

О XVIII веке у А.К. Якимовича интересней написано в конкретных очерках, нежели в этой главе, в которой необходимо было сделать обобщение, дать характеристику столетия в целом. Весь необходимый для общей характеристики эпохи материал ушел в очерки и не очень точно распределен. Следовало бы к характеристике этого века, культивирующего не только разум, но увлекающегося мистикой, вернуться. Может быть, даже больше сказать о маркизе де Саде, и его из «антропологии недоверия» не вычеркнуть.

Данные замечания, естественно, не портят впечатления от книги А.К. Якимовича. В целом же новая работа А.К. Якимовича – в высшей степени превосходное исследование талантливого ученого-гуманитария, от которого мы вправе ожидать следующих фундаментальных философско-теоретических построений и искусствоведческих прозрений. В процессе ознакомления с книгой невольно отдаешь себе отчет в том, какое последовательное развитие получают некогда возникшие у автора идеи и как много и интересно он может работать. Хочется надеяться, что данная книга послужит развертыванию плодотворных дискуссий в искусствоведческом сообществе и станет точкой отправления для последующего совершенствования искусствоведческих и герменевтических процедур, преследующих более глубокую интерпретацию конкретных произведений искусства и логики его развития в истории.

## **О «тоталитарном» и тотальном искусстве. Мысли по поводу кн.: Маркин Ю.П. Искусство Третьего рейха**

Москва: РИП-холдинг, 2011



Михаил Соколов

Капитальная монография Ю.П. Маркина – это итог многолетних исследований. Ее автор, давно уже изучающий немецкое искусство (в первую очередь, скульптуру) XX века, был первым, кто выступил у нас на эту тему, как только были сняты плотно окружавшие ее прежде цензурные запреты<sup>1</sup>. Статья вызвала немало шума из-за явных стилистических параллелей между советским и немецким искусством 1930-х годов. Параллелей, которые внешне бросались в глаза и вызвали негативно-критическую реакцию, если они казались «ложными и надуманными», либо, напротив, чувство справедливого удовлетворения, в том случае, если «тоталитарное искусство» представлялось единым материком,

лишь чисто географически (но не стилистически) разделенным на немецкое «искусство Третьего рейха», советский соц-реализм и итальянское «новеченто». Мысль о духовном единстве всего этого и ныне пребывает весьма популярной, и итальянские журналисты, писавшие о нынешней выставке Александра Дейнеки в Риме, почти неизменно «новеченто» поминали.

Принцип параллелизма, при всей своей визуальной доказательности все же крайне коварный и далеко не бесспорный, всецело восторжествовал в хорошо известной книге И.Н. Голомштока<sup>2</sup>. Книге замечательной, полной ярких и самобытных наблюдений, но явно чересчур широкой по-своему охвату. Ведь к Германии, СССР и Италии тут оказался пристегнутым и послевоенный Китай. Это был тот случай, когда широта охвата себя явно не оправдала. Ее необходимо было либо сузить, обойдясь без Востока с его совершенно иными художественными традициями, либо, напротив, продуманно расширить, охватывая те западные демократии, где архитектура и дизайн в межвоенную эпоху, в эпоху ар-деко обнаруживали столь много общих черт с монументализмом и воинственной технократичностью культуры Третьего рейха<sup>3</sup>.

Наш автор избирает иной путь – путь географических ограничений и ведет речь почти исключительно о немецкой художественной жизни периода фашизма. Хотя помянутая им в самом начале «жажда осмысления новых параллелей» (т. е. параллелей международных) нет-нет да проявляется. Искушение здесь, действительно, очень сильно. Кажется, что раз и в Советском Союзе и Германии говорили, буквально в одних и тех же словах, о необходимости создавать искусство, «близкое и понятное народу»<sup>4</sup>, а модернизм искоренялся за «антинародность», «буржуазность» и «вырожденчество», то и сложившиеся в результате эстетические идеалы не должны были слишком друг от друга отличаться. Но это только кажется. На деле данные идеалы отличались разительно – и в социологическом, и в предметно-художественном планах, а несомненная формальная близость (скажем, в склонности к помпезной героике или к натуралистическому бытовизму) постоянно сопрягалась с такими контрастами содержаний и традиций, что для понимания всех этих сходств и несходств потребны специальные, совершенно особые штудии. Прекрасно осознавая эти сложности, Ю.П. Маркин лишь кое-где данной проблематики касается, заявляя читателю, что его интересы сосредоточены на Германии. Он стремится, в первую очередь, восполнить недостаток базисных историко-художественных знаний, недостаток в нашем искусствознании совершенно очевидный (в самой Германии соответствующих публикаций накопилось уже немало). И проявляет в этом просветительском стремлении завидное упорство и целеустремленность. Причем просветительство, в самом лучшем смысле этого слова, сочетается здесь с целым рядом оригинальных разработок.

Упорные усилия в данной исследовательской сфере необходимы, ибо официальную арт-культуру нацистской Германии невозможно изучать по принципу «иди и смотри», ее нужно «раскапывать» почти что археологически. Ведь монументальное искусство и архитектура тех лет либо остались лишь в виде проектов, либо, будучи осуществленными, были «иконоборчески» уничтожены союзниками и самими немцами в процессе послевоенной реконструкции. Что же касается

станковых произведений, то их запрятали в запасники, опасаясь дурных идеологических излучений, и лишь время от времени извлекают на временные выставки, почти никогда не включая в постоянные экспозиции музеев, а если и включая, то с обязательным критическим комментарием. (Так, в конце 1990-х Германский национальный музей в Нюрнберге ввел в постоянную экспозицию «Обнаженную» А. Циглера, живописца, бывшего одним из фаворитов нацистской верхушки, но с пространной оговоркой в виде цитаты из «Человека без свойств» Р. Музиля, поясняющей, что красота может не только утешать, но и таить в себе «роковую угрозу».) Поэтому нашему автору приходилось составлять свою историческую панораму буквально по крупицам, именно «археологически», с огромным трудом добываясь (в тех немногих случаях, где это возможно) доступа к подлинникам и восполняя недостаток последних по публикациям, как современным, критическим, так и старым, хвалебным, из журнала «Kunst im Dritten Reich».

Исторические хроники органично объединились в книге Маркина с документальными цитатами и личными впечатлениями. Прекрасно зная Германию, автор так умело и к месту вставляет свои импрессию, что иной раз кажется, будто слышишь рассказ современника (когда, к примеру, Маркин размышляет о том, как выглядела Новая канцелярия – ныне не существующая – в разных ракурсах, «с Эберг-штрассе и с Фосс-штрассе»). В итоге получилась весьма внушительная обзорная панорама, равномерно охватывающая, как и заявлено в подзаголовке книги, все главные виды пластических искусств. Жаль только, что графика осталась в виде маргиналий, но, в конце концов, всего в один том не вместишь. Ценность книги возрастает и за счет тщательнейшим образом скомпонованного макета, в котором сказался долгий опыт работы Маркина в издательстве «Искусство». К макету он относится так же, как в свое время и М.В. Алпатов, продумывая визуальную компоновку буквально каждой страницы.

В результате явленная здесь во множестве «красота» и вправду предстает «роковой». Воочию видишь, как всецело подчиненное задачам политической пропаганды искусство, по сути, обращается в голую функцию, в пределах которой размываются все сколько-нибудь значимые границы между монументальным сооружением и газетной карикатурой, между картиной и плакатом. Все делается «во славу рейха» и вне этой «славы», как предполагается изначально, не представляет никакого интереса. Поэтому в высшей степени нерелевантной предстает и проблема художественного качества. Правда, наш автор справедливо подчеркивает, что нельзя просто-напросто считать все это, как это обычно делалось у нас, каким-то «не-искусством», о котором и говорить не стоит сколько-нибудь подробно. Он столь же справедливо защищает отдельных крупных мастеров, продолжавших работать внутри официальной арт-системы (наиболее значительным среди них был скульптор Георг Кольбе, которому Ю.П. Маркин посвятил отдельную, еще неопубликованную книгу). Можно было бы привести и пример Эрнста Юнгера, который, плотно сотрудничая с Рейхом, стал, тем не менее, признанным классиком немецкой литературы XX века, жаль, кстати, что Юнгер в книге ни разу не упомянут, его участливо-брезгливые комментарии по поводу окружавшей его действительности многое могли бы дополнительно пояснить. Но все это,

и Кольбе, и Юнгер, и пресловутая Лени Рифеншталь, фильмы которой приводят всякий раз, дабы доказать, что нечто талантливое в ту пору все же создавалось, лишь исключения, с железной логикой подтверждающие закон. Закон того дефицита качества, который увеличивался в нацистской Германии по мере нисхождения от вершины художественно-видовой иерархии вниз, от зодчества (где произведения Троста и Шпеера были вполне сопоставимы с тем консервативным «возвратом к порядку», который охватил в те годы всю мировую архитектуру) и стильного дизайнера, созвучного международному ар-деко, до скульптуры, где кое-что еще творчески теплилось (хотя бы в пусть свирепо-брутальных, но все же по-своему мастеровитых работах Торака и в особенности Арно Брекера) до живописи – большей частью, прежде всего в станковом своем варианте, безнадежно провинциальной, застойной, а зачастую и просто-напросто глупой и пошлой. Ведь художники типа Падуа, Циглера и Кирхнера (естественно, не экспрессиониста Кирхнера, а автора умильного «Старика, читающего газету») наглядно проигрывают не то что по сравнению с авангардом, но по сравнению с тем, что официально представлялось в тогдашней Германии в качестве образцов «здорового» германского гения эпохи романтизма и символизма, от Вальдмюллера и Грюцнера до Штука и Тома. О Дюрере, к которому так любили апеллировать фашистские идеологи (один из предтеч «культурнацизма», Юлиус Лангбен, написал даже брошюру под красноречивым названием «Дюрер как вождь» – «Dürer als Führer») тут вообще лучше не вспоминать. Катастрофический регресс совершенно очевиден. И определенный интерес может представить не столько «стиль Третьего рейха» (если о каком-то едином стиле тут вообще можно говорить), сколько содержание этих произведений, их мифология.

Автор уделяет последней весьма значительное внимание, придавая особое значение оккультной подоплеке нацизма, в первую очередь той ариософии, той расовой мистике, которая, окончательно сложившись в эпоху модерна, накануне Первой мировой войны, дала затем конкретные и в высшей степени одиозные социальные плоды. Внимательный анализ литературных источников – от Гвидо фон Листа к Альфреду Розенбергу – тут в высшей степени выразителен и исторически-безупречен. Упрек может быть вызван лишь некритическим использованием такого современного источника как полубеллетристическая книга «Утро магов», написанная французскими журналистами Повелем и Бержье<sup>5</sup>. Но это, в конце концов, частность. Дело скорее в другом – в той общеметодологической проблеме, о которой, разбирая мифологию нацизма, неизбежно задумываешься.

Ю.П. Маркин отнюдь не склонен – да простят нам эту ироническую тавтологию – мистифицировать всю эту мистику, превращая свою монографию в развернутый «конспирологический» этюд. Он, в отличие от тех же Повеля и Бержье, придерживается достаточно строгой и проверенной исторической канвы. Однако мифы о мировой судьбоносности германской расы, о ее «крови и почве», выглядят, как и во многих других, даже самых добросовестных исследованиях, неким базисом, а официальное тогдашнее искусство – надстройкой. Древнегерманские реминисценции играли, конечно, исключительную роль,

недаром ведущий фашистский карикатурист избрал псевдоним «Мьёлнир», по названию магического молота Тора, языческого бога-громовника (зададимся вопросом, дабы почувствовать разницу культур, возможно ли, чтобы ведущий карикатурист сталинской «Правды» подписывал свои рисунки именем Перуна?). Но как бы ни культивировались тогда нордические мифы, как подлинные, так и присочиненные, нельзя забывать о том, что искусство, даже искусство «служебное», предельно униженное и обезличенное при фашизме, все же обладает своей собственной мистикой, своей собственной аурой, которую всегда необходимо иметь в виду.

Напомним, что в приведенном в книге списке особо ценимых Гитлером и, следовательно, архетипических для современников «классиков национальной живописи» доминируют Вальдмюллер (этот список по ряду позиций возглавляющий), Шпицвег и Грюцнер, т. е. достаточно простодушные и несколько не «мистические» жанристы. Другие любимцы, Макарт и Тома, тоже воспевали не слишком сложную радость жизни – в виде светской роскоши или пасторально-крестьянских идиллий. И даже когда в зону официозного внимания попадал настоящий тематический мифологизм (у Фейербаха, Бёклина или Штука), то он настолько ректифицировался, что от него практически ничего не оставалось. Так, обнаженная натура немецких символистов – это всегда загадочные и многозначные олицетворения, а «Четыре элемента» Циглера, один из центральных «шедевров» Третьего рейха, это всего лишь четыре голые дамы, стоящие на кафельном полу ванной с символическими атрибутами в руках – атрибутами стихий, которые выглядят в данной ситуации крайне нелепо. В подавляющем большинстве «образцовых» произведений той эпохи никакого оккультного подтекста вообще нет, тогда как он в высшей степени характерен для иконографии тех мастеров, которые были не приверженцами, а, напротив, духовными оппонентами нацизма (упомянем хотя бы теософию Кандинского, алхимию Макса Эрнста и астрологию Бекмана).

Чем же тогда мистика искусства поддерживалась? А ведь она реально существовала, активно организуя массы в качестве «связующего каркаса действия»; это меткое выражение автора позволительно расширить, перенеся его из сферы архитектурно оформленных нацистских ритуалов в сферу нацистской культуры в целом. Аккумулятором же и распределительным щитом этой гипнотизирующей энергии служили медийные и массмедийные средства, примененные с невиданной в истории последовательностью и систематизмом. Ю.П. Маркин справедливо обращает внимание на фашистские торжества с их «акционистской» сценической архитектурой, рассчитанной на массовое соучастие. Но следовало бы добавить феномен еще в большей степени массовый (ведь нюрнбергские партайтаги были, при всей своей грандиозности, событиями по духу своему именно партийными, «инсайдерскими» и отнюдь не общенародными) и в итоге еще более результативный. Нацистская станковая картина с ее нарочитой бытовой натуральностью последовательно уподоблялась фотографии, четкой, доходчивой и идеально пригодной для массового репродуцирования. И эта «медийная иконография»<sup>6</sup> позволила снять все сколько-нибудь значительные разграничения между желаемым и действительным, выстроив прочную силовую линию между партийными установ-

ками и их воплощением в жизнь. Так, даже посредственная картинка наделялась своей энергетической аурой, уничтожающей (если вспомнить излюбленный тезис Бенямина) прежнюю, сакральную ауру, но в то же время создающей ее мощный и по-своему тоже «ауристический» суррогат.

И оптимальным объектом веры представляли в этой магии не Тор с Воданом, равно как и не ариософские мифологемы об арктической «стране Туле», а современное тоталитарное государство во всей его тщательно взлелеянной эстетической «красе». Той завораживающей сознание, тщательно отрежисованной «красе», которая, быть может, значительно превосходила своей социальной эффективностью все гражданские выгоды чисто экономического порядка, полученные, прежде всего, за счет беспощадного ограбления оккупированных территорий. Ведь сама экономика, призванная (вопреки всем реальным противоречиям труда и капитала) во что бы то ни стало показать, как идеально взаимодействует во всех своих частях «народное государство», неизбежно становилась пропагандистской, а следовательно, в известной мере, и «эстетической»<sup>7</sup>.

Обстоятельно описав как феноменологию, так и социологию нацистской арт-культуры, так что, изучив книгу, крайне информативную и в содержательном, и визуальном отношении, реально ощущаешь помпезную обстановку экспозиций в Доме немецкого искусства в Мюнхене, наш автор, повторим еще раз, достаточно подробно поведал и об идейных истоках этих шоу. Именно массовых шоу, где отдельное произведение всякий раз оказывалось лишь деталью огромного пропагандистского механизма. Умело выделены ключевые виды и темы, в том числе «акционистская» архитектура, образы обнаженной натуры (которые культивировались как телесные символы нордической расовой чистоты), трудовая и военная тематика. Но что касается уже не идейно-философских, но собственно художественных традиций, то они преподаны слишком пунктирно. Впрочем, автор этого и не скрывает, подчеркивая, что главное для него – показать художественную систему в целом, не раскрывая генезиса отдельных ее частей.

В книге справедливо отмечено, что «акционизм» самых значительных примеров нацистской архитектуры (т. е. их неразрывная связь с массовыми ритуалами), в особенности акционизм светокинетический, восходит к утопическому («бумажному») зодчеству экспрессионистов. Однако в целом о модернистских параллелях искусства Третьего рейха сказано бегло и остраненно-критически. Критически по отношению к мнениям М.А. Лифшица и Б. Гройса, соединявших авангардное и «тоталитарное» искусство прямой генетической связью<sup>8</sup>. Мы, впрочем, тоже, как и наш автор, отнюдь не склонны вписывать то, что культивировалось при нацистах, в историю всевозможных художественных «измов». При желании можно подобрать немало примеров соответствующих симпатий, отметив, в частности, что в романе Геббельса «Михель» вдруг с исключительным пиететом упоминается Ван Гог или что Ингмар Бергман был в юные годы, по его собственному признанию, страстным поклонником Гитлера<sup>9</sup>. Но, наслаивая друг на друга подобные примеры, мы не получим ничего, кроме достаточно абсурдной мозаики случайно сопоставленных фактов. Аналогичным образом можно было бы возвести фашизм к философии немецкого романтизма на основании того, что концлагерный лозунг

«Каждому свое» («Jedem das Seinige») взят из политико-утопического сочинения Фихте «Замкнутое торговое государство» (1800).

Собственно идейные и чисто личные симпатии к фашизму со стороны современных ему людей искусства составляли в целом крайне пеструю картину, внутри которой можно найти кого угодно – и авангардистов, и консерваторов<sup>10</sup>. Еще более пестрой предстает панорама тех предшествующих традиций, которые можно счесть «протототалитарными». И собранные в книге материалы постоянно в этой вопиющей разнородности убеждают, пусть даже автор о традициях достаточно подробно и не говорит.

Всюду в арт-культуре нацизма проступают какие-то, пусть и упрощенные, «ректифицированные», как мы уже говорили, однако совершенно очевидные исторические воспоминания. Но как они друг с другом несхожи! И что уж там говорить о модернизме и авангарде, это лишь малая часть возможных случаев «избирательного родства». Вот хотя бы приведенная в книге пирамида под названием «Сталинград», проект В. Крайса (1941), призванный, в воплощенном виде, войти в цепочку мемориалов («тотенбургов»), которые предполагалось воздвигнуть по завершении войны на границах Великой Германии. Автор здесь явно вдохновлялся суровой лапидарностью построек Леду и Булле, т. е. построек той фазы французского ампира, которую принято именовать «революционной архитектурой». Однако еще чаще скульптурно-архитектурный брутализм Третьего рейха отсылает к своим собственным, немецким корням, к немецким монументам романтизма, символизма и модерна (таким, в первую очередь, как регенбургская Валгалла, нидервальдское олицетворение «Германии-на-Рейне», лейпцигский памятник Битве народов и гамбургский Бисмарк). Приходит на ум К.Д. Фридрих, живописец в целом для нацистских вкусов слишком сложный и мрачный, но создавший тем не менее важный прецедент своей заснеженной «Гуннской могилой», выразившей воинствующий национализм эпохи борьбы с Наполеоном. Официальный пейзаж – тот, что поощрялся в качестве патриотически-«почвенного», – великолепно вписывается в рамки «нордизма»; в зарубежном искусствоведении этим термином обозначают не этнические свойства идеального арийца, а международное течение в пейзажной живописи модерна, охватившее в первой половине XX века целое кольцо субарктических стран – от Канады до Скандинавии. Иконография нацистских монументов героям труда в основном восходит к творчеству Константина Менье. Немецкий югендштиль, в целом вроде бы, с точки зрения наиболее строгих фашистских идеологов, «дегенеративный», протянул, тем не менее, в искусство Третьего рейха целый ряд побегов, одним из которых является символистская графика Фидуса (Х. Хёппнера), полная фантазий о нарождающемся «сверхчеловеке»<sup>11</sup>. Наконец, если вспомнить, откуда взялся «орнамент массы», это ключевое понятие, которым постоянно обозначают как сами шествия и «триумфы» фашистского времени, так и их образы в фильмах Рифеншталь, то окажется, что З. Кракауэр, вводя этот термин в оборот в своей одноименной статье 1927 года, имел в виду вовсе не марширующих штурмовиков, а американские эстрадные и праздничные массовки с их голоногими шоу. Избирательное родство проявля-



лось крайне разнородно, порою совершенно неожиданно, и список аналогичных примеров можно продолжать очень и очень долго.

Сложить из всех этих явных и тайных подобий логическую систему, позволяющую уяснить историческое становление искусства Третьего рейха и понять, почему, в конце концов, оно «расцвело» в своем времени и своем месте, можно по-разному. Можно истолковать все, исходя из политических условий, данный метод, собственно, словосочетанием «тоталитарное искусство» и подразумевается. Ю.П. Маркин, надо воздать ему должное, этим термином не злоупотребляет, в чем есть свой продуманный резон. Тоталитаризмы могут быть самые разные: ведь в диктатурах Муссолини, Франко и Салазара модернизм хоть и не пользовался государственной поддержкой, но отнюдь не запрещался, и в результате сложились значительно иные, нежели в Германии, историко-художественные ситуации. Да к тому же политические дефиниции эстетического материала и в целом не слишком себя оправдывают. Ведь словосочетания «капиталистическое искусство», «демократическое искусство» или «социалистическое искусство» звучат крайне несолидно и малопонятно. И, собственно, даже по необходимости пользуясь определениями «нацистское» или «Третьего рейха», мы мало что толком поясняем. Искусство можно адекватно понять, лишь исходя из самого искусства, каким бы качеством, высочайшим или совсем средненьким, это искусство ни отличалось.

И если знакомиться с книгой нашего автора внимательно, по принципу того «медленного чтения», что рекомендует Ницше (которого, как известно, сделали «предтечей фашизма» лишь основательно его наследие оскопив), мы обнаружим как в авторских наблюдениях, так и в цитатах, подобранных весьма тщательно и метко, целый ряд путеводных намеков. Так, Ю.П. Маркин недаром уделяет особое, целенаправленное внимание фашистскому зодчеству, монументальному искусству и массовым акциям как наиболее доходчивым, политически-эффективным видам творчества и подчеркивает, что «Гитлер считал культурную реформу более важной, чем реформа политическая и хозяйственная». Альфред Розенберг выдвигал со своей стороны идеал «органического, пронизывающего и создающего жизнь искусства» (это цитата, остроумно извлеченная нашим автором из «Мифа XX века»). Искусство, следовательно, призвано было не только лишь организовывать, но в прямом смысле подменять жизнь, и о том же примерно заговаривал Гитлер, размечтавшись в застольных беседах (жаль, что их материал остался в книге неиспользованным, они куда красноречивее в плане эстетики, нежели «Майн кампф»). «Единственная действительно существующая (или “настоящая”) вещь – это творения человеческого гения. Этим и объясняется моя любовь к искусству... Музыка и архитектура – ведь именно они запечатлели для нас путь восхождения человечества... Мне мнится, что наступит день, когда наука обнаружит в тех волнах, что исходят от “Золота Рейна”, тайные взаимосвязи, сопряженные с порядком вселенной». Поэтому, следует вывод, «если бы кто-то другой смог посвятить себя моим делам, я бы избрал поприще искусств или философии»<sup>12</sup>.

Теоретический источник подобных мечтаний прекрасно известен, тем паче что и сам фюрер его нисколько не скрывает, постоянно заявляя о своей



страстной любви к Вагнеру. Ю.П. Маркин должным образом фиксирует этот важнейший исторический контрапункт (подчеркивая на странице 78, что вагнеровская идея «гезамкунстверка» должна была найти свое претворение «в сфере одиозной нацистской культуры»). Но только лишь фиксирует, дальше в это не углубляясь, хотя и расставив перед взглядом читателя массу красноречивых семантических акцентов.

И, действительно, нам необходимо вернуться к истории слова *Gesamtkunstwerk* (из вагнеровской статьи «Произведение искусства будущего») и, прежде всего, правильно его перевести. Если свериться с другими европейскими языками, то целесообразней всего было бы говорить о «тотальном произведении искусства», а не о «синтезе искусств», которым у нас постоянно пытались данное понятие подменить. В конце концов, «синтез искусств», как бы его поэтически не раскручивать, это дело техники, действующей по принципу «что убавить, что прибавить», а не тот великий жизнепреображающий принцип, о котором писал Вагнер, пытавшийся реально осуществить его в своем творчестве. Одним из многих романтических предварений, во всяком случае, словесных предварений этой художественной тотальности, был всеобщий «органон», о котором размышлял в своей эстетике Шеллинг. И главным свойством этих эстетических абсолютов была именно всеобщность, способность к универсальному разумению и устроению всего, сей «органон» или «гезамткунстверк» окружающего.

Уже Ницше (в своем «Казусе Вагнера») выразил сомнение в том, что искусство способно «быть всем», в том числе и этикой и религией, хотя и сам не раз впадал в искус эстетического абсолютизма. Обаяние гениальных вагнеровских опер не должно исключать того трезвого критицизма, который становится совершенно необходимым всякий раз, когда мы исследуем вопрос о том, как художественные идеи, прекрасные в самих себе, внутри произведения, воплощались в жизни, вступая с ней порою в весьма агрессивное и разрушительное соседство. После Вагнера данная дилемма предстала все более и более запутанной. Искусство, с одной стороны, действительно поднимало массы на борьбу за самые возвышенные и благородные идеалы, вовлекая их в своего рода «оперные революции» (если оставаться в рамках искусства музыкального, но в его универсальных потенциях)<sup>13</sup>, а с другой стороны, то и дело перерождалось в пропаганду, приводящую к самым катастрофическим последствиям, самоубийственным и для самого художественного творчества. Замечательной хроникой этого «объявленного самоубийства» и является, собственно, рассматриваемая книга.

Ю.П. Маркин разворачивает перед нами хоть и эффектную, очень зрелищную, но в то же время крайне печальную повесть, подобно тому, как это сделал в свое время уже упоминавшийся нами киновед Зигфрид Кракауэр, подробно и остроумно пересказывавший этапные немецкие киноленты в своей знаменитой книге «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино»<sup>14</sup>. Правда, Маркин, в отличие от Кракауэра, не делает пространных теоретических выводов. Он лишь подводит к ним читателя, и уже это очень важно. Им создана необходимая база исследования, проложены необходимые пути, закрыто очень большое белое пятно. И на данном этапе этого вполне достаточно. Для дальней-

шего развития намеченных здесь идей и оптимального истолкования собранных здесь примеров необходимы герменевтические усилия многих ученых, причем не одних лишь искусствоведов.

Лишним в книге предстают лишь биографические справки об архитекторах и художниках, это явный балласт. Специалисты знают, откуда все эти сведения взять (из «Тиме-Бекера» и других аналогичного рода справочников), а не специалистам это не слишком нужно. Другое дело основной корпус книги – он, несомненно, будет интересен и гуманитариям разного профиля, и даже тому, кого условно принято именовать «массовым читателем».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Маркин Ю. Искусство при тоталитаризме // Декоративное искусство СССР. 1989. № 12. С. 4. Позднее им была опубликована и еще одна статья аналогичной тематики: Маркин Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов // Художественные модели мироздания. Кн. 2. XX век / Под. общ. ред. В.П. Толстого. М., 1999. С. 121–138.
- 2 Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994 (впервые книга была издана на английском языке в 1990 г.)
- 3 По пути расширения пошли устроители выставки «Модернизм» в лондонском Музее Виктории и Альберта (*Modernism. Designing the New World*, 2006), куда Германия вошла в качестве равноправной соучастницы, выведенной не критически, в русле воспоминаний об официозной тоталитарности и преследованиях «дегенеративного искусства», а вполне позитивно. Правда, примером такого «модернизма Третьего рейха» послужило здесь не немецкое искусство как таковое (целиком вынесенное на данной выставке за скобки), а немецкий автомобильный дизайн и реклама. Наиболее масштабными предыдущими примерами такого рода сравнительных международных выставок были «Реализмы. 1919–1939» в парижском Центре Помпиду (1980) и «Топор защелк...» в дюссельдорфском Кунстхалле (1987), в последнем случае названием послужила строка из стихотворения Пауля Целана; в первой экспозиции возобладали взаимный стилистический нейтралитет консервативно-фигуративных стилей разных стран, во второй тон задавала, напротив, острая политическая конфликтность представленных произведений.
- 4 См. об этом: Голомшток И.Н. Указ. соч. С. 83–91.
- 5 Pauwels L., Bergier J. *Le matin de magiciens*, 1970 (рус. пер. – 1994). Дав своей книге подзаголовок «Посвящение в фантастический реализм», ее авторы нисколько не скрывали беллетристической природы своего сочинения, построив его как своеобразную антологию фантастики, где тексты самих Повеля и Бержье перемежаются с рассказами А. Лавкрафта, А. Кларка и других писателей, а надежные исторические факты соседствуют с открытыми мистификациями.
- 6 Об «*Ikongraphie des Mediums*» говорится в кн.: Hinz B. *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Frankfurt am Main, 1977. S. 132. Правда, Хинц имеет в виду нечто иное, а именно типичную для фашистского искусства сюжетную функцию средств массовой информации (с персонажами картины, читающими газету, слушающими радио и т. д.). Однако, это, по сути, две стороны одной медали: массмедийные средства, таким образом, регулировали сознание двояко, как распределяя клишированные художественные

- образы в социальном пространстве, так и непосредственно входя в их идейный состав. Полезными источниками для изучения тоталитарной массмедийности могут служить кн.: Thomas O. Die Propaganda-Machinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, В., 1978; Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Frankfurt-am-Main – Giessen, 1979; Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Kreuzberg, 1987.
- 7 К сожалению, в книге Гётца (Gotz A. Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. 2005), весьма влиятельной в современной немецкой историографии, блестяще описывается политико-экономическая природа национал-социализма, но при этом практически полностью игнорируются ключевые моменты эстетического порядка.
  - 8 Правда, необходимо уточнить, что, касаясь этой проблемы, М.А. Лифшиц лишь походя отмечал, что в нацистском искусстве «немало модернистской позы», а Б. Гройс (в своей работе «Стиль Сталин», вошедшей в его кн.: Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1998) постулировал авангардно-тоталитарные связи, исходя из официального советского, а не немецкого искусства.
  - 9 См.: Vermilye J. I. Bergman. His Life and Films. L., 2001. P. 6.
  - 10 Достаточно просмотреть именно индекс в кн.: Hamilton A. The Appeal of Fascism. A Study of Intellectuals and Fascism. 1919–1945. L., 1971.
  - 11 Frecot J. e/a. Fidus. 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München, 1972.
  - 12 Беседа, записанная в январе 1942, цит. по: Hitler's Table Talk. 1941–1944. L., 2000. P. 350–351.
  - 13 Образцовым и в высшей степени непредвзятым исследованием революционных потенциалов искусства (тема, обычно обремененная всевозможной конъюнктурщиной) может служить кн.: Billington J. Fire in the Minds of Men: Origins of Revolutionary Faith, N.Y., 1980. Правда, автор сосредоточил свое изложение на чисто исторической канве, лишь время от времени обращаясь к филологическим и музыковедческим материалам; изобразительное же искусство здесь вообще не затрагивается.
  - 14 Эту классическую книгу, впервые опубликованную в 1947 г., а ныне доступную и в русском переводе (в том числе и в Интернете), следует рекомендовать всем, занимающимся проблемой т. н. «тоталитарного искусства», – вне зависимости от того, какая страна и какой вид искусства составляют главный предмет исследовательского интереса.