

Сталинская модернизация в контексте постимперской культурной ситуации¹

Специфика советской модернизации анализируется в рамках теорий множественной модерности, учитывающих роль традиций как факторов модернизации. Разбирается теория имперской модернизации социолога Й. Арнасона, доказывающаяся переформатирование имперского комплекса в связи с задачами сталинской модернизации и в ситуации распада Российской империи. Экспансия советского проекта в глобальное пространство обосновывается миссией новой социалистической культуры и риторикой соревнования с западным миром. Имперские структуры выступают способом осуществления доминирования советской культурной модели в мире. Глобальная миссия сталинской модернизации породила претенциозную установку на синтез изначально расходившихся тенденций модернизационного процесса, поэтому парадигма модерна на рубеже 1920–1930-х годов была переопределена в сторону неотрадиционализма. Выявляется различие между официальным традиционалистским дискурсом и объективными процессами в культуре и художественной сфере (музыка, кинематограф, изобразительное искусство) сталинского периода.

Ключевые слова: сталинская модернизация; теория имперской модернизации Й. Арнасона; неотрадиционализм в искусстве; теория множественной модерности; постимперская ситуация; консервативная революция.

Введение. В статье рассматривается специфика вхождения России в модернизационный процесс в период 1917–1953 годов. Советская модернизация происходит на фоне масштабного распада империй, начавшегося в результате Первой мировой войны. Можно уверенно утверждать, что этот процесс носил необратимый характер, и империй в классическом варианте уже невозможно наблюдать в XX и XXI веках. Постимперская ситуация наложила отпечаток на развитие европейских стран и стала исходной точкой разворота от модернизации, предпринятой в Российской империи, к модернизации советского типа. Последовательность событий трактуется исследователями как двухактный процесс, состоящий из двух «революций»: Октябрьской и «сталинской». Октябрьская революция сыграла роль разрушителя предыдущего формата российской цивилизации, а именно – имперского. По мнению многих исследователей, суть следующего, сталинского, этапа модернизации заключается в конструировании альтернативного тренда, т. е. *в восстановлении в тех или иных формах имперской компоненты российской культуры*. Прежде чем разобраться с проблемой сочетания модерна и традиционности в сталинский период, сформулируем предварительные установки, касающиеся исторического контекста и теорий модернизации. Логика движения нашего исследования: от общих цивилизационных аспектов – к культурным и художественным.

1. Архаизация и модернизация: при всей широте и неопределенности заданной рамки с уверенностью можно говорить о том, что здесь представлены два вектора исторического развития – в прошлое и будущее или, по-другому, движе-

* Татьяна Анатольевна Круглова, д-р филос. наук, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики, теории культуры Департамента философии Института социально-политических наук Уральского федерального университета им. первого Президента РФ Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург).

E-mail: tkruglowa@mail.ru

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01165).

ние, преодолевающее инерцию, и возвратное движение. Объяснение логики возвратов в истории культуры и общества – одно из самых запутанных. Ответы на вопросы о том, почему революционные рывки неизменно сменяются реставрациями, каким образом в новых феноменах обнаруживается присутствие прошлых практик, где проходит граница между «кошмаром» детерминации прошлым и конструктивным использованием наследия для движения вперед, – вновь стали остроактуальными. Не вдаваясь в историю этих вопросов, отметим, что наша *первая исходная установка* заключается в солидарности с исследователями, склонными видеть в истории осуществления проекта модерна не череду стадий и смену парадигм (что, несомненно, тоже имеет место), а внутренне амбивалентный процесс. Актуализация различных форм традиционализма после окончания XX века видится как константа культуры модерна, а не как отход от ее магистральной линии.

С точки зрения линейной истории культуры XX века в период рубежа 1920–1930-х годов и до начала 1950-х годов в странах, где шли активные процессы модернизации, отмечается тенденция к реставрации домодернистской картины мира [7]. Признаки реставрации носят системный характер: в сфере политики – смена «левых» на «правых», в сфере публичной – установление языка конформизма и требование «единства» и монолитности, в сфере мировоззренческой – ностальгия по «традиционным ценностям», в сфере художественной – вытеснение авангарда на периферию, как явления, ответственного за дегуманизацию и дестабилизацию. Существует самое общее объяснение этой ситуации: консерватизм генерируется системными кризисами модернизации, а в наиболее радикальных случаях – ее провалами. Другая исследовательская позиция заключается в том, чтобы увидеть консервативные, реставраторские, архаические, фундаменталистские элементы не как проявления отказа от модернизации, а как обратную сторону проекта модерна. Иначе говоря, необходимо разглядеть в модерне его внутреннюю амбивалентность, сложную диалектику консервативного и неконсервативного. В этом случае консерватизм предстанет не как отдельный тип социальной практики или определенный исторический этап («Культура 2» В. Паперного), а как скрытая сторона конфликта с современностью. Все модернизирующиеся страны хотят попасть в современность, но саму модерность, ее содержание, свое место в ней, пути вхождения видят по-разному. Именно эта разница становится источником конфликта, а вовсе не «борьба старого и нового».

Все это позволяет квалифицировать описанный выше процесс реставрации в контексте европейской истории между мировыми войнами, получившей наименование «*консервативной революции*», трактуемой как вид символической революции. «Консервативная революция» – оксюморон, но он точно выражает конфликтную суть модернизации в межвоенный период и в странах, испытавших последствия демонтажа империй. Б. Тренчени высказывает важную идею трактовки консервативной революции: «Бунт против современности “изнутри”, политизирующий ее эстетические параметры» [11, с. 209]. Этот бунт чаще всего облачен в формы политического романтизма, с его неизменным тяготением к национальному возрождению. Синонимом консервативной революции на уровне дискурса и государственной риторики стал антимодернизм, особенно сильно проявлявшийся в культурной и художественной сферах. Культурный антимодернизм включает в себя «стремление к коллективному возрождению, к восстановлению социальной и культурной гармонии, разрушенной в результате модернизации» [Там же, с. 217], и подобная установка своим острием направлена против политической модерности в западном варианте. Но идеологическая платформа нового консерватизма, радикально отличающегося от «старого», XIX века, стала возможной только благодаря самому процессу модернизации и была мотивирована созданием альтернативной современности. Эпоха между мировыми войнами характеризуется сдви-

гом «от радикальных освободительных идей к обрамленному этнокультурной рамкой понятию “нации-государства” и, в конце концов, к *квазиимперской парадигме*» (курсив мой. – Т. К.) [11, с. 226].

2. Традиции как фактор модернизации. *Вторая наша исходная установка* касается значительной роли традиций в осуществлении проекта модерн. В этой связи актуализирован *спор о советской модели модернизации и роли традиционных механизмов ее осуществления*. Сегодня ученые обосновывают наличие сложного сочетания инновационных и традиционных компонентов внутри первоначального революционного проекта. М. В. Масловский считает, что характерное для советской системы сочетание модернистских и традиционалистских черт поддается объяснению на основе *концепции множественности модерна* [8]. Концепция множественности модерна «выделяет роль конфликтов в процессе политических изменений, обращая внимание прежде всего на культурные противоречия. Первостепенное значение придается влиянию традиций, сложившихся в различных религиях, империях, цивилизациях» [Там же]. Преимущества теорий множественных модернов заключаются в том, что они не занимаются сопоставлением региональных версий модерна с идеальной или признаваемой классической (западной) моделью, а изучают констелляцию традиций, новаций и влияний в каждом отдельном случае. Традиции являются фактором модернизации любого общества: «Традиции, с одной стороны, предоставляют культурные ресурсы, которые оказывают влияние на выработку и реализацию культурных и институциональных проектов в условиях модерна. С другой стороны, традиции сами изменяются и конструируются в процессе поисков ответов на эпистемическую, экономическую и политическую проблематику модерна. <...> Результатом этого развития является неизбежное разнообразие культурных и институциональных форм модерна» [3].

Анализ советской версии модерна с позиции концепции множественной модерна представлен в книге Йохана Арнасона «Несбывшееся будущее: происхождение и судьбы советской модели» и в ряде других работ этого социолога. Отметим два важных момента в его концепции советской модернизации: *опору на традиции Российской империи и глобальный контекст*.

Как подчеркивает Арнасон, «претензии на создание новой цивилизации, превосходящей западный модерн, без той конфликтной динамики, которая сопровождала ее развитие в западном мире» [1], играли ключевую роль в советском проекте. Напоминаем, что в предыдущие периоды исследователи СССР всегда исходили из установки на то, что уникальность и инновационность советского, и шире, социалистического проекта первична, а его влияние на мировую историю, привлекательность для других стран и экспансия – вторичны, а в некоторых трактовках вообще могут быть совершенно не связаны друг с другом. Казалось бы, историческая закономерность смены капиталистической формации коммунистической, будучи доказанной в принципе, должна была сосредоточить усилия своих сторонников на содержательной проработке модели будущего общества и способах осуществления этой модели. Реализуется ли эта модель в одной стране, союзе стран или во всем мире – это уже второй вопрос, не имеющий прямого отношения к сути социальных инноваций.

С точки зрения нового поколения исследователей, учитывающих глобальный контекст, все ровно наоборот. Доминирование в мировом контексте в период между двумя мировыми войнами довольно быстро обнаружило себя как основная цель и первоочередная задача советской власти. Казалось бы, идея мировой революции, сформулированная большевиками, очевидно потерпела крах после неудачи революций в ряде стран Восточной Европы, и ей на смену пришел программный лозунг о «построении социализма в одной, отдельно взятой стране», что ис-

ключает политику экспансии. Но смена государственной риторики не должна служить основанием для вывода о том, что имперские претензии остались в прошлом. Вероятнее всего, можно предположить, что на рубеже 1920–1930-х годов (это и есть точка, которую называют «сталинской революцией») произошло *перформативное имперское идею*. Это требовало перезагрузки приоритетов и смене парадигм: от нормирования будущим – к нормированию прошлым, от поиска уникальных и новаторских моделей социальности – к безграничной трансляции своей модели за пределы страны. Именно поэтому при пересечении границы между Культурой 1 и Культурой 2 социальное воображение начинает тормозиться, активность субъектов, конкурирующих друг с другом в конструировании культурных проектов, замедляется, замораживаются любые формы фантазирования и прогнозирования: будущее перестает быть предметом общественного творчества. Особенно наглядно это видно в истории искусства: уходит на периферию жанр научной фантастики, утопический посыл советского авангарда гаснет, теряя энергию преобразования мира. «По мере того как стратегические цели режима сместились по направлению к длительному сосуществованию с капиталистическим миром, претензии на то, чтобы воплощать новую цивилизацию, а не просто первый шаг на пути к всемирной трансформации, приобрели большее значение» [2]. Арнасон отмечает, что особенности российской традиции, которая «сочетала периферийное положение в западном мире с некоторыми чертами особой цивилизации», способствовали формированию установки, соединявшей «отрицание западного модерна с претензиями на то, чтобы превзойти его» (цит. по: [3]). *Инновационная идея первенства сменяется идеей господства*.

3. Имперская модернизация. Это символическое измерение движения как международной проекции режима может быть лучше всего понято в связи с другим аспектом советской модели – ее имперским характером. Й. Арнасон вводит понятие *имперской модернизации*, считая, что наследие Российской империи оказало решающее влияние на развитие Советского государства: «И наследие революции сверху как стратегии государственного строительства, и утопия радикальной революции как пути к свободе были преобразованы в новые идеологические модели, которые претендовали на *обладание универсальной, исключительной и окончательной истиной* (курсив мой. – Т. К.). В таком качестве воссозданная и заново артикулированная традиция... послужила структурированию особого варианта модерна» [2, с. 34–35].

Имперская модернизация решала триединую задачу: строительство новой цивилизации (уникальное), соревнование с Западом (первенство), глобальную миссию по распространению собственной модели на весь мир (универсализм). Заново артикулированная имперскость становилась одновременно и средством социального строительства, и целью для самой себя. В империи особость и универсализм предполагают друг друга. Эта идея подтверждается разнообразными аргументами Арнасона: «Лишь властная структура имперских масштабов могла сделать правдоподобным миф о “социализме в одной стране”. Сама его геополитическая массивность (“социалистическая шестая часть суши”) помогла в решении этой проблемы. Новая стратегия имперской модернизации могла быть представлена как необходимый и эффективный обходной путь к конечной цели движения» [2]. Интересна мысль Арнасона о советской имперской стратегии как маневре в движении к коммунизму. Контролирование постоянно расширяющейся сферы влияния после Второй мировой войны являлось более важной задачей, чем создание нового общества и нового человека. Конечная цель могла откладываться на сколь угодно длительный срок, но процедуры доминирования и контроля были безотлагательными и поглощающими все ресурсы. Наконец, «соревнование с западным миром не могло поддерживаться без претензий на создание всеобъемлющей куль-

турной модели» [2], призванной представлять новую цивилизацию, обладающую глобальной миссией. Иначе говоря, усилия общества должны быть сфокусированы и направлены не на реальное соревнование с иной социальной системой (капиталистической, западной), не на доказательства действительных преимуществ социалистического строя, а на демонстрацию могущества, представленного в масштабных и сильных действиях и символах.

Воссоздание имперских структур происходило скрытым образом, рефлексия над этим процессом была запрещена, но тем сильнее новая имперскость отразилась в представлении режима о самом себе: «официальная точка зрения на его место в российской истории и его задачи на международной арене стала более традиционалистской» [Там же].

4. Глобальная миссия и имперская установка на синтез. Итак, *глобальная миссия сталинской модернизации породила не менее претенциозную установку на синтез изначально расходившихся тенденций модернизационного процесса*, поэтому парадигма модерна на рубеже 1920–1930-х годов была переопределена в сторону традиционализма. Это усилило привлекательность советской модели на стадии ее подъема как внутри страны, так и для зарубежных наблюдателей. Имперская установка на синтез наиболее очевидным образом представлена в архитектуре. Историк Ю. Пясковский утверждает, что в сталинской архитектуре присутствовал «культурный универсализм, базировавшийся на тотальной мифологеме бытия и единства общественных и государственных целей» [9]. Поэтому, считает Ю. Пясковский, в архитектуре 1930–1950-х годов созревает единый «имперский стиль» – претенциозный, риторичный, пафосный, но не лишенный эстетической самодостаточности» [Там же]. И не только в архитектуре, но и в других видах искусства и художественных феноменах, доминирующих в этот период, имеющих поддержку у власти и использующих огромные ресурсы, обнаруживается скрепляющая роль имперской идеи. Именно имперская идея – существенная основа для альянса между всеми видами неоклассицизма и сталинизмом. Неоклассицизм – первоначально – стиль, родившийся в недрах эстетики модерна, наследует его стремление к переустройству мира искусством и не менее активно, чем конструктивизм, развивает это стремление в утопии тотального произведения. По тонкому замечанию А. Иконникова, на самом деле речь шла не о продолжении и развитии заветов прошлого, а об опоре на систему сложившихся и опробованных строительных принципов и элементов внешнего оформления зданий с целью создания неких неподвластных времени Вечных Форм [5].

Таким образом, двойственность советской модернизации – беспрецедентная новизна (модус будущего) и сверхисторизм (модус вечности) – мыслилась преодоленной на путях империи нового типа и с максимальной опорой на символический ресурс Российской империи.

5. Сталинский неотрадиционализм. Что представлял собой *по составу традиционализм сталинской модели модернизации?* Здесь нужно сделать ряд концептуальных уточнений. На наш взгляд, необходимо различать исследование того, как объективно присутствуют и работают элементы прошлого, как российские традиционные комплексы адаптируются к новым условиям, с одной стороны, и *традиционалистский дискурс*, риторику власти и интеллектуалов, задающих направленность трактовки наследия, отбор источников и артефактов, осуществляющих контроль над рецепцией культуры прошлого, – с другой стороны.

Итак, будем пользоваться термином *сталинский неотрадиционализм*, имея в виду его новизну, трактованную в рамках культурного “антимодернизма” и “консервативной революции”, как мы описали эти концепты выше. Заказ на неотрадиционализм существовал и сверху и снизу. Искусство столкнулось с абсолютно новым адресатом: во-первых, совершенно незнакомым с традицией классического

искусства и искусством Серебряного века вследствие колоссального культурного разрыва, образовавшегося после раскола XVII века и петровской модернизации, в результате которых в России возникли две национальные культуры, говорящие на разных языках. Вследствие этого после Октябрьской революции образовалась тупиковая ситуация: *рецептивный порог массового адресата стремился стать цензором художественного процесса*, а творческий порог создателей художественных произведений создавал экспериментальные нормы, всякий раз не соответствующие норме восприятия. Эти проблемы во многом были общими для всех культур, проходящих путь модернизации, западная культура решала их путем фрагментации и специализации поля культуры, где могли свободно и автономно развиваться сегменты массового искусства, радикального эксперимента (авангарда), умеренно консервативного и эстетского секторов. В СССР происходили напряженные поиски некоего третьего – опять же, синтетического – пути, что входило в идеологический замысел власти, преемственно было связано с мировоззренческими установками демократической интеллигенции на просвещение народа и, наконец, с левыми радикальными проектами приобщения социальных низов к современному художественному языку. Так сформировался общий проект ликвидации противопоставленности массовой и элитарной культуры.

Традиционализм советского адресата искусственно поддерживался и консервировался с помощью различных властных институций. Механизм советской эстетической цензуры, вынужденной периодически допускать произведения современного искусства, определившие его развитие в XX веке (в основном в виде переводов), всегда был настроен таким образом, чтобы делать это в период их наименьшей жизненной активности. Дискредитация художественно актуального преследовала цель создания и сохранения идеологического единства. Потребление массовой культуры тоже подчинялось принципу консервирования: «В качестве образцов “легкого” чтения предлагались произведения XIX – начала XX века. Отсюда поражающая иностранцев популярность у отечественного читателя таких авторов, как А. Дюма, Л. Буссенар, Р. Сабатини. Произведения же современных авторов подобного профиля систематически редактировались в процессе перевода для адаптации их к консервативным отечественным стандартам» [4].

Традиционалистский дискурс – система конструирования нового образа мирового и отечественного наследия в культурной политике сталинизма, полная переборка всех традиционных ценностей и общенациональной культурной памяти. Как известно, в эти годы проходила целая серия широкомасштабных кампаний, связанных с культом классики («Назад к Островскому!»), пересмотр образовательных программ, просветительские мероприятия, празднование юбилеев писателей, установка памятников и т. п. Обычно этот процесс наделения классики высоким социальным статусом, огромным символическим капиталом трактуется как важнейшее завоевание советской власти. Но если мы внимательно рассмотрим всю систему работы над классикой, мы обнаружим в ней свое неочевидное сложное устройство, разрыв между провозглашенными образцами и теми источниками творчества, которые служили реальной строительной базой большинства потоков советского искусства. Иначе говоря, *фиксируется противоречие между риторикой традиционализма и практикой работы с культурными и художественными традициями*. В данном утверждении мы абстрагируемся от различения рефлексивной или наивно-бессознательной стратегии использования опыта прошлого, так как необходимо зафиксировать сам факт принципиального несовпадения дискурса и практики.

6. Наследие русского модернизма и авангарда («Серебряный век») – скрытый ресурс универсализма. На уровне идеологического дискурса образцами для творчества новой советской классики должны были служить феномены,

исторически сложившиеся в домодернистскую эпоху, условно – от романтизма до реализма. Однако на уровне арсенала художественных средств, эстетических принципов, культурных значений, способов оперирования стилевыми ресурсами прошлых эпох, – т. е. всего объема художественной памяти, – неотрадиционалистская когорта художников, активно работающих с социальным заказом сталинской культурной политики, находит весомую опору на багаж русского Серебряного века, мощное и подспудное влияние которого длилось до конца 1940-х годов и транслировалось через непосредственные контакты живых носителей эстетического универсума.

В объемном исследовании Марины Раку, посвященном механизмам конструирования – или «советизации» – музыкальной классики сталинской эпохи («советский Бетховен», «советский Глинка», «советский Чайковский») убедительно показано, что канонизация композиторов XIX века основывалась, прежде всего, на социально ориентированной трактовке их биографий, сюжетов программных сочинений, привычности и доступности музыкального языка, но сами принципы музыкального письма могли при этом совершенно не использоваться советскими композиторами, как это было, например, в случае с Верди. Провозглашается сильно редуцированный набор художественных принципов и тщательно отобранный список имен, а реальные ориентиры творчества советских композиторов, вычлененные текстологически, оказываются либо иными, либо гораздо более разнообразными. Вот что Раку пишет об источниках советских опер: «Народная музыкальная драма Мусоргского, французская большая опера, немецкие образцы стиля “новой вещественности” и разговорная опера, вагнеровская лейтмотивная драматургия и французская лирическая опера, песенный тематизм доглинковской оперы и лирико-драматический стиль Чайковского» [10, с. 134]. И это в целом характерная позиция, когда *реально работающий культурный ресурс оказывается скрытым или маскируемым*.

То же самое можно зафиксировать и в советском изобразительном искусстве. В системе художественного образования провозглашается принцип трех «Р»: верность Рубенсу, Рембрандту, Репину. Создается художественная Академия, программно объявившая защиту принципов академического письма и одновременно учебу у «передвижников». На поверку анализ огромного потока написанного и экспонируемого на официальных выставках изобразительного искусства показывает, что его художественный состав – микст из стилистических приемов русского и западного модернизма, так называемого «сезаннизма», импрессионизма, немецкого экспрессионизма, исторического ретроспективизма, бидермайера, барочного иллюзионизма и т. д. В чистом виде академическое письмо мы видим только у Исаака Бродского и Юрия Анненкова; прямых наследников русского социального и психологического реализма в духе П. А. Федотова, И. Н. Крамского, Н. Н. Ге, В. В. Верещагина, В. Е. Маковского мы почти не обнаружим.

В кинофильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», произведении, вполне соответствующем канонам соцреализма и официальной культурной программе, направленной на реабилитацию русской истории, Наум Клейман открывает множество скрытых интертекстуальных связей и источников: средневековые миракли, мистерии, комедия дель арте, театр, литература, песнопения античности и XII–XVII веков. Весь этот комплекс источников пропущен, по мнению Клеймана, сквозь призму культуры начала XX века: «Здесь его корни» [6]. В фильме есть прямые цитаты из Рериха и Билибина, есть отсылки к символизму и модерну, но рядовой зритель и власть как заказчики фильма не понимали, что фильм стоит на фундаменте культуры Серебряного века, и воспринимали его как «оборонный фильм». С. Эйзенштейн создал собственную версию на тему «народности» и

«единства», используя как огромный ресурс традиций русской культуры, так и расстановку политических приоритетов в конкретный исторический момент.

Вывод. Таким образом, сталинская культурная политика, рационально обосновав полную пересборку всех национальных и мировых традиций, общей культурной памяти, пересмотр коренных оснований идентичности российского общества, осуществила альтернативный западному вариант модернизации. Опора на имперское наследие России послужила основой политики экспансии и продвижения на международный уровень сталинского проекта модерна. Скрытый характер имперской идеи, преобразованной в глобальную миссию социалистического мира, должен был, во-первых, замаскировать претензии на доминирование и господство; во-вторых, ликвидировать процедуры сравнения двух систем в условиях мировой конкуренции; в-третьих, остановить процесс социального творчества.

Литература

1. Арнасон Й. Коммунизм и модерн // Социологический журнал. – 2011. – № 1. – С. 10–35.
2. Арнасон Й. Советская модель как форма глобализации // Неприкосновенный запас. – 2013. – № 4 (90). – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3843>
3. Браславский Р., Масловский М. Цивилизационный анализ и советский модерн // Неприкосновенный запас. – 2014. – № 6 (98). – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5645>
4. Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР : монография. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2002.
5. Иконников А. Утопическое сознание и архитектура XX века // Картины мира в искусстве XX века. Штрихи к портрету эпохи. – М., 1994. – С. 56–75.
6. Клейман Н. «Александр Невский»: Как создавался один из главных патриотических русских фильмов, почему замыслам Эйзенштейна помешал Иосиф Сталин и какие кадры в фильме лишние / записал В. Золотухин // Arzamas : [сайт]. – URL: <http://arzamas.academy/materials/348>
7. Круглова Т. А. Соцреализм в контексте консервативного поворота мировой культуры 1930-х – начала 1950-х годов // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства : сб. науч. ст. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – С. 104–121.
8. Масловский М. В. Харизма разума, изобретенная традиция и советская модель модерна // Неприкосновенный запас. – 2013. – № 4 (90). – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3844>
9. Пясковский Ю. Об одной тупиковой ветви // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 12. – С. 2–8.
10. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи : монография. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.
11. Тренчени Б. Бунт против истории: «Консервативная революция» и поиски национальной идентичности в межвоенной Восточной и Центральной Европе // Антропология революции : сб. статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 207–241.

Tatyana Anatol'evna Kruglova,

Doctor of Philosophical Sciences,

Professor of the Department of History of Philosophy,

Philosophical Anthropology, Aesthetics, Theory of Culture,

Department of Philosophy, Institute of Social and Political Sciences,

the Ural Federal University named after the First President

of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg)

Stalin's Modernization in the Context of Post-Imperial Cultural Situation

The article analyses the specificity of the Soviet modernization in terms of multiple modernity theories taking into account the role of traditions as factors of modernization. Considering the theory of Imperial modernization of the sociologist Arnason, the author proves reformatting Imperial complex in connection with the objectives of Stalin's modernization in the situation of the Russian Empire collapse. The expansion of the Soviet project into the global space is justified by the mission of new socialist culture and rhetoric of competition with the Western world. Imperial structures were the ways for the Soviet cultural model to dominate in the world. The Stalinist modernization's global mission triggered the ambitious intention to synthesize the trends of modernization process, originally radiated; then, at the turn of 1920–1930-ies, the paradigm of modernism was shifted to neotraditionalism and showed the differences between formal traditionalist discourse and objective processes in culture and art (music, cinema, visual art) of the Stalinist period.

Key words: Stalin's modernization; Arnason's theory of Imperial modernization; neo-art; the multiple modernity theory; post-Imperial situation; a conservative revolution.