



УДК 94(4)

Культурная политика в Третьем рейхе в предвоенные годы (1935–1939)

В. В. Есипов, С. И. Кузнецов

Иркутский государственный университет, г. Иркутск

Аннотация. Рассматриваются вопросы культурно-политической деятельности нацистского режима в Германии в 1935–1939 гг. Приводятся факты внутривнутриполитической борьбы нацистских лидеров (Геббельса, Розенберга, Лея) в сфере управления культурными процессами. В рамках культурной политики нацисты стремились продемонстрировать ее конструктивные, созидательные возможности. В представлениях нацистских идеологов «народная культура» вырастала из «народного единства» и порождала «рабочую культуру». Политика НСДАП в области культуры обогатилась в эти годы новым содержанием, которое предусматривало и ближайшие цели. Успехи в культурном строительстве достигались только через культурно-политический контроль. Официальная практика деятельности Имперской палаты культуры обеспечивала этому государственному институту сферы влияния и делала это достаточно завуалированно.

Ключевые слова: культурная политика, Национал-социалистическое культурное объединение, Имперская палата культуры, идеологическая борьба, конструктивные возможности культурной политики.

Осенью 1934 г. на съезде НСДАП в Нюрнберге Адольф Гитлер дал новые тактические установки, предполагавшие переориентацию с преимущественно пропагандистского характера культурно-политической работы на стимулирование художественного творчества, которое само по себе явилось бы пропагандой нового режима, но уже в более широком масштабе.

А. Розенберг, ставший объектом критики, вынужден был выдвинуть новую программу культурно-политической деятельности подвластных ему ведомств и организаций. Стержнем обновленной культурно-политической линии для него должна была стать идея развития так называемой рабочей культуры, выработанная еще Робертом Леем для руководимого им профсоюза «Немецкий рабочий фронт» (DAF). Ведомство Розенберга всегда претендовало на официальное руководство культурно-политической работой в этой всегерманской профсоюзной организации. После образования Национал-социалистического культурного объединения между А. Розенбергом и Р. Леем начался спор о том, должна ли эта организация входить в Немецкий рабочий фронт. Р. Лей стремился подчинить себе аппарат этой «исконно розенбергов-

ской вотчины» и стал искать поддержки у Й. Геббельса, чем вызвал возмущение А. Розенберга, который еще осенью 1934 г. выступил с официальными разъяснениями своих культурно-политических интересов [2]. Формально Р. Лей имел достаточно шансов для такого организационно-политического демарша, так как его профсоюз был значительно более многочисленной организацией, нежели Национал-социалистическое культурное объединение, и ее структурная позиция в нацистском государстве была более значима. Но в конце концов он вынужден был капитулировать, вероятно, не найдя необходимой поддержки в руководстве НСДАП (в частности, у Й. Геббельса и Р. Гесса). С этого момента начались острые разногласия между А. Розенбергом и Р. Леем, которые выливались в споры о размерах финансирования подвластных им организаций и в разделе сфер влияния. Так, в феврале 1935 г. А. Розенберг потребовал 4 млн 300 тыс. рейхсмарок на Национал-социалистическое культурное объединение, тогда как Р. Лей для своего более многочисленного Рабочего фронта ограничился 3 млн 600 тыс. В начале 1935 г., заняв должность уполномоченного фюрера, А. Розенберг попытался поставить под собственный контроль все школьное обучение в Третьем рейхе, однако натолкнулся на яростное сопротивление Р. Лея, считавшего систему образования своей исконной вотчиной. Борьба за главенство в области образования между А. Розенбергом и Р. Леем с тех пор не прекращалась.

Сам А. Розенберг и его соратники в статьях и публичных речах упорно отстаивали мнение, что современное искусство и реальная жизнь отдалены друг от друга [11]. Используя привычную риторику, нацистские идеологи во всех социальных и культурных проблемах винили «грязных еврейских собирателей искусства». Приводя в качестве примера Мюнхенскую республику, розенберговские идеологи пытались доказать, что она представляла собой «противоестественный и далекий от жизни интеллектуализм», утверждая, что все социальные идеи (особенно марксизм) были тогда далеки от жизни, так же как искусство экспрессионизма выражало абстрактные явления. Все это делалось для того, чтобы обосновать то «новое», что принесла национал-социалистическая революция, создавшая условия, когда «атмосфера оздоравливается, народная общность обращается от брата к брату и освобождает дорогу к новому рабочему искусству» [14]. Вернер Курц – один из функционеров розенберговского ведомства говорил по этому поводу, что в новом сообществе народа его художники и рабочие не будут более враждующими и противоречащими сущностями. Используя знаменитое выражение Ф. Шиллера, А. Розенберг любил повторять, что «певец должен идти с народом». В его представлениях «народная культура» выросла из «народного единства» и породила «рабочую культуру». Искусствоведы обыгрывали эти идеи, стремясь обосновать закономерность связи творчества архитектора, инженера, скульптора с процессом промышленного производства, подчеркивая утилитарный функциональный характер искусства. Практическое воплощение этих идей имело место на производстве, в организации культурных мероприятий, которые должны были демонстрировать единение предпринимателей и рабочих.

Таким образом, задача соединения искусства и народа, вытекающая из нацистской идеологии, могла быть решена только посредством планомерной и активной политики, осуществляемой нацистским государством. Такое положение стимулировало проведение разного рода культурных экспериментов, поиск новых и необычных художественных форм, доступных массам.

Следует отметить, что национал-социалисты постоянно стремились продемонстрировать созидательные, конструктивные возможности национал-социалистического мировоззрения. Поэтому осенью 1935 г. в Мюнхене была организована широко разрекламированная выставка с характерным названием «Кровь и почва». Нацистский критик писал, что выставка «Кровь и почва» демонстрирует доброе, стоящее на здоровой почве искусство из Мюнхена и Верхней Баварии. Она направлена против разлагающего искусства для укрепления нового национального искусства. На выставке экспонировались специально отобранные работы, выполненные в «национальных традициях» и лишённые каких-либо элементов изобразительного модерна.

Начало 1936 г. прошло в интенсивной подготовке самого грандиозного театрализованного представления, которое имело исключительное значение для самоутверждения нацистской власти. Речь идет об олимпийских играх. Этот апофеоз театрализованной декорации фашизма был настолько успешен, что ввел в заблуждение мировую общественность. Прибывшие в 1936 г. в Берлин иностранные гости и участники олимпийских игр смогли вынести весьма позитивное впечатление о национал-социалистическом государстве. Немецкое общество выглядело успокоившимся. Архитектурное пространство стало преобразовываться: появились гигантские постройки. Население страны в своем абсолютном большинстве выглядело лояльным. Олимпийские стадионы Берлина стали ареной честного состязания стран. Грандиозные театрализованные представления производили захватывающее впечатление. Олимпийские игры открывала массовая постановка «Олимпийская молодежь», в программе были представления мимических ансамблей и грандиозный спектакль с декламационным хором «Франкенбургская игра в кости» Эберхарда Меллера [6, с. 354].

Стремясь продемонстрировать перед всеми народами свою политическую лояльность, национал-социалистическое руководство раточало мирные заверения. Но за кулисами этого политического спектакля полным ходом шла подготовка к войне. В сентябре 1936 г. на имперском партийном съезде А. Гитлер провозгласил второй четырехлетний план. Продолжался период внутривнутриполитической стабилизации.

Политика НСДАП в области культуры обогатилась в эти годы новым содержанием, которое предусматривало и ближайшие цели. Политические противники внутри страны были нейтрализованы, те, кто не попал под наковальню фашистского режима, спасались бегством. Оснований для борьбы идеологических направлений внутри административного аппарата больше не усматривалось, и потому в конце 1936 г. Й. Геббельс с гордостью объявил, что культурно-политическая сфера немецкого общества теперь полностью свободна от евреев и потому дальнейшее бесперебойное строительство в этой области обеспечено. Это означало, что в дальнейшем лишь небольшое коли-

чество людей «неарийского происхождения» могли найти себе место в культурной жизни Третьего рейха, платя при этом дань, которую с них требовали. Евреи в Германии должны были носить желтую звезду и жить в гетто. Еврейский комиссар Ганс Хинкель даже дал согласие на их «культурную жизнь», но при этом внимательно следил со своими приспешниками, чтобы внутри национал-социалистического государства не было «духовного расового позора» [9].

Успехи в культурном строительстве мог принести национал-социалистам только культурно-политический контроль. Официальная практика деятельности Имперской палаты культуры обеспечивала этому государственному институту сферы влияния, но делала это достаточно завуалированно. Немецкой общественности дело представлялось так, что партийный контроль в культурной сфере немецкого общества если и имел место, то в редких случаях и осуществлялся достаточно мягко. В реальности дело обстояло по-иному. Профессиональные творческие объединения с 1933 г. попали, прямо или косвенно, под управление Имперской палаты культуры, так что к середине 1937 г. самостоятельных культурных организаций в Германии не существовало. Такая беспрецедентная концентрация власти в культурной сфере создавала почву для постоянно обостряющейся вражды двух политических соперников – Й. Геббельса и А. Розенберга. Даже формально автономная деятельность ведомства Розенберга с 1936 г. переводилась под начало Имперской палаты культуры. Имперский министр Й. Геббельс достиг вершины своей славы: в его руках сконцентрировалась законодательная, исполнительная власть в культурной сфере. Более того, он обладал юридическими и контрольными рычагами управления в этой области.

Еще в 1934 г. был заключен договор между Имперской палатой культуры и Национал-социалистическим объединением «Сила через радость». Тем самым в рамках гигантского желтого профсоюза были объединены миллионы людей, работавших в театрах, кинотеатрах, музеях. Филиалы организации в префектурах городов и деревень должны были заботиться о материале для собственной деятельности. Художественные недели, дни культуры, художественные выставки, праздничные игры были блестящей вывеской и рекламой духовного здоровья, и при этом они должны были стимулировать собственно художественное производство. Национал-социалистические функционеры из культурных отделов НСДАП видели в этом воплощение своих мечтаний.

Имперский министр Й. Геббельс, конечно, принимал в этом непосредственное участие. Он стоял у истоков этой власти и по своему положению должен был смотреть дальше. Он, фактически не имея личностного отношения к художникам, подходил к ним как трезвый политик. Геббельс, несомненно, видел различие между успехами, о которых он докладывал, и реальным положением вещей. Большое число посетителей выставок нового немецкого искусства, как и большая часть новой художественной интеллигенции, играли пока незначительную роль. И публике, и художникам был необходим творческий импульс, который привел бы в конечном итоге к дальнейшей мобилизации масс для строительства нового рейха. Й. Геббельс отдавал себе отчет в том, что этот импульс не явится сам по себе. Всеобщий возврат к классике,

сооружение прежде всего государственных театров не были характерны для модернизма, но и не были ни в коем случае оригинальны. Программа поддержки театра, кино и т. д. с их коммерциализированным производством имела место и во времена Веймарской республики. Художественное поколение Гримма, Грейзе, Кольбенхейера, Торака, Брекера едва ли могло быть причислено к национал-социалистической культуре, но оно не было и продуктом национал-социалистической политики в области культуры. Отсутствовало и подрастающее поколение. Инвестиции в эту область не оправдывались. Президент Имперской палаты культуры, вероятно, чувствовал себя не в силах противостоять этому феномену. Он мог только требовать, побуждать, раздавать восхваления или осуждения. Вероятно, Й. Геббельс понимал, что художники должны быть предоставлены сами себе, он не может дать им творческого импульса.

Итак, система тоталитарного контроля в области культуры не отличалась совершенством. Настойчивые требования контроля над художественными достижениями могли осуществляться только формально – чтобы заниматься профессиональной деятельностью в культурной сфере, необходимо было быть принятым в специальную палату. Й. Геббельс видел всю эфемерность такого «контроля» и потому решительно отверг идею непосредственного контроля за художественными достижениями. Он вновь и вновь подчеркивал, что едва ли можно организовать такое положение, при котором новая культура может быть приведена к новому подходу, что национал-социалистические культурные организации могут только начать подготовку к выработке директивных требований для конкретных произведений искусства.

Каждый год в ноябре Й. Геббельс давал отчет о работе Имперской палаты культуры. И хотя перед большой аудиторией президент демонстрировал успешную работу, его речи не могли спрятать беспокойство нацистских политиков. В 1935 г. литературную премию Шиллера присуждать было некому. Й. Геббельс сдержанно сожалел о творческой бедности юношества и объяснял это тем, что национал-социалистическая действительность находилась очень далеко от идеалов. Но имперский министр был умеренно самокритичен. Его многочисленные выводы касались прежде всего проблем организации. И как самый заметный успех национал-социалистической политики в области культуры были названы в этом году «великие архитектурные воплощения партии и государства». Впечатляющие цифры правительственной программы, направленной на укрепление социальной безопасности деятелей искусства, должны были демонстрировать общественности конструктивные возможности режима [1].

Осенью 1936 г. праздновался трехлетний юбилей Имперской палаты культуры и Национал-социалистической организации «Сила через радость». Выступая на торжествах, Й. Геббельс говорил о новом меценате – государстве и о том, какие задачи встают в связи с этим перед художниками. Он настойчиво предостерегал от прошлого ложного пути: от упрощения исторических фактов, приукрашивания действительности и ее бесконфликтности, от насильственного притягивания традиций. Объясняя недостатки подрастающего поколения, он говорил, что политическая жизнь оттянула лучшие силы и «революционные» результаты еще не созрели для художественного отображения

[3]. Единственное, что, по его мнению, могла дать на современном этапе немецким художникам национал-социалистическая политика в области культуры, – это идеология. Пресса, радио, живопись, архитектурное проектирование должны были играть в этом ведущую роль. Особые требования предъявлял Й. Геббельс к поэтическим школам. «Наши классики еще маршируют в Гитлерюгенде», – выразил он проблему подрастающего поколения [4].

Следует подчеркнуть, что своеобразный культ молодости, столь характерный для нацизма, весьма ярко проявился в главном культурно-политическом ведомстве Третьего рейха. Средний возраст сотрудников Имперского министерства народного просвещения пропаганды не превышал сорока пяти лет. Й. Геббельс охотно привлекал к работе в своем министерстве молодежь, обеспечивая им быстрое продвижение по служебной лестнице [7].

27 ноября 1936 г. вышел указ имперского министра народного просвещения и пропаганды о художественной критике. В нем говорилось, что только сами писатели смогут в будущем обсуждать художественные достижения и их соответствие национал-социалистическим задачам. В декабре 1936 г. Й. Геббельс вновь сообщил, что Имперская палата культуры полностью очищена от евреев. В это же время административная реорганизация привела к тому, что розенберговское Национал-социалистическое культурное объединение попало под контроль Имперской палаты культуры. Таким образом, Й. Геббельс получил практически безраздельную власть в культурно-политической сфере Третьего рейха.

Нельзя не отметить то влияние, которое оказывал на развитие культурно-политических устремлений НСДАП сам А. Гитлер. Не руководя непосредственно культурными ведомствами, он тем не менее определял общие направления нацистской политики в области культуры. После всех вышеописанных деструктивных акций в культурной сфере он считал, что борьба с врагами немецкой культуры еще далеко не окончена. Поэтому в своей речи на съезде НСДАП 1936 г. он объявил беспощадную очистительную войну «последним реакционным элементам». Слабым звеном, на которое намекал фюрер, оказались руководящие структуры некоторых музеев. Особое раздражение у А. Гитлера вызывало отделение современного искусства в Берлинской национальной галерее, где демонстрировалось то, что у нацистов определялось как «выродившееся искусство». Посещаемость этой «комнаты ужасов» немецкой публикой и ничего не подозревавшими гостями олимпийских игр была необычайно высока. Культурно-политическое руководство Третьего рейха оказалось перед сложной проблемой: или «сохранить лицо» перед мировой общественностью, или строго следовать идеологическим установкам. После долгих колебаний было выбрано второе: 30 октября 1936 г. экспозиция современного искусства в Берлинском дворце кронпринца была наконец закрыта имперским министром Рустом. 26 ноября Й. Геббельс запретил «разлагающее наследие прошлых лет» – художественную критику.

Понадобилось несколько месяцев для того, чтобы подготовить конкретные шаги по реализации директивных установок А. Гитлера. Указ нового президента Имперской палаты изобразительных искусств Адольфа Циглера от 30

июня 1937 г. предписывал отобрать и изъять все находящиеся в государственных, деревенских и коммунальных собраниях произведения немецкого упаднического искусства с 1910 г. [9]. А. Циглер назначил специальную комиссию, в которую вошли уполномоченный по художественному оформлению Ганс Швейтцер и памфлетист Вильрих. В качестве профессионального руководителя в этой комиссии выступал художественный критик из «Фолькишер Беобахтер» доктор Франц Гофман. Основываясь на приказе фюрера, комиссия объехала все крупнейшие немецкие музеи и отобрала произведения экспрессионистов объединений «Мост», «Голубой всадник», «беспредметных художников» (В. Кандинского), художников социального направления (Г. Гросса, О. Дикса, К. Кольвиц), абстракционистов (П. Клее).

Таким образом было удалено из Манхеймерской художественной выставки 584 произведения, из Дюссельдорфского государственного художественного собрания – 900, из Франкфуртской галереи – 496, из Бреславского музея – 560, из Штутгартской галереи – 283, из Хемницкого общественного собрания – 368, из Хемницкого художественного собрания – 275, из Дрезденской государственной галереи – 150, из Дрезденского городского музея – 381, из Кабинета гравюры на меди в Дрездене – 365, из Гамбургского художественного собрания – 983, из Гамбургского художественного музея – 269 [13].

В середине июля 1937 г. в Мюнхене открылась печально знаменитая выставка «Выродившееся искусство». В помещении собрания гипсов археологического института старого здания в Хофгартене были выставлены ценнейшие произведения современного искусства из немецких музеев как «упаднические творения». Павел Рае сообщает: «То, что было собрано по указанию Циглера, выставлено неделю назад в неудобном и непригодном помещении, при отвратительном освещении, которое исходило из маленьких окошек под потолком. Картины смотрелись как творения рук сумасшедших или детей без смысла и содержания, некоторые полотна стояли просто на полу, под ними были издевательские подписи и разъяснения» [12].

Однако реакция публики на выставку превзошла самые смелые ожидания нацистов. Ежедневно ее посещали более 20 тыс. человек, а в воскресенье 2 августа было зафиксировано почти 36 тыс. посетителей. Современники сообщали, что настроения зрителей были экстремистские: «Нужно было привязать художников рядом с их произведениями, чтобы каждый немец мог плюнуть им в лицо. В этом безобразии виноваты не только художники, но и музейные работники. И это происходило в то время, когда на улицах были миллионы голодных...» [8]. Павел Рае писал по поводу выставки: «В этом не было смысла... в этом была трагедия. И лишь немногие из тех, кто приходил, прощались с произведениями, которые они любили». Экспозиция выставки была разбита на тематические группы, которые должны были демонстрировать сущность «деградировавшего искусства». Так, среди групп выделялись «Разрушение чувства формы и цвета», «Беззастенчивое глумление над религиозными представлениями», «Взгляд на моральные стороны художественного вырождения: бордели, проститутки», «Идиоты, кретины, параноики», «Евреи» и т. д. [10].

Мюнхенская выставка «Выродившееся искусство» весьма выразительно свидетельствует о двух чрезвычайно важных факторах: во-первых, о том, что национал-социалистическое руководство не намерено было мириться с малейшими проявлениями неугодных художественных форм, во-вторых, оно могло убедиться во всеобщей поддержке своей политики в области культуры. Выставка недвусмысленно давала понять, как относится с «упадническому» искусству немецкий народ. Она продемонстрировала весьма сплоченное общественное мнение и хорошую организацию пропаганды. Каждый зал выставки был оформлен соответствующим лозунгом. Экскурсоводы вели посетителей со словами: «так выглядит больной дух природы», «еврейский взгляд на немецкого крестьянина», «порушение немецких героев мировой войны», «издевательство над немецкой женщиной», «издевательство над страстями Христовыми» [5].

В предвоенные годы политика в области культуры играла чрезвычайно важную функцию в нацистском государстве – она создавала иллюзию успехов нацистов в строительстве нового рейха. Помпезные празднования дней немецкого искусства, молодежные кинофестивали, празднования разного рода юбилеев, участие Германии в Международной выставке искусств, наук и ремесел в Париже в 1937 г., организация множества художественных выставок и т. п. были призваны продемонстрировать немецкому народу и всему миру конструктивные возможности нацистского режима.

Агрессивная внешнеполитическая активность Третьего рейха в 1938 г. и война, начавшаяся в 1939 г., потребовали изменений во всех сферах жизни нацистского государства, в том числе и в культурно-политической. Нацистам стала необходима переориентация массовой пропаганды на оправдание территориальных захватов, неизбежных жестокостей и жертв военного времени. И здесь искусство должно было, по мнению нацистских идеологов, стимулировать и усиливать патриотичность, жертвенность, героизм, самоотверженность нации. Насколько оправданы эти надежды руководителей культуры Третьего рейха, должно было показать будущее.

Список литературы

1. Центр хранения историко-документальных коллекций (ЦХИДХ). Ф. 1363. Оп. 6. Д. 23. Л. 338.
2. ЦХИДХ. Ф. 1363. Оп. 6. Д. 14а. Л. 93.
3. ЦХИДХ. Ф. 1363. Оп. 6. Д. 14а. Л. 101.
4. ЦХИДХ. Ф. 1363. Оп. 6. Д. 14а. Л. 101.
5. ЦХИДХ. Ф. 1363. Оп. 6. Д. 19. Л. 155.
6. *Штоммлер Р.* Масса – коллектив – народная общность / Райнер Штоммлер, Марина Делюгге // Москва – Берлин. 1900–1950 / Berlin – Moskau: 1900–1950. – М. : Престель, Галарт, 1996. – С. 349–355.
7. *Boelcke W.* Kriegspropaganda 1939–1941: Geheime Minister-konferenz im Reichspropagandaministerium / W. Boelcke. – Stuttgart, 1966. – 250 s.
8. *Brenner H.* Kunstpolitik des Nationalsozialismus / Hildergard Brenner. – Hamburg, 1963. – 316 s.

9. Das Dritte Reich. Seine Geschichte in Texten, Bildern und Dokumenten. – Munchen, 1969. – Bd. 4. – 345 s.
10. Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. – Frankfurt am Mein, 1976. – 192 s.
11. *Kurz W.* Der deutsche Arbeiter und das deutsche Theater / Werner Kurz. – Berlin, 1934. – 415 s. – (Bausteine zum deutschen Nationaltheater).
12. *Rave P.* Kunstdiktatur im Dritten Reich / Paul Rave. – Hamburg, 1949. – 218 s.
13. *Roh F.* «Entartete» Kunst – Kunstbarbarei im Dritten Reich / Franz Roh. – Hannover, 1962. – 432 s.
14. *Rosenberg A.* Deutsche Kultur als Garant deutscher Einheit / Alfred Rosenberg. – Berlin, 1934. – 298 s. – (Bausteine zum deutschen Nationaltheater).

Cultural Policy in the Third Reich in the Postwar Years (1935–1939)

V. V. Esipof, S. I. Kuznetsov

Irkutsk State University, Irkutsk

Abstract. Cultural and political aspects of Nazi power activity in Germany in 1935–1939 are considered. Facts of internal political struggle among Nazi leaders (Goebbels, Rosenberg, Ley) in regard to cultural process control are cited. Within the cultural policy Nazi sought to demonstrate its constructive and creative opportunities. From the Nazi ideologists' view «folklife culture» grew out of «national unity» and produced «labor culture». Policy of National Socialist German Workers' Party in the field of culture was enriched with new content that had short-term goals. Success in construction of buildings of social and cultural significance was only due to political control of cultural policy. Official activity of Reich Chamber of Culture extended its influence in a covert way.

Keywords: cultural policy, cultural unity, Reich Chamber of Culture, ideological struggle, constructive opportunities of cultural policy.

Есипов Владислав Витальевич

*доктор исторических наук, профессор,
кафедра истории и методики,
гуманитарно-эстетический факультет,
Педагогический институт
Иркутский государственный университет
664003, Иркутск, ул. К. Маркса, 1
тел.: 8(3952)240700
e-mail: essipof@yandex.ru*

Esipof Vladislav Vitalevich

*Doctor of Sciences (History), Professor,
Head of the History and Methodology
Department, Humanitarian and Aesthetic
Faculty, Pedagogical Institute
Irkutsk State University
1, K. Marx st., Irkutsk, 664003
tel.: 8(3952)240700
e-mail: essipof@yandex.ru*

Кузнецов Сергей Ильич

*доктор исторических наук, профессор,
заведующий, кафедра мировой истории
и международных отношений,
исторический факультет
Иркутский государственный университет
664003, Иркутск, ул. К. Маркса, 1
тел.: 8(3952)240522
e-mail: ski@home.isu.ru*

Kuznetsov Sergey Ilyich

*Doctor of Sciences (History), Professor,
Head of the Department of World History
and International Relations, Faculty
of History
Irkutsk State University
1, K. Marx st., Irkutsk, 664003
tel.: 8(3952)240522
e-mail: ski@home.isu.ru*