

ЕСТЕТИКА ТОТАЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ЗАСІБ МАНІПУЛЯЦІЇ СВІДОМІСТЮ МАС

Работа посвящена исследованию эстетического в процессе создания тоталитарных режимов в Германии и Советском Союзе в начале XX столетия. Преобразовывая эстетику в средство манипуляции, идеологи национал-социализма и большевизма главное её предназначение видели в распространении и внедрении своих мировоззрений через художественное восприятие реальности: литературу, кино, живопись, архитектуру – в сознание широких слоев населения.

Ключевые слова: мировоззрение, эстетика, тоталитарная культура, художественное восприятие.

The work deals with the investigation of aesthetic in the process of creation of totalitarian regimes in Germany and the Soviet Union at the beginning of the XXth century. While making aesthetic into the means of manipulation, the ideologists of National-Socialism and Bolshevism saw the main its function in widening and spreading their philosophy through the artistic perception of the reality: literature, cinema, art, architecture into the minds of many people.

Key words: artistic perception, aesthetic, philosophy, totalitarian culture.

Міркувати про майбутнє можна лише за результатами минулого, бо, як писав американський філософ Дж. Сантаяна, той, хто намагається перекреслити минуле, приречений пережити його знову. Досвід подолання тоталітаризму в культурі ХХ століття є повчальним не тільки для політики, але й для естетичного та духовного життя суспільства. Культуру тоталітарних держав (Германії та Радянського Союзу) не можна осмислювати через традиційний поділ їх на літературу, живопис чи архітектуру, що і стає метою цієї статті. Мірилом цього може стати тільки «державна як єдиний тотальний витвір, у якому «усі старі мистецтва» набули нових, синтезуючих якостей і стали «частинами єдиної великої сукупності» [6, с. 48]. Ця схема стала універсальною і тому може застосовуватись до будь-якого тоталітаризму взагалі, і головним із «мистецтв» у ній мають на увазі політику, через призму якої і слід розглядати найважливіші тенденції у житті й організації суспільства.

Характеризуючи постулати тоталітарних культур, спільних для естетики нацизму і більшовизму, дослідники відносять до них, перш за все, реалістичність, схильність до монументального, класичного, героїчного та народного. Найважливішою особливістю тоталітарних естетик був реалізм, який міцно закріпився у назві відповідного творчого методу в Радянському Союзі (соцреалізм) і виявився покладеним в основу так званих «принципів фюрера» в Германії. Ця дивна однакості культур-суперниць у прагненні «до правди» дала змогу І. Голомштоку поєднати те спільне, що малося у них на увазі, в об'ємному понятті «тотального реалізму». Уся його сюжетна лінія ґрунтувалася на вірі в титанізм богорівної Надлюдини. Відображалася не сама дійсність, а лише уявлення про кінцеву мету її перетворення. Саме це стало найважливішою відмінністю практик тоталітарного

реалізму. Для сталінської тоталітарної культури людина майбутнього – це радянська людина, яка проживає у найкращому із світів. Її діяльність покликана не змінювати цей світ, а удосконалювати і прикрашати його. На зміну культурі злочинного минулого повинна була прийти нова соціалістична культура, озброєна передовим творчим методом соціалістичного реалізму. З її висот уся попередня художня діяльність людства могла розглядатися лише як передісторія. Тому усі кроки радянської культури повинні були бути сповнені оптимізму і радості. Створювати достойні великої сталінської епохи твори міг тільки радянський художник, активний будівник комунізму. Культура ж німецького націонал-соціалізму також апелювала до реалізму – «героїчного» й «ідеального», метою її стала «Нова Людина», надлюдина, спрямована в минуле з метою відродження втраченого.

Формування радянської тоталітарної культури завершилося організацією у першу чергу літератури. Ще в 1918 році вождь світового пролетаріату В.І. Ленін висловив думку про необхідність «висунути наперед мистецтво як агітаційний засіб». Тому друковане слово на початковому етапі виявилось найбільш важливим засобом для безпосереднього впливу на маси. Перед літературою висувалося завдання не одноразового агітаційного акту, який впливав би головним чином на емоційний заряд людини, а системного і ґрунтовно розробленого виховання, що передбачало докорінну зміну свідомості. «Людська свідомість перероджується, коли нею оволодіває ідолопоклонство, – писав М. Бердяєв. – Комунізм як релігія, а він хоче бути релігією, є утворення ідола колективу. Ідол колективу є настільки ж огидним, як ідол держави, нації, раси, класу, з якими він пов'язаний» [4, с. 243]. Сповідуючи принципи радянської демократії, 4 лютого 1935 року в центральному органі російських більшовиків «Ленінградській червоній ері» писалося так: «Уся наша любов, наша вірність, наша сила, наші серця, наш героїзм, наше життя – усе це належить тобі, великий Сталіне, вождю нашої великої країни. Керуй своїми синами. Вони можуть пересуватися і під землею, у воді і в атмосфері. Люди усіх часів і національностей будуть пам'ятати твоє ім'я як найдивовижніше, наймогутніше, наймудріше, найпрекрасніше. Твоє ім'я виکارбуване на кожному заводі, кожному верстаті, у кожній країні світу, в серцях усіх людей. Коли моя дружина народить дитину, перше слово, якому я її навчу, буде «Сталін» [10, с. 258-259].

«Всенародна любов» до вождя радянського народу стала результатом маніпулювання творчою інтелігенцією. На той час були створені Союз письменників, Союз художників, Союз кінематографістів, Союз композиторів, за допомогою яких на діячів літератури і мистецтва було накинута ідеологічний зашморґ. Допускалася тільки та творчість, яка проводила «лінію партії», особливо ж підносилися твори, які оспівували «вождя народів». Доноси стали дієвим засобом нагнітання страху, який і виявлявся головною мішенню впливу при маніпулюванні масами. Укоріненню в народній свідомості відчуття неминучого страху сприяла жорстокість і масовість усіляких покарань. В ГУЛАГ можна було потрапити за спізнення на роботу, за колоски, зібрані у полі голодними колгоспниками після жнив, помилку в газетному тексті чи оселедця, загорнутого у газету з фотографіями вождя або Постановою ЦК, за розказаний анекдот, за недоносительство та інше.

Культура сталінської епохи не вимагала майбутнього, а уже жила в ньому і відповідним чином визначала свої первинні завдання. Із перших кроків вона демонструвала дивну двоїстість: з одного боку – зухвале експериментаторство і безмежна свобода творчості, з іншого – невпинне прагнення підкорити культурну сферу інтересам нової влади. «За полотнами К.С. Малевича і проектами фантастичних хмарочосів В.Є. Татліна, за сталевими моделями робітничого одягу, сконструйованими А.М. Родченко і Л.С. Поповою для голодних робітників і селян, – пише С. Іванов, – швидко виростала й укріплювалася «культурна» бюрократія, яка дивилася на культуру лише як на вищу форму пропаганди» [6, с. 119]. З прискоренням темпів індустріалізації роль цієї пропаганди зводилася до звеличення справжніх і вигаданих успіхів, вселяння віри у здійсненність неймовірних проектів і вимагала рішучого впливу на сприйняття дійсності.

У той же час слово, наскільки б могутнім воно не було, потребувало ілюстрації, – картину могли бачити одиниці, десятки, а іноді тисячі і навіть мільйони людей. Тому любов до тематичних виставок пропагандистського характеру стала властивою як для радянської, так і для нацистської тоталітарних моделей. У центрі будь-якої нацистської експозиції неодмінно красувалася фігура самого Гітлера. Десятки гітлерівських скульптур, монументів, портретів, а також картин, присвячених урочистим датам, зборищам і зустрічам за участю фюрера, прикрашали стіни великих залів «Будинку германського мистецтва» в Мюнхені. Тут-таки (але у значно меншій кількості і меншого формату) висіли портрети Геринга, Гімлера, Гебельса та інших фюрерів. Головною темою інших картин і скульптур була, за висловом Гітлера, «нордична людина», людина «нової Германії»: робітник, неодмінно усміхнений або зосереджений у труді; захоплений і одухотворений оптиміст, германський воїн, який щохвилини був готовий померти за фюрера; жінка – пишногруда і білява, яка «зосереджено вдивляється у далину», часто із немовлям на руках – символ покори і дітолюбства.

У 1937 році у нацистського міністра пропаганди виникла думка влаштувати виставку «відмираючого» мистецтва. Картини для виставки відбирали із творів імпресіоністів та сучасних художників. Усього на виставці було представлено 736 картин, враховуючи такі шедеври, як полотна Ренуара, Гогена, Ван Гога, Лібермана та інших. Гебельс прилаштував до картин спеціальні таблички: «Так душевнохворі бачать природу», чи «Музейні криси називали це германським мистецтвом», або «Німецький селянин очами євреїв». Натовп глядачів (який підбирався настільки ж ретельно, як і картини) голосно насміхався над виставленими творами і знущався над художниками. Однак виставку довелося швидко закрити, оскільки відвідувачі виявили «нездорову зацікавленість» до «нездорових» художників і їх кількість невпинно зростала – і Гебельс зрозумів, що прорахувався. З «відмираючим» мистецтвом почали розправлятися нишком. У травні 1937 року Гітлер підписав закон про конфіскацію усіх подібних творів. На основі цього закону із музеїв було вилучено 13 тисяч картин і скульптур. Гітлер доручив спеціальній комісії на чолі з Гебельсом продати конфісковані картини за кордон, щоб виручити за них валюту; картини, які не вдалося одразу продати, підлягали знищенню. 20 березня 1939 року у дворі

головного управління пожежної охорони було влаштовано аутодафе із творів мистецтва: того дня нацисти спалили біля п'яти тисяч картин та малюнків.

Але враження від картин теж було скороминучим, тому виникла необхідність у тому, що завжди б і всюди було перед очима. Такою універсальністю зримого слова із давніх-давен володіла архітектура, за допомогою якої тоталітарні ідеологи будували тисячолітні імперії. Найбільше враження справляла встановлена на 24-х метровому пілоні в Москві могутня скульптурна група робітника і колгоспниці, яка ніби летіла уперед. У цій композиції мова монументальної пропаганди сягала своєї максимальної виразності. Серпом і молотом, здійнятими до неба, поривом тіл і спрямованістю поглядів срібної пари, сталінська культура ніби проголошувала своє прийдешнє і неминуче торжество. Тріумф віднині ставав її головуючим мотивом, і кожен новий витвір повинен був послідовно й повною мірою відображати поступовий розвиток досягнень першої у світі соціалістичної держави, ентузіазм і життєрадісність великої епохи. За допомогою кіно, живопису, архітектури, музики та літератури цілі покоління радянських людей привчалися мислити себе «не інакше, ніж в образі «ударників» і «ударниць», передовиків виробництва і делегатів з'їздів, які, завдяки мудрому керівництву Вождя, цілеспрямовано працюють і щасливо проживають у красивих і світлих палацах соцреалізму» [6, с. 127].

Ідеологія націонал-соціалізму будувалася на основі «принципів фюрера», здійснення яких, на думку тоталітарних ідеологів, повинне було сприяти всебічному розквіту культури на фоні загального занепаду та розкладання. Саме тому воно поширювалося на усі види мистецтва. Виступаючи перед депутатами рейхстагу у 1933 році, Гітлер оголосив про необхідність не тільки політичного, а й морального «очищення» нації. Активну роль у цьому процесі повинні були відіграти освіта і мистецтво. Більш детальний погляд на функціонування і роль останнього був викладений фюрером перед партійним з'їздом у Нюрнберзі у 1935 році. Гітлер підкреслив виключно важливу роль мистецтва для життя нації, оскільки саме в ньому виражалися «душа народу» і суспільні ідеали, та вимагав від мистецтва підняти похитнуту в народі віру у свою велич і майбутнє. Нацистські погляди орієнтувалися на створення в країні «добропорядного суспільства», яке не допускало відмінностей між політикою і повсякденним життям більшості. Гітлер мав намір створити таке органічне суспільство, в якому усі сторони життя повинні були узгоджуватися із його основними цілями, і нікому не дозволялося стояти осторонь від цілей, проголошених націонал-соціалістською партією. Політика у націонал-соціалістів була точним вираженням їх світогляду. Від кожного германця вимагалася сувора прихильність до цих поглядів, які охоплювали усі сторони людської природи у проявах раси, крові і духовності.

Одразу ж після приходу до влади Гітлер централізував пропаганду і повністю підпорядкував її собі. Нацисти зарахували до рубрики «пропаганди» радіо, літературу, мистецтво та суспільні науки. Головним завданням Гебельса було визначено «нацифікацію» усіх галузей культури. Спочатку було «нацифіковано» друк. Уже в лютому 1933 року гітлерівці заборонили понад 60 комуністичних і майже 75 соціал-демократичних газет і журналів. До квітня усі опозиційні видавництва було

ліквідовано. На чолі газет і журналів, які залишилися, стали нацисти, і усі ці органи друку перетворилися фактично на органи НСДАП. Наступною турботою Гебельса стала чистка бібліотек і читалень від шкідливого, як це називалося у нацистів, «відмираючого» чи «загниваючого» мистецтва. Кампанія проти прогресивної літератури і науки почалася з грандіозного аутодафе. 10 травня 1933 року в Берліні на площі перед університетом було влаштовано велике вогнище із книг. Його почали складати ще зранку: студенти під радісні крики натовпу стосами несли із публічних бібліотек твори Маркса і Леніна, Гейне і Стефана Цвейга, Ейнштейна і Спінози, Томаса Манна і Ремарка та сотень інших учених і письменників. Коли стемніло, організатори дійства підійшли до кучі книг з запаленими факелами та підпалили її. Натовп студентів та глядачів хором кричав: «Гори, Гейне!», «Гори, Ремарк!», «Гори, Хемінгуей!». Біля вогнища Гебельс виголосив промову: «Студенти і студентки, ви здійснили велике символічне дійство... Освячені полум'ям цього вогнища, ми даємо клятву вірності рейху, науці і нашому фюреру Адольфу Гітлеру: «Хайль! Хайль! Хайль!» [8, с. 224].

Головним завданням культури Третього рейху стала підтримка і поширення нацистської світоглядної ідеології та створення умов для захоплюючого її сприйняття, у дусі яких здійснювалася революція. Вона зобов'язана була проникати в уми аудиторії. Інтелектуалізм засуджувався і, оскільки народ був єдиним, культура також не повинна була відриватися від його коренів. Нацисти визнавали мистецтво лише у тому випадку, коли воно служило поширенню націонал-соціалістського духу. Наближений до Гітлера Вальтер Функ сформулював його думки про роль культури таким чином: «Супротивник, переможений на полі політики, перекинув свої озброєні сили у царину культури. Якщо ворожі війська, покинуті на полі культури, зустрінуть там вакуум... то вони зможуть знову мобілізуватися і одного чудового дня завдати удару із флангу по політичній могутності рейху. Тому наш рух і наша держава потребують військ у галузі культури точно таких, як у військовій та політичній галузях. Вони і тут потребують офіцерів, які добре знають своє ремесло, і їм потрібні солдати, які надійно, правильно та майстерно володіючи зброєю, будуть служити нашій справі» [8, с. 228].

Письменників, художників, учених, які служили нацистському режиму, Гітлер осипав милостями: давав їм багато привілеїв, великих грошових винагород. Угодних письменників Гітлер звільнив від «неприсмностей», пов'язаних із літературною критикою – критика просто-таки була заборонена як така, що не відповідала «нордичному духу», тобто інтелігенцію принаджували, як могли. Підкуп, залякування і відкритий терор принесли свої плоди – література, мистецтво і наука були перетворені на складову частину нацистської пропаганди, на засіб задурювання мас і виховання їх у нацистському дусі. Театр, радіо та кіно теж не стояли осторонь поширення нацистської ідеології. Головну роль у гітлерівській пропаганді відігравав жанр документального кіно, за допомогою якого найпростіше було впливати на свідомість атомізованої людини. Образ, створений Лені Ріфеншталь у стрічці «Тріумф волі», висунув центральну тему мистецтва націонал-соціалізму: фюрер існує в бутті не споконвічно, – його послано провидінням для того, щоб завойовувати і

покоряти. Світ і Гітлер – дві різні речі, які лише зусиллям волі поєдналися у нерозривне ціле.

Особливого значення набував символізм. У 1920 році було вирішено, що кожен член нацистської партії повинен носити особливий значок. Тоді ж Гітлер затвердив прапор НСДАП – червоне полотнище і на ньому біле коло з чорною свастикою. Червоний колір нацисти запозичили у комуністів, чим прагнули спокусити германських робітників, свастику – у віденських гуртківців, а «німецьке вітання» (права рука із силою скидалася доверху) – в італійських фашистів, які називали це ж привітання «римським». 1924 року було введено славнозвісну «коричневу сорочку», форму штурмовиків, знову-таки варіант «чорної сорочки» – форми молодчиків Муссоліні. Однак «винайденням» самих нацистів були слова «Хайль Гітлер!», які замінили спершу у гітлерівській партії, а потім і в імперії фашистів усі інші вітання. «Хайль Гітлер!» говорилося при зустрічах і прощаннях. Кожен офіційний документ закінчувався словами «Хайль Гітлер!». Траплялося навіть так, що людина потрапляла в концтабір тому, що сказала своєму сусідові «Здрастуйте» замість «Хайль Гітлер!». Автором цієї формули вважається Гебельс. Кожного члена нацистської партії зобов'язували мати у себе в квартирі фотографію фюрера. Кожна сім'я була зобов'язана мати прапор із зображенням свастики, при цьому вважалося бажаним, щоб свастика була вишита жінкою глави сім'ї. Приклад тому показав сам Гебельс – свастику на прапорі сім'ї Гебельсів вишила Магда Гебельс. Щодня перед обідом школярі повинні були декламувати віршоване заклинання: «Фюрере, мій фюрере, посланий мені Богом, захисти і збережи мене, доки я живу! Ти спас Германію від великого горя. Я дякую тобі за свій хліб щодня. Будь завжди зі мною, не кидай мене, фюрере, мій фюрере, моя віра і моє світло! Хайль, мій фюрере!» [12, с. 282].

Починаючи з 1933 року найвиразнішим із засобів впливу на свідомість мас стає архітектура, головним завданням якої визначалося увіковічення «великих ідей фюрера і націонал-соціалізму». Триумфальна грандіозність, яка була покликана навечно закарбувати велич тисячолітнього рейху і засвідчити про панування нордичної «надлюдини» над іншими народами, повною мірою проявилася у плані реконструкції Берліна, розробленого сподвижником Гітлера, архітектором А. Шпеєром у 1936-1938 роках. За його замислом, Берлін своєю помпезністю повинен був перевершити розкіш давнього Єгипту, Вавилону та Риму. З посиленням політичної влади і військової могутності нацизм почав завойовувати лідируючі позиції уже не в масштабах рейху, а усього всесвіту. У 1934 році до дня святкування Дня партії у Нюрнберзі було споруджено відкритий архітектурний комплекс площею 30 тисяч квадратних метрів. Пізніше його доповнити повинні були головна трибуна на Полі Цепелінів, один Колонний зал якої сягав у довжину 378 метрів, і Палац конгресів, висотою 57 метрів.

У плані реконструкції Берліна особливе місце відводилося Парадній вулиці, довжина якої повинна була сягнути 5 кілометрів, а ширина – 120 метрів. У дні святкувань людські потоки потекли б по ній до великої площі перед Купольним палацом. Кульмінаційним завершенням вулиці мав стати найбільший в історії людства монументальний комплекс Grove Halle (архітектор – А. Шпеєр). Його купол,

який символізував центр рейху і світу, передбачалося підняти на висоту 290 метрів і увітчати імперським орлом, який парив би над земною кулею. Архітектурна довершеність цієї споруди за допомогою ідеології перетворила б її на уособлення влади над масами, які б нескінченними потоками рухалися Парадною вулицею в його серцевину.

Ефективно нацисти використовували видовища і кіно, цілеспрямовано створюючи великі спектаклі, у яких реальність втрачала свій об'єктивний характер і ставала лише засобом, декорацією. Режисером таких спектаклів був А. Шпеєр, автор праці «Теорія впливу руїн». На думку архітектора, викликати героїчне натхнення, подібне до того, яке виникає від погляду на величні останки Колізею чи храму в Міносі, вдається не кожній споруді. А сучасні будівлі є взагалі малоприсадибними служити «мостами традицій» для прийдешніх поколінь. Для цього вони повинні одразу проектуватися із розрахунком на те, як виглядатимуть із плином часу, коли він вижене життя із їх стін і перетворить на руїни. Виходячи з цієї теорії, перед війною було зруйновано центр Берліна, а потім забудовано так, що планувався саме вигляд руїн, які потім утворюються від цих будівель. Образ руїн складав важливу частину документальних фільмів з російського фронту, вони стали мовою фашизму і мали великий вплив на психіку.

У 1934 році фюрер доручив зняти фільм про з'їзд партії нацистів. Були виділені неймовірні кошти. Весь з'їзд з його мільйоном учасників готувався як зйомка грандіозного фільму, метою якого був сам фільм. Після розгрому під Сталінградом Гітлер, для підняття духу німецьких солдат, вирішує зняти у форді Нарвіт суперфільм про реальний бій із англійцями – прямо на місці подій. З фронту знімалися бойові кораблі і сотні літаків з тисячами парашутистів. Дійсно-таки «натуральні зйомки» (навіть генерал Дітль, який командував реальною битвою, повинен був грати у фільмі свою власну роль). Реальні військові дії, які проводилися як спектакль! Ось, як високо цінилися зорові образи ідеологами фашизму. Але ця ідея не здійснилася, бо рядові солдати не хотіли вмирати заради фільму. І тоді фюрер наказує почати зйомки фільму про війну з Наполеоном. В умовах тотальної війни, уже за тяжкої нестачі ресурсів, з фронту знімаються для зйомок двісті тисяч солдат і шість тисяч коней, завозяться цілі ешелони солі, щоб зобразити сніг, будується ціле місто під Берліном, яке повинно було бути зруйноване пушками Наполеона – у той час, як сам Берлін горів від бомбардувань. Будується серія каналів, щоб зняти затоплення Кольберга.

За 12 років існування Третього рейху було випущено більше як 1300 кінокартин. До літа 1942 року в Німеччині існувало 7043 кінотеатри. Тільки в Берліні знаходилося 400 кінотеатрів, що майже у 4 рази більше, ніж у Гамбурзі. Ось, як дієво й ефективно ідеологи і пропагандисти Третього рейху використовували естетичний вплив на свідомість мас з метою маніпуляції їх мисленням і поведінкою.

Тема «Вождя і мас» стала визначальною в мистецтві націонал-соціалізму та радянського комунізму. Вождь і маси в тоталітарній державі – це зовнішня злитість і повна єдність, які в однаковій мірі потрібні одне одному. Вождь є породженням мас, їх зовнішнім представництвом, способом запобігання від розпаду і перетворення на натовп. Маси ж, в очах вождя, є не більше, ніж інструментом задоволення його

власних і політичних амбіцій. Тому вони повинні не тільки пам'ятати одне про одного, але й хоча б час від часу поєднуватися для взаємної «енергетичної підзарядки» у символічній єдності тоталітарного космосу.

Через архітектурне вираження маси тоталітарні культури прагнули виразити весь ідейний зміст своїх світоглядів, закликаючи символізувати безсмертя націонал-соціалізму в одному випадку і соціалізму – в іншому. Прагнення до монументальності поширювалося в обох культурах і на інші сфери, – вона вимагалася і від настінного живопису, скульптури, повинна була бути присутньою в літературі, музиці, кіно. Епічність твору розглядалася як найвища естетична цінність. Тоталітарні культури виявили намір подолати віковий розрив між високим мистецтвом і мистецтвом для народу, який вони сприймали як доповнення до влади, утіленої у вожді-фюрері. Тому не випадково однією із найпоширеніших метафор тоталітаризму є піраміда, основою якої мислиться безлика маса, а вершиною – сонцеподібний вождь. Так, з приводу здачі рейхсканцелярії Гітлер, звертаючись до робітників, казав: «Тут я представляю німецький народ. І якщо я приймаю когось..., то це приймає не приватна особа на прізвище Адольф Гітлер, а вождь німецької нації – і тим самим... через мою посередність – його приймає Германія. Ось чому я хочу, щоб... ці зали відповідали цій меті» [6, с. 63].

Одним із найбільш продуманих і вражаючих архітектурних прикладів такого виду являла собою Червона площа більшовицької столиці. Її розміщення у центрі міста і порівняно невеликий простір заключали в собі колосальне смислове навантаження, відтворюючи в мініатюрі історію, а разом з нею і всю концепцію єднання країни. Її доповнював метафізичний елемент культу смерті – нескінченна черга до головного композиційного ядра – Мавзолею Леніна. «Поряд із ним і в нішах кремлівської стіни некрополь, – пише С. Іванов. – Тут також дотримано неухильної ієрархії. Своїх вождів тоталітарна культура турботливо зберігає в могилах... Здається, ніби душі померлих десь поряд незримо охороняють площу, Москву, державу... і, врешті, матеріалізуються на яву і в образах живих вождів, які стоять на трибуні під час святкових ритуалів» [6, с. 130].

Отже, оскільки кожна із тоталітарних культур домагалася того, аби стати уособленням світу добра, їх ненависть одна до одної стала причиною посилення боротьби між ними. А їх зіткнення обернулося не тільки прагненням знищити суперника, але й розпізнанням власних рис. Кажуть, що історія вчить, тому істина, прихована в документах минулого, повинна стати уроком для майбутнього.

Література:

1. Александер Б. 10 фатальных ошибок Гитлера / Пер. с англ. – М.: Эксмо, Яуза, 2004. – 448 с.
2. Ареф'єва А.А. Эстетика соцреализма (слово у вимірі публичности). – К.: ДАЛПУ, 1997. – 206 с. (російською мовою).
3. Ареф'єва А.А. Феномен идеологии // XX век: проблемы художественной культуры. – К.: ГАЛПУ, 1998.
4. Бердяев Н.А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: Книга, 1991. – 448 с.
5. Герцштейн Г. Война, которую выиграл Гитлер. – Смоленск. 1996.
6. Иванов С.Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. – К.: Стило, 2001. – 168 с.

7. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. (Серия: История России. Современный взгляд). – М.: Алгоритм, 2000. – 688 с.
8. Мельников Д., Черная Л. Адольф Гитлер – преступник №1. – М.: Яуза, Эксмо, 2005. – 448 с.
9. Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал- социализма / Пер. с англ. Ю. Чупрова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 446 с.
10. Райх В. Психология масс и фашизм / Пер. с англ. Ю.М. Донца. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 381 с.
11. Розенберг А. Миф XX века. Оценка духовно-интеллектуальной борьбы фигур нашего времени / Пер. с нем. С. Лобанова. – Каунас: ГПО «Гинтарс», 1998. – 528 с.
12. Толанд Дж. Адольф Гитлер. Кн. 1 / Пер. с англ. О. Тихонова. – М.: Интердайджест, 1993. – 368 с.
13. Шпеер А. Воспоминания: Пер. с нем. / Вступ. статья Н.Н. Яковлева. – Смоленск: Русич, 1997. – 696 с.