Викторовна Дятлева отмечает, что существовало даже специальное распоряжение об обязательном просмотре данного фильма в рядах полиции и войск СС[[86]](#footnote-86). Создание картины дорого стоила Харлану. После падения нацистского режима режиссёр был осужден и приговорен к тюремному заключению за пособничество немецким властям в распространении антисемитских идей.

Немецкое кино дало шанс многим актрисам неарийского происхождения сделать карьеру. Хоть Марлен Дитрих и была немкой по национальности, она не осталась работать в Германии. Гитлеру и Геббельсу нравилась её актерская игра, они уговаривали остаться Марлен на родине, но актриса предпочла уехать в Голливуд, где, кстати, сделала головокружительную карьеру и прославилась на весь мир.

Яркая звезда кинематографа Третьего Рейха – Марика Рекк, была венгеркой по национальности. Ее творческая деятельность начиналась в Париже, затем она выступала в Нью-Йорке и Монте-Карло. В 1934 году актриса заключила контракт с немецкой кинокомпанией «УФА». Ее популярность стремительно пошла вверх после выхода на экраны фильма «Легкая кавалерия» (1935 г.). «Женщина моих грез» (1944 г.) пользовался огромным успехом у зрителей не только в Германии, но даже и в Советском союзе, на экраны которого фильм вышел в 1947 году. Марика Рекк снялась более чем в 40 фильмах. После войны актрисе пришлось извиняться за свою успешную карьеру в нацистском кино и оправдываться тем, что она просто делала свою работу.

Шведка Зара Леандер начинала свою карьеру в Германию с заключения контракта с кинокомпанией «УФА» в 1936 году. Актриса пользовалась бешеным успехом у зрителей. Наиболее популярные ее работы: «Чернобурка» (1938 г.), «Большая любовь» (1942 г.). Советские зрители предпочитали картины «Дорога на эшафот» (1940 г.), «Кто виноват?» (1943 г.). После выхода последнего фильма между Зарой Леандер и Геббельсом разгорелся скандал из-за отказа актрисы принимать немецкое гражданство. Дело закончилось тем, что Леандер вынуждена была уехать на родину в Швецию.

К числу других актрис можно отнести Ильзе Вернер – поющая актриса, Лида Баарова – тайная любовь Геббельса, ради которой он готов был бросить семью и даже попытался покончить с собой после приказа Гитлера разорвать все отношения с Бааровой. Лида играла робких и прелестных девушек, которые были по душе немецкому зрителю. Ольга Чехова – из семьи обрусевших немцев и по слухам русская разведчица, но несмотря на это до конца жизни Ольга оставалась актрисой немецкого театра и кино.

Затрагивая тему немецкого кино невольно в мыслях всплывает имя Лени Рифеншталь, одной из самых известных актрис, режиссеров и продюсеров Третьего Рейха. Ключевая роль документального кино в кинопропаганде Рейха отводилась именно Лени Рифеншталь. Фюрер заметил ее после выхода фильма «Голубой свет», где Рифеншталь выступила в качестве режиссера и продюсера. Гитлер сразу доверил ей съемку фильма о съезде нацистской партии в Нюрнберге. Лента получила название «Триумф воли» (1935 г.) (Рис.25), в которой красной линией через весь фильм проходит тема несокрушимости Рейха и ее повелителя Гитлера, откровенная нацистская направленность картины поражает воображение.

Другой знаменитой работой Лени Рифеншталь стала картина «Олимпия» (1938 г.) (Рис.26), посвященная Олимпийским играм 1936 года в Берлине. Фильм не носит яркой нацистской окраски. В нем воспевается слава и воля к победе немецких спортсменов, а также атлетов из других стран. Это прекрасно видно из кадров картины[[87]](#footnote-87). Показана история самих Олимпийских игр. Режиссером явно были подчеркнуты величественные архитектурные и скульптурные постаменты, построенные специально для соревнований.

Лени Рифеншталь – ключевая фигура немецкого кино. После окончания Второй мировой воны она дважды прошла процесс денацификации. Она покинула Европу и уехала в Африку снимать фильмы о жизни африканских племен. Умерла Лени Рифеншталь в возрасте 101 года в 2003 году.

Подводя итог можно отметить, что после прихода к власти нацистов немецкая кинематография, получившая в период Веймарской республики мировое признание благодаря самобытности и свободе творчества немецких актеров и режиссеров, стала составной частью программы подчинения всех сфер жизни Германии нацистской идеологии.

С середины 1930-х годов немецкое кино возрождается и вытесняет с экранов зарубежные картины, прежде всего американские. Возрастает интерес к кинематографии у немецких зрителей. Появляются новые актеры, но все-таки проблема дефицита кадров в следствие расовых чисток на лицо.

Явно пропагандистская направленность немецкого кино соответствовала реалиям того времени в нацистской Германии. Главным кинопропагандистом можно назвать Лени Рифеншталь и ее знаменитые работы, которые пользуются популярностью у историков и искусствоведов при исследовании культурной жизни Третьего Рейха.

2.4. Архитектура

Архитектура является одновременно искусством наглядным и искусством символическим. Именно в этой сфере нацистам удалось воплотить собственные представления о социальной и идеологической роли искусства.

Гитлер считал архитектуру самой важной сферой искусства и неоднократно повторял мысль о том, что после его смерти именно памятники архитектуры станут свидетелями того величия, которого добился Третий Рейх в годы его правления. Именно архитектура прославит на многие десятилетия немецкий народ и личность самого фюрера. В то же время Гитлер и его окружение считали, что архитектура лучше всего могла служить целям воспитания населения и идеологического воздействия на массы.

Несмотря на свою несбывшуюся мечту стать архитектором, Гитлер от начала до конца контролировал каждый проект по строительству какого-либо сооружения. Ни одно здание не могло быть построено без комментариев и наставлений фюрера. Он мог часами и ночами сидеть над проектами построек, тщательно продумывая каждую деталь. Это подтверждает и Альберт Шпеер. Отправив Гитлеру проект возведения партийного форума в Нюрнберге, он ждал звонка. «Вечером мне позвонил адъютант Брюкнер: «Черт вас подери с вашим планом! Вы что, подождать не могли? Фюрер в последнюю ночь даже глаз не сомкнул, так он был взволнован»[[88]](#footnote-88).

Гитлер тяготел к монументальным грандиозным сооружениям. Классицизм привлекал фюрера именно своей монументальностью. По мнению многих историков (Дятлова Г.В., Пленков О.Ю., Шехтман Г., Шпеер А.) у него была мания величия и гигантизма. Он отдавал предпочтения аркам, колоннам, роскошному декоративному оформлению, в общем – стилю борокко. Но после встречи с архитектором Троостом, которого в 1934 году сменил Шпеер, Гитлер «на время проникся любовью к простоте, поэтому назвал Дом германского искусства *(арх. П.Л. Троост)* чудом современной архитектуры»[[89]](#footnote-89). Берлинский классицизм (строгий, «прусский» стиль) стал доминирующим стилем архитектуры Третьего Рейха.

После прихода к власти Гитлер провозгласил программу перестройки и оздоровления немецких городов. Но цель, которую преследовал фюрер вовсе не сводилась к улучшению качества жилья для населения – Гитлер готовился к войне. Свою программу он обосновал тем, «что хочет вернуть немецкой нации чувство самоуважения»[[90]](#footnote-90), которое было утрачено в год Первой мировой войны. С помощью архитектуры он надеялся показать всему миру несокрушимость немецкой народа и идей национал-социализма.

Архитектурные здания должны были служить, по задумке нацистских властей, посланием будущему поколению, а значит – стоять вечно. Такая идея наиболее ярко воплотилась в строительстве общественных и правительственных учреждений, образцом для подражания которых стала древнеримская и древнегреческая архитектура.

Во времена Третьего Рейха возводились не только партийные и государственные пафосные здания. Власти большое внимание уделяли и массовому строительству жилых домов, больниц, кинотеатров, фабрик. Необходимо иметь ввиду, что общественное и массовое строительство отличались лишь тем, в каком стиле они проектировались. Если государственные учреждения это чисто монументальные, неоклассические здания, то социальные постройки сочетали в себе некий эклектизм и стилевой плюрализм (модернизм и классицизм).

Безоговорочно главенствующим архитектурным стилем Третьего Рейха стал неоклассицизм с присущей ему монументальностью. Он воплотился в строительстве парадных зданий и государственных учреждений. Для постройки рекомендовалось использовать только отечественные материалы (дерево, гранит). Однако для столь масштабного строительства, которое запланировал Гитлер, немецких материалов не хватало. Гранит везли из-за пределов страны из Чехии, Италии, Австрии. Также при возведении здания приписывалось сохранять народные традиции («фелькише»).

Взглянув на величественные здания Третьего Рейха, трудно не согласиться с мнением Пленкова о «параноидальной мегаломании»[[91]](#footnote-91) присущей нацистской архитектуре. Проект перестройки Берлина – яркое тому подтверждение. Огромный купольный зал Конгрессов поражает своими размерами и лишат дара речи. При сравнении его размеров с размерами Бранденбургских ворот, последние кажутся крохотным сооружением (Рис.27).

Главным исполнителем нацистских идей был придворный архитектор и близкий друг Гитлера – Альберт Шпеер. Альберт Шпеер родился в 1905 году в Мангейме в семье архитектора. Его учителем в университете был Генрих Тессенова, не менее известный, чем тот же Пауль Троост, архитектор.

В двадцатипятилетнем возрасте Шпеер впервые вживую услышал речь Гитлера, которая оказала на молодого человека огромное воздействие. Он был восхищен фюрером и его умением овладевать умами и душами публики. После этого он вступает в ряды НСДАП и в отряды СА.

После открытия собственного архитектурного бюро и выполнения небольшого количества заказов, его заметил Й. Геббельс. И уже в 1933 году он поручил юному архитектору перестроить Министерство пропаганды и спортивный стадион в Нюрнберге на поле Цеппелина. Построенные здания понравились не только Геббельсу, на них также обратил внимание и сам Гитлер. Его привлекла организованность молодого зодчего и схожесть его идей со своими собственными.

После назначения самим Гитлером (после смерти П. Трооста) Шпеера главным архитектором Третьего Рейха, последнему стали поручать государственные заказы на строительство особо важных объектов. Некоторые историки, да и сам А. Шпеер отмечают насколько были близки архитектор и фюрер. «Шпеер был единственным человеком, к которому фюрер испытывал теплые чувства и с кем охотно разговаривал»[[92]](#footnote-92) - заявляет Дятлева. В своих «Воспоминаниях» Шпеер описывает обеды, на которые его часть приглашал Гитлер, совместные поездки по стране. Гитлер ценил его за умение соблюдать сроки строительства, которые фюрер устанавливал предельно сжатыми.

В 1937 году приоритетными городами для застройки стали Берлин, Мюнхен, Нюрнберг и Гамбург, так называемые «города фюрера». По своей планировке они напоминали древнегреческие города с центральной площадью – форумом, на которой располагались все значимые административные и культурные сооружения. Но в отличии от древних греков, немецкие архитекторы делали упор на монументальное оформление форума, а не на функциональное, как греки.

Одним из самых грандиозных монументальных проектов Третьего Рейха является комплекс с площадью для проведения парадов и демонстраций на поле Цеппелина в Нюрнберге (Рис.28). Строительство поручили Альберту Шпееру, который приступил к работе в 1934 году. Сам Шпеер в своих «Воспоминаниях» отмечает каких гигантских размеров намечалась постройка и каких финансовых вложений она предполагала: «Для создания комплекса предполагались строительные расходы на сумму от 700 до 800 миллионов марок…сумма, которая восемь лет спустя была израсходована мною на вооружение за четыре дня. Территория вместе с площадками занимала площадь примерно в 16,5 тысячи квадратных километров»[[93]](#footnote-93).

По задумке архитектора на поле должны были разместиться спортивный стадион, Марсово поле, Луитпольд-арена для парадов, Дворец съездов. Нацисты не успели возвести и половины из намеченного, кроме Дворца съездов, в котором с 2010 года располагается Документальный центр истории нацизма.

Еще одним не менее важным сооружением является Олимпийский стадион в Берлине (Рис.29), строительство которого было приурочено к проведению в 1936 году Олимпийских игр в Германии. Гитлеру очень хотелось продемонстрировать на таком мировом событии все величие и мощь новой Германии, архитектура была призваны помочь фюреру в этом.

Проект Олимпийского стадиона был поручен Вернеру Марху, который представлялся архитектору, как здание, выполненное из стекла. Проект жутко рассердил Гитлера и чуть не привел к отмене Олимпиады, но ситуацию спас Шпеер, переделав за ночь эскиз будущего стадиона. Вместо стекла появился камень, карнизы, декоративные элементы, подчеркивающие монументальность стадиона.

В ходе Второй мировой войны Олимпийский стадион был частично разрушен. Полностью его восстановили лишь в 1960-х годах.

В 1939 году Альбертом Шпеером была построена новая Имперская рейхсканцелярия (Рис.30). Здание произвело на Гитлера неизгладимый эффект и было построено в рекордные сроки – за один год. «Здание произвело на него глубочайшее впечатление. Он рассыпался в похвалах по адресу «гениального архитектора». А то обстоятельство, что я завершил стройку на два дня раньше срока, стяжало мне славу выдающегося организатора»[[94]](#footnote-94) - пишет Альберт Шпеер.

Вход в здание новой канцелярии был обнесен четырьмя колоннами, над ними располагался имперский орел. Во внутреннем дворе были поставлены две скульптуры Арно Брекера «Партия» и «Вермахт» (Рис.31). В целом здание представляет собой вытянутое сооружение с гладкими стенами, ровными и четкими линиями.

Внутреннее убранство (Рис.32) поражало своей роскошью. Полы были сделаны из мрамора, а на стенах располагались мозаичные композиции. Огромные окна на стенах и потолке, отделанные розовым мрамором, освещали внутренние помещения. Канцелярия вмещала в себя:

1. Кабинет Гитлера (Рис.33);
2. Зал для заседаний НСДАП (Рис.34);
3. Огромные пустующие залы для приема гостей (Рис.35) и др.

К работе Альберта Шпеера можно отнести и возведение павильона Германии на Всемирной выставке в Париже (1937 г.) (Рис.36). Немецкий павильон был строго расположен напротив павильона Советского Союза и к тому был намного выше последнего.

Павильон Германии состоял из высокой башни, располагавшейся на стилобате. Башня по периметру расчленялась колоннами, три передние символизировали «Третий» Рейх. Над карнизом возвышался имперский орел. Справа и слева от входа располагались статуи Йозефа Торака «Семья» и «Товарищество».

Немецкий павильон отличало спокойствие и торжественность. Монумент явно был возведен с целью пропаганды величия Германии. Д.В. Манукян утверждает, что Альберт Шпеер «на выставке в Париже создал архитектуру, утверждающую «стиль Гитлера», для которого характерны монументальность, простота и ясность классических форм»[[95]](#footnote-95).

Гитлер не любил Берлин, ему не нравилось беспорядочность расположения домов. Он считал, что столица великой империи должна выглядеть достойной также, как и немецкая нация на мировой арене. Фюрер решил перестроить город и поручил разработку проекта реконструкции столицы Альберту Шпееру.

В центре Берлина было решено проложить проспект Победы длиною в 5 километров, конец которой венчала бы Триумфальная арка высотой 120 метров (выше чем Триумфальная арка в Париже). Доминирующее положение должно было занять гигантское купольное здание Зала конгрессов (Рис.28), имеющее культовое значение. Зал мог вмещать до 180 тысяч человек. Купол на крыше должен был стать самым грандиозным за всю историю архитектуры, превосходя размерами купол Собора Св. Петра в Ватикане.

Всю мощь сооружения должна была усиливать воды, канавы для заполнения которой были вырыты вокруг здания.

Помимо этого, предполагалась возвести новый музейный комплекс, университетский городок, офисные и административные здания, задумывалась полная реорганизация автобана, метро. Берлин должен был обрести новый архитектурный облик.

Застройка остальных городов Германии велась согласно разработанной Готфридом Федером теории «нового города». Город представлял собой окружность, по осям которого располагалась бы основная инфраструктура, а центр был заполнен общественными и административными зданиями. Предполагалась, что половина населения будет жить в собственных домах, а другая половина в многоквартирных домах за счет предоставления социальных привилегий.

Федер предполагал, что в центре будут жить обеспеченные люди, а на окраинах малоимущие.

Жилые дома были лишены то помпезности, которую имели общественные здания. Они имели ровные и гладкие стены, без каких-либо декоративных элементов, покатые крыши. Иногда дома могли украшаться нацистскими символами.

Строительство промышленных предприятий также не предполагало излишней напыщенности и торжественности. Следует отметить, что именно индустриальное строительство велось в стиле модерн при сочетании с классицизмом. Предприятия были одновременно облицованы камнем и стеклом, отличались строгостью и простотой форм. К таким сооружениям можно отнести: завод «Фольксваген», «Ганз-Ллойд», самолетостроительная компания «Зибель», завод «БМВ» и др.

В итоге можно сказать, что архитектура Гитлера не создала ничего нового. Переняв опыт греков и римлян, они использовали его при строительстве зданий. Фюрер не был особенно оригинален: прямолинейный и жесткий классицизм был также присущ вкусам Сталина и Муссолини. Говоря о диктаторах и об их режимах, можно с уверенностью заявить об унификации тоталитарной архитектуры. Фюрер, вождь и дуче ставили перед ней одинаковую цель: прославление и возвеличивание своей империи.

Монументализм – как символ величия, был характерен гитлеровской архитектуре. И несмотря на то, что фюрер не уделял должного внимания функциональности строений, их внешний вид имел огромный мобилизующий эффект, вызывающий подчинение и благоговейный трепет.

Заключение

Невозможно изучать жизнь немецкого общества 1930-х – 1940-х годов, не принимая во внимание культурную сферу. Культура – как источник, является отражением конкретного периода в истории, в ней запечатлеваются его события, явления, традиции, культура народа и его характер. В случае Третьего Рейха, она впитывала в себя вкусы своего правителя – А. Гитлера.

Феномен нацистской культуры – весьма неординарное явление, формировавшееся в строго ограниченных рамках официальной идеологии и подчинявшееся непосредственно фашистским бонзам.

Захватит себе всю власть в стране, Гитлер прежде всего подчинил себе и её культурную жизнь. Осуществляя тотальный контроль над сферой искусства, он лишил немецких художников, архитекторов, скульпторов, режиссеров (и многих других) творческой свободы и индивидуальности. Немаловажную роль в этом сыграл главный идеолог и пропагандист Третьего Рейха Й. Геббельс. В созданной им системе деятели искусства обязаны были подчиняться его приказам и угождать прихотям Гитлера. Исходя из сказанного, культуру Третьего Рейха, развивавшуюся под партийным давлением и с помощью насаждения общей идеологии, можно назвать тоталитарной.

Тоталитарность проявлялась в монументальности скульптурных и архитектурных сооружений, в народном и арийском духе кинематографа и живописи. Радио и пресса, а также и другие направления в искусстве, не остались без тотального надзора и идеологического гнета.

Понимая, какую важную воспитательную и пропагандистскую роль играет культура, фюрер пытался по максимуму использовать её ради достижения своей главной цели – удержания власти с помощью масс.

Новосозданная культура впитала в себя такие черты, как народность, единство, величественность, героизм, мужественность, доблесть и все положительные качества, которые Гитлер приписывал немецкой нации. Пытаясь увековечить память о своем величии и несокрушимости немецкого народа, фюрер успешно сделал это в произведениях искусства: в картине, в скульптуре, в архитектурном сооружении и на экранах кинотеатров.

Несмотря на тоталитарный характер немецкого искусства, нельзя говорить о том, что оно не достигло каких-либо достижений. Конечно, его художественный уровень по сравнению с периодом Веймарской республики был заметно ниже, но тем не менее Третий Рейх дал миру немало талантливых людей, некоторые из которых и после падения нацистского режима продолжали трудиться в сфере культуры.

В заключении хотелось бы сказать, что за 13 лет своего существования немецкое искусство, конечно, не смогло создать чего-то нового, но все-таки память о нем осталась надолго. Культура Третьего Рейха является самой противоречивой, самой обсуждаемой темой в кругах отечественных и зарубежных искусствоведов, культурологов и историков.

Список использованных источников и литературы

Источники

1. Васильченко, А.В. Имперская тектоника. Архитектура Третьего рейха / А.В. Васильченко. – М.: Вече, 2010. – 352 с.
2. Дятлева, Г.В. Искусство Третьего Рейха / Г.В. Дятлева. – Ростов н/Д: Феникс, 2013. – 255 с.
3. История Германии. Документы и материалы. Т. 3 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. – М.: КДУ, 2008. – 592 с.
4. Рифеншталь, Лени «Олимпия» (1938) / Сайт «MyHit» [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://my-hit.org/film/7366/. – Дата доступа: 05.05.2017.
5. Шпеер, А. Воспоминания: Пер. с нем. / А. Шпеер. – Смоленск: «Русич», 1998. – 720 с.
6. Шпеер, А. Шпандау: тайный дневник / А. Шпеер. – М.: «Захаров», 2010. – 528 с.
7. Штайнхофф, Ганс «Квекс из гитлерюгенда» (1933) / Сайт «IMDb» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.imdb.com/title/tt0024127/. – Дата доступа: 05.05.2017.

Литература

1. Арендт, Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт. – М.: Центрком, 1996. – 672 с.
2. Ватлин, А.Ю. Германия в XX веке / А.Ю. Ватлин. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2002. – 336 с.
3. Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
4. Гюнтер, Х. Тоталитарное государство как синтез культур / Х. Гюнтер // Сборник «Соцреалистический канон» под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб., “Академический проект”, 2000. – 1040 с.
5. Дятлева, Г.В. Искусство Третьего рейха / Г.В. Дятлева. – Ростов н/Д: Феникс, 2013. – 255 с.
6. История Германии. От создания Германской империи до начала XXI века. Т.2 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. – М.: КДУ, 2008. – 672 с.
7. Кунц, К. Совесть нацистов / К. Кунц. – М.: Ладомир, 2007. – 400 с.
8. Манукян, Д.В. ЭКСПО 1937: Выставка трех диктатур / Д.В. Манукян // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. – 2014. – №14. – 80 с.
9. Моссе, Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма / Пер. с англ. Ю.Д. Чупрова // Дж. Моссе. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 446 с.
10. Петрушев, А.И. Германия в XX веке / А.И. Петрушев. – М.: Дрофа, 2004. – 432 с.
11. Пленков, О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе Вермахта / О.Ю. Пленков. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2011. – 480 с.
12. Рисс, К. Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945 / К. Рисс. – М.: 2006. – 643 с.
13. Теплиц, Е. История киноискусства. 1934-1939 / Е. Теплиц. – М.: Изд-во «Прогресс», 1973. – 271 с.
14. Хмельницкий, Д.С. Архитектура нацизма и архитектура сталинизма. Визуальные, психологические и структурные различия / Д.С. Хмельницкий // Сайт «Архитектура России» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569852&fl=5&sl=1. – Дата доступа: 20.04.2017
15. Цимбал, М.Ф. Особенности тоталитарной культуры / М.Ф. Цимбал // Культура, духовность, общество. – 2013. – №7. – 211 с.
16. Шехтман, Г. Парадоксы нацистской культуры / Г. Шехтман // Сайт «Научно-просветительский журнал «Скепсис» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://scepsis.net/library/id\_3590.html. – Дата доступа: 02.05.2017
17. Ширер, У. Взлет и падение Третьего Рейха. Т.1 / У. Ширер. – М.: АСТ, 2003. – 522 с.
18. Эванс, Р. Третий Рейх. Зарождение империи. 1920-1933 / Р. Эванс. – Екатеринбург: ООО «Агентство прав «У-Фактория»; М.: ООО «Издательство Астрель», 2010. — 640 с.
1. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. 296 с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996. 672 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез культур / Х. Гюнтер // Сборник «Соцреалистический канон» под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., “Академический проект”, 2000. 1040 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Цимбал М.Ф. Особенности тоталитарной культуры / М.Ф. Цимбал // Культура, духовность, общество. 2013. №7. 211 с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ватлин А.Ю. Германия в XX веке. М., 2002. 336 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. История Германии. От создания Германской империи до начала XXI века. Т.2 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. М., 2008. 672 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Петрушев А.И. Германия в XX веке. М., 2004. 432 с. [↑](#footnote-ref-7)
8. Кунц К. Совесть нацистов. М., 2007. 400 с. [↑](#footnote-ref-8)
9. Рисс К. Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945. М., 2006. 643 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Хмельницкий Д.С. Архитектура нацизма и архитектура сталинизма. Визуальные, психологические и структурные различия. URL: http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569852&fl=5&sl=1 (дата обращения: 20.04.2017) [↑](#footnote-ref-10)
11. Ширер У. Взлет и падение Третьего Рейха. М., 2003. 522 с. [↑](#footnote-ref-11)
12. Эванс Р. Третий Рейх. Зарождение империи. 1920-1933. Екатеринбург; М., 2010. 640 с. [↑](#footnote-ref-12)
13. Дятлева Г.В. Искусство Третьего рейха. Ростов н/Д, 2013. 255 с. [↑](#footnote-ref-13)
14. Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма / Пер. с англ. Ю.Д. Чупрова. М., 2003. 446 с. [↑](#footnote-ref-14)
15. Пленков О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе Вермахта. М.:, 2011. 480 с. [↑](#footnote-ref-15)
16. Теплиц Е. История киноискусства. 1934-1939. М., 1973. 271 с. [↑](#footnote-ref-16)
17. Манукян Д.В. ЭКСПО 1937: Выставка трех диктатур / Д.В. Манукян // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. 2014. №14. 80 с. [↑](#footnote-ref-17)
18. Шехтман Г. Парадоксы нацистской культуры. URL: http://scepsis.net/library/id\_3590.html (дата обращения: 02.05.2017) [↑](#footnote-ref-18)
19. Дятлева Г.В. Искусство Третьего рейха. Ростов н/Д, 2013. 255 с. [↑](#footnote-ref-19)
20. Васильченко А.В. Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе. М., 2010. 352 с. [↑](#footnote-ref-20)
21. Сайт «История пропаганды». URL: http://propagandahistory.ru/ (дата обращения: 05.05.2017) [↑](#footnote-ref-21)
22. Дятлева Г.В. Указ. соч. ПРИЛОЖЕНИЕ. [↑](#footnote-ref-22)
23. Васильченко А.В. Указ. соч. ПРИЛОЖЕНИЕ. [↑](#footnote-ref-23)
24. «Монументальная пропаганда Третьего Рейха». URL: http://propagandahistory.ru/ (дата обращения: 05.05.2017) [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же. [↑](#footnote-ref-26)
27. Дятлева Г.В. Указ. соч. ПРИЛОЖЕНИЕ. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-31)
32. Васильченко А.В. Указ. соч. ПРИЛОЖЕНИЕ. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же. [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же. [↑](#footnote-ref-34)
35. Там же. [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же. [↑](#footnote-ref-36)
37. Рифеншталь Лени «Олимпия» (1938). URL: https://my-hit.org/film/7366/ (дата обращения: 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-37)
38. Штайнхофф Ганс «Квекс из гитлерюгенда» (1933). URL: http://www.imdb.com/title/tt0024127/ (дата обращения: 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-39)
40. Рифеншталь Лени «Олимпия» (1938). URL: https://my-hit.org/film/7366/ (дата обращения: 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-40)
41. Шпеер А. Воспоминания: Пер. с нем. / А. Шпеер. Смоленск, 1998. 720 с. [↑](#footnote-ref-41)
42. Шпеер А. Шпандау: тайный дневник. М., 2010. 528 с. [↑](#footnote-ref-42)
43. История Германии. Документы и материалы. Т. 3 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. М., 2008. 592 с. [↑](#footnote-ref-43)
44. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 6. [↑](#footnote-ref-44)
45. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез культур // Сборник «Соцреалистический канон» под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 7-15. [↑](#footnote-ref-45)
46. Там же. С.9. [↑](#footnote-ref-46)
47. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996. С.451. [↑](#footnote-ref-47)
48. Рисс К. Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945. М., 2006. С.3 [↑](#footnote-ref-48)
49. Хмельницкий Д. Архитектура нацизма и архитектура сталинизма. Визуальные, психологические и структурные различия. URL: http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569852&fl=5&sl=1 (дата обращения: 20.04.2017) [↑](#footnote-ref-49)
50. История Германии. От создания Германской империи до начала XXI века. Т.2 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. М., 2008. С.249. [↑](#footnote-ref-50)
51. Цимбал М.Ф. Особенности тоталитарной культуры // Культура, духовность, общество. 2013. №7. С.172. [↑](#footnote-ref-51)
52. Пленков О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе Вермахта. М., 2011. С.76-77. [↑](#footnote-ref-52)
53. История Германии. Документы и материалы. Т. 3 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. М., 2008. С. 400. [↑](#footnote-ref-53)
54. Пленков О.Ю. Указ. соч. С.54-55. [↑](#footnote-ref-54)
55. Ширер У. Взлет и падение Третьего Рейха. Т.1 М., 2003. С. 218. [↑](#footnote-ref-55)
56. Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. М., 2003. С.40-41. [↑](#footnote-ref-56)
57. Кунц К. Совесть нацистов. М., 2007. С. 38. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ватлин А.Ю. Германия в XX веке М., 2002 С. 94. [↑](#footnote-ref-58)
59. Эванс, Р. Третий Рейх. Зарождение империи. 1920-1933. Екатеринбург; М., 2010. С. 679. [↑](#footnote-ref-59)
60. Пленков О.Ю. Указ. соч. С. 74. [↑](#footnote-ref-60)
61. Петрушев А.И. Германия в XX веке. М., 2004. С. 213. [↑](#footnote-ref-61)
62. Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. М., 2003. С. 199. [↑](#footnote-ref-62)
63. История Германии. Документы и материалы. Т. 3 / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. М., 2008. С. 393. [↑](#footnote-ref-63)
64. Моссе Дж. Указ. соч. С. 230. [↑](#footnote-ref-64)
65. Ширер У. Взлет и падение Третьего Рейха. Т.1. М., 2003. С. 223-224. [↑](#footnote-ref-65)
66. Дятлева Г.В. Искусство Третьего рейха. Ростов н/Д, 2013. С. 64. [↑](#footnote-ref-66)
67. Пленков О.Ю. Указ. соч. С. 97. [↑](#footnote-ref-67)
68. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 69. [↑](#footnote-ref-68)
69. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 84. [↑](#footnote-ref-69)
70. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 88. [↑](#footnote-ref-70)
71. Шехтман Г. Парадоксы нацистской культуры. URL: http://scepsis.net/library/id\_3590.html. (дата обращения: 02.05.2017). [↑](#footnote-ref-71)
72. Эванс Р. Указ. соч. С. 708. [↑](#footnote-ref-72)
73. История Германии. Документы и материалы. Т. 3. М., 2008. С. 400. [↑](#footnote-ref-73)
74. Пленков О.Ю. Указ. соч. С. 93. [↑](#footnote-ref-74)
75. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 101. [↑](#footnote-ref-75)
76. Пленков О.Ю. Указ. соч. С. 96. [↑](#footnote-ref-76)
77. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 103. [↑](#footnote-ref-77)
78. Дятлева. С.121. [↑](#footnote-ref-78)
79. Петрушев А.И. Указ. соч. С. 217. [↑](#footnote-ref-79)
80. Шпеер А. Воспоминания. Смоленск, 1998. С. 47-48. [↑](#footnote-ref-80)
81. Теплиц Ежи. История киноискусства. 1934-1939. М., 1973. С. 155. [↑](#footnote-ref-81)
82. Рисс Курт. Указ. соч. С. 454-455. [↑](#footnote-ref-82)
83. Пленков О.Ю. Указ. соч. С. 143. [↑](#footnote-ref-83)
84. Ширер У. Указ. соч. С. 223. [↑](#footnote-ref-84)
85. Штайнхофф Г. «Квекс из гитлерюгенда» (1933). URL: http://www.imdb.com/title/tt0024127/ (дата обращения: 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-85)
86. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 223. [↑](#footnote-ref-86)
87. Рифеншталь Лени «Олимпия» (1938). URL: https://my-hit.org/film/7366/ (дата обращения: 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-87)
88. Шпеер А. Указ. соч. С. 91. [↑](#footnote-ref-88)
89. Шпеер А. Шпандау: тайный дневник. М., 2010. С. 132. [↑](#footnote-ref-89)
90. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 10. [↑](#footnote-ref-90)
91. Пленков О.Ю. Указ. соч. С. 79. [↑](#footnote-ref-91)
92. Дятлева Г.В. Указ. соч. С. 27. [↑](#footnote-ref-92)
93. Шпеер А. Воспоминания. Смоленск, 1998. С. 92. [↑](#footnote-ref-93)
94. Шпеер А. Указ. соч. С. 157. [↑](#footnote-ref-94)
95. Манукян Д.В. ЭКСПО 1937: Выставка трех диктатур. 2014. №14. С.28. [↑](#footnote-ref-95)