

Л.М. МАКАРОВА

АНТИНАЦИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВОСТОЧНОЙ ГЕРМАНИИ (1945–1955)

В послевоенном искусстве Восточной Германии, в силу особенностей ее исторического развития, антинацизм как система ценностей приобрел особую значимость. На первое послевоенное десятилетие приходилась основная тяжесть «расчета с прошлым», отказа от прежнего видения мира. Определение сущности нацизма и собственного к нему отношения становилось в этих условиях не только основным мировоззренческим кредо самого художника, выраженным в категориях добра и зла, но через его искусство и элементом формирования ценностных ориентиров общества. Для Восточной Германии характерным отношением к нацизму было не покаяние, а стремление отмежеваться от него.

Особенно характерно это стремление для тех немецких художников и скульпторов старшего поколения, которые свое неприятие нацизма проявили еще до 1933 г. В большинстве это были сторонники коммунистических взглядов, поскольку именно их творчеству была в 1920-30-е гг. присуща крайняя политизированность: искусство они не отделяли от политики. Позднее, в 1933-45 гг. их судьбы сложились по-разному. Одни оказались в концлагерях — Г. Грундиг, Х. Эрнст, Г. Зандберг. Другие были в эмиграции — Леа Грундиг, Г. Гросс (вернулся только в 1959 г.), К. Хофер, Т. Бальден.

В послевоенной реальности, скорректированной присутствием советских оккупационных войск, именно они выдвигались на первый план, и на них возлагалась задача средствами искусства выразить официальные взгляды на демократию в целом и в этой связи на нацизм и антинацизм¹. Они, в свою очередь, стремились максимально четко обозначить собственную позицию в этом вопросе.

¹ Подробно об этом: *Тимофеева Н.П.* Немецкая интеллигенция и политика реформ: Система образования в Восточной Германии 1945–1949 гг. Воронеж, 1966. См. также: *Полевой В.М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989. С. 290-291, 302-303.

Разумеется, подобная позиция была свойственна далеко не всем деятелям искусства послевоенного периода. Часть из них первоначально оставались нейтральными, пытаясь преодолеть растерянность, найти свое место в изменившемся мире. В послевоенный период для их творчества была характерна подчеркнутая аполитичность, в тематике работ О. Хоффмана, К. Квернера преобладали портреты. О. Нагель, Х.Т. Рихтер в первые послевоенные годы не находили в себе сил вернуться к художественному творчеству².

Наконец, была еще одна группа (к ней в первую очередь следует отнести известного скульптора Г. Кольбе, признанного нацистами, и с некоторыми оговорками коммуниста Ф. Кремера, относившего себя к «внутренней эмиграции»), представители которой, не являясь нацистами по убеждению, все же чувствовали себя достаточно комфортно в период нацистского господства. Их работы получали награды на нацистских выставках, они имели возможность зарубежных поездок. Но их послевоенная позиция была различной. Кремер сразу перешел к отрицанию прошлого, к безоговорочной поддержке нового режима. Что же касается Кольбе, для него 1945 год означал мучительный «расчет с прошлым», переоценку собственных позиций, в том числе в искусстве.

Изучение творчества художников первой группы позволяет увидеть изобразительную специфику неприятия нацизма на достаточно протяженном отрезке времени. Информативность их работ различна и во многом связана с уровнем философского осмысления темы и соответственно с ее семантической насыщенностью. Изучение этой проблемы как в отечественной, так и германской историографии, в силу непреходящей актуальности темы, началось практически сразу после окончания войны. Суждения об этом занимали важное место в специальных трудах и в общих работах по истории и культуре ГДР, по проблемам становления социалистического искусства³. Об антинацизме, как ведущем критерии при оценке значимости творчества отдельных художников и скульпторов, много гово-

² См. об этом: *Kober M.M. Die Stunde Null? Zur Bewußtseinslage der Künstler nach 1945 // Bildende Kunst. 1987. Н. 11. S. 524-525.*

³ Даже в работах, посвященных этому периоду, антинацизм рассматривается лишь как составная часть социалистического строительства, иногда синонимично. См., в частности: *Kunst der DDR 1945–1959. Leipzig, 1982. Band 1-2.*

рится также в посвященных им монографиях, но этот показатель зачастую оказывается в прямой зависимости от степени их преданности новому режиму, сформировавшемуся на территории Восточной Германии⁴. Направленность искусства продолжала оставаться преимущественно политической.

Параметры осмысления антинацизма как фактора художественного сознания в Восточной Германии в 1945-55 гг. наиболее полно представлены в журнале Союза художников ГДР “Bildende Kunst”⁵. Там широко дискутировалась антифашистская тема, рассматривалось её международное, а не только германское проявление, приводились суждения деятелей искусства разных стран, помещались репродукции картин и скульптур, давалась их идеологическая и искусствоведческая оценка. В целом в историографии проблемы доминировал навязчиво оценочный, догматический подход. В этом отношении между историографиями СССР и ГДР нет особых различий⁶. Особенно это касается коллективных трудов, выпускаемых к юбилеям. Вневременные, общегуманные позиции, в сущности, там отсутствуют, все явления жизни трактуются в русле воинствующего коммунизма периода «холодной войны». В итоге вместо целостной картины антифашистского видения мира первых послевоенных лет и показа ее перспектив предьявляется как единственно возможная, в полном соответствии с реальной политикой, жесткая модель трансформации антинацизма в социализм.

После окончания войны возрождение художественной жизни в Германии шло в двух основных направлениях — творческом (создание новых произведений) и организационном (воссоздание системы художественных объединений, организация выставок). Эти процессы начались практически сразу после освобождения. Насколько

⁴ См., в частности: Полякова Н. Фриц Кремер. М., 1982. С. 23-24; *Stockfisch W. Figuren des Schmerzes: Zum Spätwerk Georg Kolbes // Bildende Kunst*. 1982. Н. 8. S. 396-397.

⁵ Журнал был основан в 1947 г. и выходил до 1949 г. С января 1953 г. он был органом Союза художников Германии, позднее переименованного в Союз художников ГДР. В марте 1991 г. выход его прекратился.

⁶ См., например, предисловие У. Кухирта к монографии З.С. Пышновской «Немецкие художники-антифашисты: Культурно-исторический очерк». М., 1976. С. 5-9. Работа посвящена периоду 1933-45 гг.

можно судить, художественная жизнь Германии ранее всего возобновилась в Дрездене, прежнем центре изобразительного искусства.

Исследователи считают символическим одновременное возрождение и разрушенного города, и искусства. Начало этому возрождению было положено в ноябре 1945 г., когда состоялась первая выставка дрезденской группы “Der Ruf” с программным названием «Освобожденное искусство»⁷. Членам этой группы был присущ крайний рационализм, далекий от всякого романтизма. На выставке экспонировались работы художников, отнесенных в 1933–45 гг. к категории «выродившихся», главным образом экспрессионистов, а также тех, кто по разным причинам в период нацизма не имел права на профессиональную деятельность. Представленные там работы совсем не обязательно были строго антинацистскими в политическом понимании. Они отторгались нацистами по причине иного, альтернативного нацистскому восприятия мира и соответственно чуждого художественного языка⁸.

В декабре того же 1945 г. в Дрездене, на базе Академии искусств, состоялась новая выставка, объединившая художников прежде существовавших обществ — Союза художников, Дрезденского Сецессиона 1932 г. и Ассоциации революционных художников Германии (АССО). Там были выставлены уже чисто антифашистские работы — например, картина В. Лахнита «Жертвам фашизма». Но одновременно были представлены и работы, мало или совсем не выставлявшиеся в 1933–45 гг. Эта практика продолжалась и позднее, приобретая все большую политическую окраску. В марте 1946 г. там же, в Дрездене состоялась выставка, на которой были представлены работы тех, кто находился в оппозиции к нацистскому режиму, подвергался преследованиям, погиб в борьбе с нацизмом или в результате преследований (в частности, Э. Барлаха, Г. Гросса, К. Кольвиц, Ф. Шульце). Выставки 1946 года можно считать по этой причине

⁷ См.: *Claußnitzer G. Künstler in Dresden*. Berlin, 1984. S. 5-6. К сожалению, из-за отсутствия каталога выставки трудно с точностью сказать, какие конкретно полотна там выставались. О первых выставках 1945–46 гг. см. также: *Bildende Kunst*. 1986. Н. 3. S. 121-123.

⁸ О причинах нацистского отторжения экспрессионизма см., в частности: *Hamann R., Hermand J. Expressionismus*. Berlin, 1975. S. 288-289.

своеобразной кульминацией всех предшествующих достижений в области антинацистского искусства.

С художественной точки зрения выставки 1945–46 гг. ставили целью пересмотреть отношение к искусству, навязанное нацизмом, снять многочисленные запреты. Это была закономерная попытка ликвидировать разрыв в художественной жизни Германии, возникший в результате нацистского вмешательства⁹. В силу объективных причин количество новых работ на них не было значительным. Преобладавшие тогда малые формы — рисунок пером (Г. Зандберг) или тушью (Л. Грундиг), по-видимому, не были представлены. Антинацизм в искусстве первых послевоенных лет по этой причине трудно отграничить от предшествующего этапа, в том числе с точки зрения содержания произведений и их художественного языка.

С течением времени институт выставок превратился в один из инструментов художественного контроля¹⁰. Центральные итоговые выставки впоследствии проводились с интервалом примерно в 5 лет до конца существования ГДР и вновь ставили своей целью подчинить художественный поиск политике.

Практически сразу после освобождения от нацизма началось новое структурирование творческих сил в Восточной Германии. В 1945 г. был создан Культурбунд — Союз деятелей культуры по демократическому обновлению Германии, куда входили и представители творческой интеллигенции, в частности, художник Б. Пауль. Одним из его основателей был К. Хофер, вице-президентом — О. Нагель. Однако подобное единство творческих сил было скорее исключением. В дальнейшем, в 1945–49 гг. возникла сеть групп, организованных по принципу уже не творческих, а политических симпатий, наподобие практики межвоенного периода. Так, “Die Fähre” в Галле объединяла художников, работы которых были проникнуты

⁹ Следуя критериям Н.А. Хренова, можно обратиться к понятию «перехода», при котором происходит резкая смена систем ценностей. Проблема в этом случае заключается в том, что подобный резкий переход в культуре может оказаться несозидательным, собственно развития при этом может и не происходить. См.: Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002. С. 20.

¹⁰ Bildende Kunst. 1986. Н. 3. S. 123. Anmerkungen.

антивоенным протестом с гуманистических позиций¹¹. Союз художников в Берлине возобновил традиции буржуазных организаций Веймарской республики. Примерно в тот же период по инициативе прежних участников межвоенной АССО был создан Кружок социалистических художников. В него вошли приблизительно на треть бывшие участники АССО, в том числе Г. и Л. Грундиги. В 1950 г. на основе именно этого кружка был образован единый Союз художников ГДР, однако уже не с антинацистской, а с социалистической программой, хотя по-прежнему в качестве ведущего мировоззренческого принципа во всех видах искусства официально провозглашался «бескомпромиссный антинацизм»¹². Произошло, таким образом, смысловое преобразование первоначального термина. Прежний, общедемократически понимавшийся антинацизм периода Культурбунда сводился теперь лишь к одной из его составляющих.

Политически под антинацизмом в работах послевоенного периода, как и в предшествующие годы, подразумевалось разоблачение преступлений нацизма. На первый план логически выдвигалась тема лишения свободы и уничтожения, в целом не новая для художников старшего поколения (достаточно вспомнить созданный Л. Грундиг графический цикл «Под свастикой» и Г. Грундигом цикл «Животные и люди», оба 1935-38 гг.). После окончания войны эта тема получила дальнейшее развитие. В 1945-47 гг. Л. Грундиг создала серию рисунков тушью под общим названием «Никогда больше»: «Путь в газовую камеру» (1945), «Военный преступник» (1945), «Армия и генералы под Сталинградом» (1947). Практически на всех рисунках — массовая гибель людей, независимо от того, кто они — гибнущие под Сталинградом рядовые, скрюченные тела которых составляют фон двум фигурам увешанных орденами генералов, жертвы военного преступника или бледные тени, бредущие в никуда через пустое, безлюдное пространство, по дороге, на которой остались следы тысяч их предшественников.

¹¹ *Schulze I. Zur Halleschen Künstlergruppe "Die Fähre" // Bildende Kunst. 1975. Н. 4. S. 168; Eadem. Künstlervereinigung "Die Fähre" // Bildende Kunst. 1987. Н. 6. S. 274-276.*

¹² *Kunst der DDR 1945-1959. Band 1. S. 32-33. Ханке Х., Россоу Г. Социалистическая культурная революция в ГДР. С. 188. Первые годы существования Союза художников ГДР анализируются в журнале этого Союза: Bildende Kunst. 1982. Н. 5. Номер посвящен 30-летию его существования.*

Совсем особая тема — еврейский геноцид. Как правило, ее исследованием (и не только в искусстве) занимаются представители еврейского населения. Серию работ «Гетто» создала Л. Грундиг. Г. Зандберг, сатирик, бывший узник Бухенвальда, автор многочисленных гравюр на тему концлагерей, подошел к вопросу с религиозной точки зрения. В небольшом рисунке пером «Этот грязный еврей», помещенном в газете «Das Volk» 27 июля 1945 года, он изобразил нациста, распявшего Христа на свастике. Рисунок снабжен подписью — цитатой первой строки 24 пункта Программы НСДАП о свободе вероисповедания¹³. Строго говоря, в подписи нет особой необходимости. Высокий уровень информативности рисунка достигается за счет лаконизма, при котором каждый штрих приобретает значение символа. Христос, ведущая фигура одной из мировых религий низводится до уровня недочеловека, подлежащего уничтожению. С нацистской точки зрения, здесь подразумевалось бы торжество свастики как арийского символа над еврейским богом, символом неарийцев (следовательно, недочеловеков). Однако фигура распятого Христа выполнена на рисунке в соответствии с христианскими канонами, и рядом с его возвышенным страданием именно хохочущий нацист предстает недочеловеком, глумящимся над святыней.

Осуждение нацизма на эмоциональном и психологическом уровне после 1945 г. было дополнено стремлением увековечить память о погибших. В отличие от предшествующего периода, когда просто человек как таковой предстал жертвой нацизма, здесь такие жертвы были показаны дифференцированно. Эта эволюция темы прослеживается, в частности, при сопоставлении двух вариантов картины Г. Грундига, созданной в 1946-48 гг., с его прежним творчеством. Более ранний из вариантов, если судить по его облегченной знаковости, называется «Жертвы фашизма», второй — «Жертвам фашизма»¹⁴. В самом изменении названия уже содержится изменение смысла, во втором случае — помимо оплакивания жертв — стремление увековечить память о них.

С точки зрения организации материала, в обоих случаях это развитие композиции, представленной в пределе триптиха 1935-

¹³ Lang L. Herbert Sandberg: Leben und Werk. Berlin, 1977. S. 46, 94.

¹⁴ Анализ этой картины с искусствоведческой точки зрения см.: Либман М.Я. Ганс Грундиг. М., 1974. С. 82-84; Feist G. Hans Grundig. Berlin, 1979.

38 гг. «Тысячелетняя империя» и в гравюре «Смерть» из серии «Животные и люди» 1937 г. Однако налицо семантическое различие. Во всех случаях на переднем плане — две лежащие человеческие фигуры, но в «Тысячелетней империи» это — «Спящие», в обоих вариантах «Жертв» и в «Смерти» — мертвые. Мало того, во всех случаях не просто изображены умершие, это — коллективное захоронение жертв, атрибут смерти через уничтожение, предназначенной для изгоев нацистского общества, изгнание их из памяти поколений¹⁵.

Наиболее сильной по воздействию на зрителя представляется гравюра «Смерть», в которой над мертвыми как бы нависает безымянный ужас. Здесь значительно влияние экспрессионизма, о чем свидетельствуют и позы людей, и сброшенная маска одной из фигур, создающая впечатление чудовищного карнавала, на котором торжествует смерть. Одновременно это намек на общее тяготение к карнализации жизни, характерное для тоталитарного общества.

В двух вариантах «Жертв» одна и та же сюжетная линия трактуется несколько по-разному, во втором случае больше внимания уделено геноциду: на явно концлагерной одежде одной из жертв виден шестиугольник, покрывало на его голове имитирует талит¹⁶, признак принадлежности к иудаизму. На одежде второй жертвы нашит красный треугольник, которым нацисты отмечали политических заключенных, вся фигура закрыта красным полотнищем, символом коммунистической идеологии. Позы людей в могиле в первом варианте — прямые, вытянутые тела, аналог «Спящих», во втором экспрессионистски выразительные изломы тел как бы передают печать предсмертных страданий, как в гравюре «Смерть».

Философия общей трактовки нацизма передается во втором случае за счет существенного сокращения деталей второго плана. В первом варианте второй план — тщательно выписанные ограждения концлагеря, прямо над фигурами погибших вьются черные птицы. Во втором варианте внешнее пространство расширено до уровня Вселенной, погибшие оказываются перед лицом Вечности. В обоих

¹⁵ Подробнее о нацистском отношении к смерти см.: *Макарова Л.М.* Смерть в мировоззрении национал-социализма // Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994. С. 142-151.

¹⁶ Талит — род накидки, которой иудеи покрывают плечи и голову во время богослужения.

картинах над концлагерем изображено зарево, «космический пожар», за которым обязательно последует возрождение¹⁷. Для творческого сознания XX века можно считать закономерностью осмысление событий на другом уровне образности, сравнительно с предшествующим периодом, применение гротеска, притчи и иных форм выражения, зачастую на грани иррационального, слияние парадокса и обыденности, широкое использование фантастических образов.

Примером может служить триптих Г. Грундига «Тысячелетняя империя», выполненный в 1935-38 гг. Давая такое название картине, Грундиг трактует его в абсолютном значении «Тысячелетнего царства», переводя за пределы конкретной истории. Левая створка, «Карнавал», намекает на иррациональность восприятия мира, карнавализацию действительности. Наиболее интересна средняя часть «Видение горящего города», с его торжеством очищающего огня, в котором, как при конце света, должны погибнуть грешники и уцелеть праведники. Историческим событиям придается, таким образом, структурно иное, метаисторическое значение, при котором человек оказывается включенным в универсальную космическую систему, с вневременным, абсолютным пониманием добра и зла.

Одновременно художник придает своей работе характер мемориального произведения. По нижнему краю картины выписаны три имени — Хелен Эрнст, Кристль Бехам, Фриц Шульце. Эти имена принадлежат друзьям Грундига, погибшим в результате нацистских преследований. Двое из них художники, третий, Кристль Бехам — политический агитатор. Антинацизм в работе Грундига имеет, таким образом, два уровня информативности: с одной стороны — содержание его собственной картины, с другой — память о его умерших друзьях, об их вкладе в антинацистскую борьбу. Картина, таким образом, отрицает принцип безымянности жертв, становясь памятником конкретным борцам, бессмертным героям. В этом заключается еще один протест — против нацистской концепции смерти: безымянность жертв, погребенных в общей могиле, по нацистским понятиям — удел недочеловеков, забвение. Антинацизм с чисто политического уровня здесь переходит на общечеловеческий, с неизбежно-

¹⁷ Интерпретацию огня как символа, в том числе в германской традиции, см.: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость. СПб., 1998. С. 175.

стью отрицающий не только нацистские эстетические принципы, но и в целом концепцию личности. Во втором варианте этот контраст глубже, он и в позах фигур, и в подчеркнутости их индивидуальных и мировоззренческих различий.

В скульптуре вопрос о памятниках жертвам нацизма возник также сразу после войны, но приобрел особую актуальность в 1950-е годы. В этом отношении Восточная Германия отставала, например, от Польши, где памятник повстанцам варшавского гетто воздвигли уже в 1948 г.¹⁸ Это отставание существенно отразилось на образности скульптурного языка. С самого начала в этих памятниках было выражено осуждение геноцида, изображение бедствий войны. Память героев, павших в борьбе против нацизма, и конкретно участников восстания в Бухенвальде, была увековечена в 1954 г. превращением этого концлагеря на территории Восточной Германии в музей Сопrotивления нацизму. Одновременно, в 1952-58 гг., там возводился скульптурный мемориальный ансамбль, в котором Ф. Кремер использовал возможности многофигурной композиции для решения сложных морально-психологических проблем¹⁹. В отличие от живописных работ, здесь больше внимания уделено не мученической смерти и страданиям жертв нацизма, а их сопротивлению.

Смерть становится как бы условием победы, торжества освобождения, поэтому в памятниках закономерно возвеличение смерти до уровня героической. Одновременно это и бессмертие павших, как постоянное напоминание живущим о необходимости стойкости и мужества. Однако если в живописи антинацизм выражен не только в содержании, но и в эстетических принципах, скульптурная композиция Кремера дает существенно меньше таких возможностей. Его герои безымянны, это — аллегии определенных качеств личности: Сомневающийся, Циник, Приносящий клятву.

¹⁸ Его изображение см.: Bildende Kunst. 1986. Н. 6. S. 285.

¹⁹ Изображение и анализ памятника см.: Полякова Н. Фриц Кремер. Гл. IV. Правда, в этой работе подчеркивается социалистическая заданность памятника. Можно также остановиться на торжествующей фигуре освобожденного человека: его поза не очень отходит от канонов предшествующего периода. Символический язык скульптуры в данном случае довольно беден и предоставляет мало возможностей для нюансировки переживания.

Существенно гуманистичнее в этом отношении скульптуры Г. Кольбе. Начиная с 1945 г., главной темой его пластических композиций становится человеческое страдание как выражение раскаяния или искупления. Вначале — это автобиографичный Освобожденный (1945), коленопреклоненный человек, при мысли о прошлом обеими руками закрывающий лицо. Его ощущение комфортной интегрированности в мир рухнуло. Возник разрыв между его идеалом и изменившейся реальностью. Это соответствует высказыванию самого Кольбе «Мы потеряли себя и должны обрести вновь»²⁰. В проекте его памятника жертвам фашизма (1946 г.) вновь показана не героическая гибель, как у Кремера, а сострадание умирающему²¹.

Художественное решение темы борьбы с фашизмом у большинства авторов предполагало коллективное действие и коллективное восприятие, а не индивидуальный опыт одиночки. Однако, поскольку знаковость оказывается универсальной при показе активной борьбы и героической гибели, в скульптурных композициях павших героев значительно сходство с нацистским эстетическим идеалом: суровые лица, агрессивная поза, сжатые кулаки. Отличие от нее достигается лишь при условии показа боли и страданий конкретного человека, проблемы ответственности или искупления.

Возможно, семантическое сходство скульптур было обусловлено и изменившейся политической ситуацией. Искусство вновь оказалось под государственным контролем. Доминирование социалистических идей достигалось за счет многочисленных мер, принимаемых в этом направлении СЕПГ. Начиная с 1947 г., эта партия проводила конференции, на которых рассматривались вопросы социалистической культуры с точки зрения не только тематики произведений, в которых антинацизм плавно перетекал в агрессивную антибуржуазность, но и корректировки художественного языка²².

Культура снова постепенно становилась конструируемой. Этот процесс приобрел масштабность с 1950 г., после III съезда СЕПГ, на котором литература и искусство рассматривались как составная

²⁰ Цит. по: Bildende Kunst. 1987. Н. 11. S. 524.

²¹ См.: Bildende Kunst. 1982. Н. 8. S. 396-399.

²² См.: История Германской Демократической Республики. М., 1979. С. 446; Streisand J. Kultur in der DDR. Berlin, 1981. S. 80; Kunst der DDR 1945–1959. Band 1. S. 55.

часть дела социалистического строительства, и ставился вопрос о «болезни нейтрализма» (приоритете общедемократических ценностей) у деятелей науки и культуры²³.

Любая культура идентифицирует себя через сопоставление с другой культурой, общество определяет себя посредством того, что оно исключает. Однако точка отсчета при таком сопоставлении нацизма и антинацизма по необходимости оказывается здесь общей, различие заключается в оценке, положительной или отрицательной. На мемориальном памятнике в Бухенвальде выражающие согласие люди поднимают вверх два пальца — знак согласия — так, как это требовалось при выражении любого одобрения, в том числе и во времена нацизма. Их позы решительны, поскольку это борцы, отличие — в обозначении идеи, за которую борются. Реальное отличие наступает только при смене художественного языка.

Антинацизм терминологически далеко не однозначен и нуждается в серьезном уточнении, в зависимости от временного отрезка и от степени политизированности художника. В данном случае он представляет не столько политическое, сколько мировоззренческое понятие, соответственно его рамки расширены. Это позволяет двойную, историческую и художественную, интерпретацию изобразительных источников с точки зрения основного показателя — языка художественного произведения. Антинацизм — не только создание, но и признание прежде отвергнутых систем ценностей.

В Восточной Германии начавшая в 1945 г. возрождаться полисемантичность с начала 1950-х гг. уступает место однозначно понимаемым штампам, противопоставлению нацизм — социализм; аксиологическая (ценностная) составляющая искусства, трансформированная в эстетическую категорию, вновь стала доминировать над собственно художественными поисками. Общечеловеческое отступает, что негативно отражается на искусстве: очень зыбкой оказывается грань, отделяющая новое социалистическое искусство от прежней нацистской натуралистичности. В результате сложная открытая система за счет сужения толкования антинацизма лишь как социализма вновь превратилась в закрытую, одна догма сменила другую.

²³ История Германской Демократической Республики... С. 444.