

УДК 130.2(470+571)
doi:10.35853/vestnik.gu.2023.1(40).10

Русский эксперимент столетие спустя: революция, государство, культура

Николай Андреевич Хренов

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ,
Москва, Россия, nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Аннотация. Статья посвящена столетию со дня образования Советского Союза и, еще более точно, возникающей в границах этого государства, которого в истории еще никогда не было, новой культурной политики. Новизна и беспрецедентность такой политики делают ее исключительным экспериментом в мировой истории. Отсюда и позитивные стороны этого уникального эксперимента, и в то же время его уязвимые стороны, способствовавшие, в конечном счете, его краху. До сих пор в этой истории мало внимания обращалось на то, что в России политическая революция 1917 года происходила одновременно с городской революцией, представляющей особый этап в истории каждой цивилизации. Политическая и городская революции оказались болезненными, в частности, потому, что Россия вступила в эпоху грандиозного омассовления как выражения духа нового общества, которое обычно обозначают как «массовое общество», хотя точнее этот тип общества называть обществом индустриального типа. В статье внимание сосредоточено на особенностях культурной политики нового государства, не имеющего в истории прецедентов. Один из его признаков – утопизм, определивший и уязвимость этого государства, и последующий его распад. Идеологи нового государства исходили скорее из идеальной модели, нежели из реальности, что определяло жесткий отбор художественных и культурных ценностей. Следствием этого отбора явилась оппозиция между официальным и неофициальным искусством, хотя в последующем процессе становления государства она смягчалась. Опыт новой культурной политики, которым можно воспользоваться при дальнейшей разработке науки о культуре, безусловно, нуждается в изучении.

Ключевые слова: русская революция, социалистическое государство, государство как эстетический феномен, художественная культура, культурная политика государства, социальный эксперимент, социализм, городская революция, омассовление, индустриальное общество, ренессанс, новое Средневековье, отчуждение, империя

Для цитирования: Хренов Н. А. Русский эксперимент столетие спустя: революция, государство, культура // Вестник Гуманитарного университета. – 2023. – № 1 (40). – С. 135–152. – DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.1(40).10.

The Russian Experiment a Century Later: Revolution, State, Culture

Nikolay A. Khrenov

State Institute of Art Studies, Ministry of Culture of the Russian Federation,
Moscow, Russia, nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Abstract. The article is devoted to the centenary of the formation of the Soviet Union and, even more precisely, a new cultural policy emerging within the borders of this state, which has never existed in history. The novelty and unprecedented nature of such a policy make it an exceptional experiment in world history. Hence the positive aspects of this unique experiment, and at the same time, its vulnerabilities, which ultimately contributed to its collapse. Until now, little attention has been paid in this history to the fact that in Russia the political revolution of 1917 took

place simultaneously with the urban revolution, which represents a special stage in the history of each civilization. The political and urban revolutions turned out to be painful also because Russia entered the era of grandiose rejuvenation as an expression of the spirit of a new society, which is usually referred to as “mass society”, although it is more accurate to call this type of society an industrial type society. The article focuses on the peculiarities of the cultural policy of the new state, which has no precedents in history. One of its signs is utopianism, which determined both the vulnerability of this state and its subsequent collapse. The ideologists of the new state proceeded from an ideal model rather than from reality. This determined the strict selection of artistic and cultural values. The consequence of such a strict selection was the opposition between official and unofficial art, although in the subsequent process of the formation of the state it softened. The experience of the new cultural policy, which can be used in the further development of the science of culture, certainly needs exploring.

Keywords: Russian revolution, socialist state, state as an aesthetic phenomenon, artistic culture, cultural policy of the state, social experiment, socialism, urban revolution, massification (here making people a mass), industrial society, renaissance, new Middle Ages, alienation, empire

Русская революция – следствие возникшей на Западе радикальной философской и социологической концепции, оказавшейся в основе распространяющегося в мире мировоззрения. Это модернизм. Эта концепция в процессе своей реализации могла сломать, разрушить русскую цивилизацию, русскую культуру, русскую идентичность. Разрушения и жертвы и в самом деле оказались беспрецедентными. Но сегодня можно утверждать, что эта цивилизация выжила. Сохранилось даже то, что возникло в советскую эпоху и казалось русской культуре чужеродным. Сам социализм стал уже историей. Оценивая русскую революцию, философ А. Зиновьев справедливо называет русскую революцию 1917 года экспериментом. Более того, «величайшим экспериментом» и даже «грандиозным историческим событием» [Зиновьев 1995]. Удивительно: философ, который на протяжении длительного времени был яростным критиком социалистического эксперимента и вынужденный под давлением советской власти эмигрировать, закончил дифирамбом в адрес революции и социализма. Нет, мы еще долго будем постигать смысл того, что в начале XX века произошло в России. Последние десятилетия в ней прошли под знаком дискуссий о смысле и негативных последствиях этой революции. Кажется, о ней уже все сказано. Но всё-таки не всё.

Осмысление русской революции сегодня должно двигаться в культурологическом направлении. А это предполагает ответ на вопрос: как могла русская цивилизация, сталкиваясь с такой разрушительной силой, выжить? Что происходило и произошло с ней в результате насаждения жесткой имперской государственности как вынужденной основы сохранения того, что в результате этого эксперимента могло быть разрушено. Кажется, без этой государственности идея, родившаяся в 1917 году, не могла существовать. Иначе говоря, какую роль в единоборстве с разрушительной модернистской (революционной) идеей сыграла культура? Обязаны ли мы именно культуре тем, что русская цивилизация продолжает существовать и по сей день? Революция, как и провозглашенный ею социализм, стали уделом истории, но русская цивилизация существует. Она не исчезла. Значит, Россия благополучно завершит свою историю и пройдет все положенные ей, как и вообще каждой цивилизации, циклы. А ведь если учесть не только внутренние факторы (геноцид русского крестьянства (выражение А. Солженицына), эмиграция художественной интеллигенции, расправа с духовенством и т. д.), но и внешние (мировая война), то казалось, что эта цивилизация могла исчезнуть. Надо было утверждать уже не революционные и политические идеалы, но спасти саму цивилизацию. Хотя идеологи продолжали пропагандировать революционные идеалы и сохранять общество в состоянии гражданской войны. По сути, они превратили революцию в сакральный феномен. А сакральные ценности, как известно, критическому анализу не подлежат. Сегодня десакрализация революции идет полным ходом. А это означает, что можно уже свободно говорить не только о светлых, но и о темных сторо-

нах революции, как это делал, например, в своей книге о революции П. Сорокин, как и о всей постреволюционной истории. Наш интерес будет сфокусирован на культуре, понимаемой и в узком и в широком смысле.

1. Принцип отбора как следствие созидания новой культуры: радикализм политического и художественного авангарда и процесс омассовления как причина необходимости отбора

Попытаемся представить художественную культуру советского периода в роли не только обвиняемой (а ее обвинителей и критиков не счесть), но и обвиняющей. Ведь только эта культура мыслит себя не имеющей в истории прецедентов. Более того, и не хочет иметь с прошлым ничего общего, во всяком случае на первых этапах. Прошлое в любых формах мешает новой культуре развиваться и обрести свою самостоятельность. Новая культура футуристична, она обращена в будущее. Своей задачей она ставит разрушение того, что многие философы как XIX, так и XX века будут называть отчуждением. В такой постановке вопроса (именно и только в постановке вопроса) есть рациональное зерно. Она склонна перечеркивать прошлое, что присуще авангарду всех видов от политического до художественного. Художественная культура советского времени – это новый авангард. Правда, на уровне художественного авангарда она не могла развиваться и удерживаться. Ведь это ситуация омассовления. Но в данном случае следует иметь в виду не художественный, а политический авангард, ставший контекстом последующего этапа в истории художественного авангарда. А для искусства этот этап оказался весьма драматичным. Но, с другой стороны, политический авангард вынужден действовать, подражая нигилизму художественного авангарда. Ведь речь идет о создании принципиально новых форм искусства, соответствующих создаемому обществу, не имеющему в истории прецедентов. В этой идее, кажется, никто не сомневался. Остается выяснить, в каких отношениях новое искусство должно быть с отечественным культурным наследием, с одной стороны, и с мировым художественным опытом – с другой. И, кстати, нельзя забывать о том, что в 20-х годах был период, когда и художники, и политики, как уже отмечалось, будут исходить из единых установок – авангардистских и модернистских.

Но если художественная культура советского периода готова воспользоваться художественным наследием, то, утверждаясь в радикальных установках, она просто вынуждена производить отбор. Эту культуру невозможно рассматривать без ее соотносительности с образом возникающего после революции нового социума. Художественная культура этой эпохи включается в процесс созидания нового общества и исходит из государственных установок, из становящейся культурной политики нового государства. В этом ощущается влияние не только Маркса, но и первой утопии Платона, что и делает ее уязвимой. Многое из того, что существовало и существует как в отечественной, так и в мировой культуре, отбрасывается, ибо этой культурной политике не соответствует. И это уже вопрос генезиса неофициального искусства, сохраняющего контакт как с отечественным наследием, так и с мировым художественным процессом.

Конечно, эти суждения позволяют сразу же фиксировать негативные стороны этой культуры. Принимая это обстоятельство во внимание, мы рассматриваем эту культуру уже не как обвиняющую, а как обвиняемую. Однако факты говорят и об обратном. Когда, начиная с середины 80-х годов прошлого века, возникла возможность реабилитировать неофициальное искусство, выяснилось, что художественная культура советского времени смогла создать наследие, не уступающее ни художественному опыту России предшествующих веков, ни, во многом, мировому художественному опыту. Правда, многие реабилитированные шедевры – из разряда неофициального искусства. Но ведь следует принимать во внимание то, что новая культура не демонстрировала статичности. Она развивалась. Следовательно, то, что из нее вытеснялось на ранних этапах, со временем, спустя десятилетия, реабилитировалось. Неофициальное, можно сказать, превращалось в официальное. Но ведь такая логика характерна не только для

Советской России. Возьмем Средневековье. Сначала полное отторжение от языческой философии и искусства, а позднее, еще задолго до Ренессанса, постепенное к ним возвращение. Так что роль обвиняющей за художественной культурой советского времени можно все же оставить.

Да, конечно, некоторые произведения долгое время не принимали участия в коммуникации с обществом по причине цензуры. Однако обратимся к мыслителям, которые были свидетелями начинающегося процесса возведения новой государственности и вторжения в исторические процессы сосредоточившейся в городах пассионарно заряженной массы. Ведь как сама революция, так и последующая за ней гражданская война, оставившая за собой кровавый след, совершались в атмосфере очередной пассионарной вспышки, что никак нельзя сбрасывать со счетов. Именно пассионарная вспышка, которая вроде бы в этот период не предполагалась, поскольку, как доказывал Л. Гумилев, к этому времени пассионарная энергия в российской культуре уже была изрядно потраченной, стала причиной и героизма, и самопожертвования ради идеи, но, в том числе, и жестокости, и многочисленных жертв. Ведь пассионарии во все времена часто действуют, не опираясь на жесткие моральные императивы. Все эти проявления революционной и постреволюционной эпохи были глубоко проанализированы П. Сорокиным в его сочинении «Социология революции» [Сорокин 2008, с. 349]. Но об этом высказывалось и искусство. В «Докторе Живаго» у Б. Пастернака есть такие строки: «Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные. Человеку снились доисторические сны пещерного века» [Пастернак 1989, с. 440]. Но этот упадок в варварство в ситуации, когда цивилизации в своей истории успели достигнуть высоких уровней, русские философы уже предчувствовали [Мотрошилова 2010, с. 173]. Но тогда это было только предчувствие, но еще не реальность.

Дело, однако, не только в радикализме новой элиты и, соответственно, власти, но и в возникновении в XX веке грандиозного процесса омассовления. Он начинается еще в XIX веке, но в новом столетии его в еще большей степени спровоцировала революция. Так что во многом отбор объясняется не только радикализмом новых идей, но и неспособностью массы постигать многое из того, что в дореволюционный период в культуре успело возникнуть. Сдвиг, порожденный революцией, естественно, порождал не только оптимизм, но и испуг. То же происходило и с французской революцией. В частности, сдвиг спровоцировал опасения за судьбу той культуры, что в России, да и не только в России, уже существовала. Разумеется, в истории можно отыскать аналогичные ситуации и с их помощью попытаться последствия этого сдвига осмыслить. Последствия этого сдвига – вытеснение художественной элиты, а оно происходило не только в форме эмиграции, приводили к грандиозному омассовлению, что в сфере искусства не могло не проявиться. Многие художественные ценности, созданные в предшествующие столетия, в том числе созданные до 1917 года, в частности во время культурного ренессанса, оказались массой не востребованы. Эту ситуацию можно сравнить с той, что имела место в первые столетия нашей эры в Западной Европе. Средневековье отторгало созданные античной культурой ценности.

Мыслители начала XX века часто прибегают к аналогии с угаснувшими эпохами, например с поздней античностью. Это позволяло им улавливать такие нюансы в истории культуры, которые становятся возможными в том случае, когда исследователь прибегает к тому, что М. Бахтин называет «большим временем» [Бахтин 1979, с. 333]. Вошедшие в историю «новые» народы просто не имели языка для понимания этой достигшей максимальной зрелости культуры «старых» народов. Н. Конрад, высказавшийся на эту тему, это противоречие не драматизировал, но и не исключал поверхностного его осмысления. Вот что он писал по поводу соприкосновения «старых» и «новых» народов в Средние века. В России это будет следствием миграции в города сельского населения. «Конечно, было время, – пишет Н. Конрад, – на первом этапе Средневековья, когда они отвергали свою старую культуру и бурно приветствовали то новое, что рождалось в их собственном мире, и даже то, что сделали с их старым миром

“варвары”. Да, конечно, многое в их старой культуре поблекло и даже исчезло, многое удержалось, только развиваясь в новом направлении, но все же духовная, интеллектуальная сила, вошедшая в старые народы вместе с их тысячелетним культурным опытом, оставалась; оставалась и инерция, шедшая от старых культурных навыков; пусть и в измененной форме, но продолжали действовать и некоторые старые институты» [Конрад 1972, с. 435].

Нечто подобное происходило в России после революции 1917 года. Как бы там ни было, дело не ограничивалось лишь растворением «варваров» в высокоразвитой культуре и процессом их окультуривания, не жертвующим ценностями «старой» культуры. То, что «варвары» привносили в «старую» культуру, тоже заслуживает внимания. Хотя понятно, что из «старой» культуры на первых порах оставалось лишь то, что могли воспринять «молодые» народы. Н. Конрад не исключает позитивного влияния «молодых» народов на народы «старые». Впрочем, реагируя на поворот к варварству и испуг перед регрессом, А. Блок демонстрировал оптимизм [Конрад 1972, с. 435]. Нечто подобное тому, что некогда происходило в России, начиная с рубежа XIX–XX веков, случалось и в Европе. Здесь существовали большие массы населения, ориентирующиеся на традиционные ценности, но одновременно из этого вечного стихийного исторического круговорота выделялись пассионарно настроенные группы, которые пытались радикально изменить жизнь. И эта их страсть уже начала реализовываться. «Молодые народы вошли в историю Средних веков, – продолжает Н. Конрад, – и даже не просто вошли, а существенно повлияли на нее. Вторжение этих народов в пределы старых во многом определило даже самый переход старых народов от Древности к Средневековью, не говоря уже о последующем течении их судьбы. Но молодые народы строили и свою собственную историю; одни – на собственных землях и на собственной этнической основе, другие – на территории старых стран, смешавшись с их населением. В последних случаях некоторые из них не только сохранили свою этническую индивидуальность, но и подчинили ей исконное население» [Конрад 1972, с. 435].

Сельские слои населения, обживающие город, можно уподобить тем «молодым» народам, о которых пишет Н. Конрад. Конечно, проводимая аналогия со Средневековьем страдает неполнотой и приблизительностью. Ведь передвижение крестьянской массы в города, а этот интенсивный процесс уже разворачивается в XIX-м и будет иметь продолжение в XX веке, нельзя называть «новым варварством». Проводить эту аналогию просто не позволят антропологи, этнографы, этнологи, фольклористы, а с некоторого времени и историки культуры, в которую все перечисленные науки входят. Эти оказавшиеся в городах «новые варвары» – тоже ведь носители культуры, традиционной культуры. Той культуры, которая позднее еще свое слово скажет и спровоцирует к себе интерес. И она, эта культура, даже когда в городах предложили создаваемую профессионалами квазикальтуру (а мы ее сегодня называем «массовой культурой»), чем она отличается от фольклорной, создаваемой самим народом культурой, все же время от времени получала право голоса. Будь то поэзия С. Есенина или утопия А. Чаянова. Язык этой традиционной культуры существовал уже и у раннего А. Твардовского. Стоит под этим углом зрения перечитать его поэму «Страна Муравия». Но только, к сожалению, язык, поскольку эта поэма всё-таки имела пропагандистский смысл, став оправданием начавшейся коллективизации, а она, как можно прочитать в романе Б. Пастернака, «была ложной, неудавшейся мерою, и в ошибке нельзя было признаться» («Чтобы скрыть неудачу, надо было всеми средствами устранения отучить людей судить и думать и принудить их видеть несуществующее и доказывать обратное очевидности») [Пастернак 1989, с. 590].

Но потенциал традиционной культуры дожил до периода «оттепели», когда на коллективизации уже можно было ставить крест, и получил выражение в так называемой «деревенской» литературе. Будучи вытесненной в период доминирования социалистического реализма на периферию, традиционная культура вдруг оказалась в центре культуры, поражая последней вспышкой некогда мощной традиции. Однако нельзя утвер-

ждать, что происходило возрождение этой культуры. Возродить-то, собственно, было уже нечего. Как только при Н. Хрущеве крестьянин перестал быть искусственно прикрепленным к земле, он рванул в город. Не случайно Г. Померанц называет это «агонией» («В парадоксальных, чтобы не сказать сильней, высказываниях В. Астафьева и В. Белова я вижу агонию крестьянства, ставшего жертвой социальной вивисекции» [«Русская идея» ... 1988, с. 124]). Несомненно, в произведениях В. Астафьева, В. Белова, Б. Можая, В. Распутина, Ф. Абрамова, В. Шукшина и т. д. привлекали нравственные всполохи этой культуры, активно вытесняемой продолжающимся становлением технизированной, политизированной и стандартизированной культуры.

Это противоречие между уже существовавшим культурным наследием и способностью массы его воспринять и оценить, что стало болезненно ощущаться после 1917 года, конечно, было отрефлексовано. В частности, в форме диалога между Вяч. Ивановым и М. Гершензоном, имевшего место в 1920 году. Этот диалог начинался с владевшей в начале прошлого столетия идеи переоценки всех ценностей и нового отношения к культуре, которая, начиная с А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, начинала ощущаться искусственным порождением, мешающим свободе личности. Короче говоря, революция должна была разрушить то, что обозначалось как отчуждение. Как выражается Вяч. Иванов, культура превратилась в «систему тончайших принуждений», обособившую личность от естественных источников бытия. По сути, эту мысль позднее будет развивать М. Хайдеггер. Культура воспринимается тяжелым бременем. Отчуждение проникает уже и в культуру. Тут хочется поставить вопрос следующим образом: так ведь революция как раз и стянула это тяжелое бремя с плеч человека. Она ведь именно это и ставила своей целью. Так-то оно так, но только та же самая революция породила новое противоречие. Правда, первое, что сделала революция, это то, что она, казалось бы, сделала ценности культуры достоянием всех и каждого.

Но проблема заключается вовсе не в общедоступности и, стало быть, демократизации, развертывающихся в реальности омассовления, а в способности нуждающихся в этой культуре ею воспользоваться. В момент происходящего диалога было еще трудно предположить, как этот процесс будет развертываться: удовлетворится ли активизированная масса существующей культурой или потребует создания принципиально новой культуры? Поэтому смысл этого диалога исчерпывается исключительно постановкой вопроса. Вот как эту проблему формулирует М. Гершензон: «Мы наблюдаем только, как пролетариат берет в свои руки из рук немногих накопленные ценности. Но мы совсем не знаем, ни что он видит в этих ценностях, ни зачем он овладевает ими. Быть может, он видит в них только орудие своего векового порабощения, и ему нужно не владеть ими, а только вырвать их из рук поработителя? Или, может быть, за долгие годы просветительства он поверил самохвальству культуры и мнит обогатиться ее ценностями; но кто знает? Взяв их в руки и разглядев, он, может быть, увидит, что, кроме цепей да мусора, в них нет ничего, и с досадой разочарования бросит их прочь и начнет создавать другие, новые ценности. А может быть и то: поднимет их с полной верой на знамена свои и понесет дальше, добросовестно примет “преемство культуры”, но в пользовании старыми ценностями бессознательно будет пропитывать их новым духом, и на протяжении недолгого даже времени они молекулярно так переродятся, что нельзя будет их узнать» [Иванов 1994, с. 132].

Как мы убеждаемся, Вяч. Иванова уже интересует в постреволюционной ситуации то, что Н. Конрад высказывает применительно к вторжению «варваров» в уже существующие культуры. То, что пережила Россия в постреволюционный период, пожалуй, ближе к последнему варианту прогнозируемой М. Гершензоном ситуации. Вопрос о том, как будет развиваться процесс дальше и что может в новую культуру встроиться из наследия прошлого, не из легких. Он требует осмысления, в том числе и на уровне эстетики. Тот геологический сдвиг, что переживала культура в XX веке, имел продолжение в эстетическом сдвиге. А он связан с преодолением поздней, а именно классической, эстетики и возвращением к онтологической эстетике, более всего, видимо,

получившей выражение в таком авангардном направлении, как конструктивизм. Эстетическое, а тем более художественное начало связывается не с какой-то изолированной сферой, а с самыми разными проявлениями человеческого бытия, с тем, что создано самим человеком. Раз дело идет о преодолении отчуждения, то онтологическая эстетика здесь является наиболее оптимальной. Еще представители авангарда доказывали, что пора перестать создавать художественные ценности, необходимо создавать саму жизнь. Эта идея, возникшая в среде художественного авангарда, оказывалась созвучной революционному энтузиазму масс, но в еще большей степени политической элите. Это обстоятельство, кстати, имеет прямое отношение к разрушению старого и к возведению нового государства. Ведь и в самом государстве модернисты усматривали создаваемое эстетическое явление. Вот почему большевики проблематику эстетики из реализации своего социального проекта не исключали. Наоборот, ее культивировали. Отсюда и произошло смыкание эстетики и идеологии, что привело к тому, что эстетика оказалась скомпрометированной, и с конца 50-х годов ее пришлось возвращать к исходной точке, т. е. к классической эстетике, к Канту и Гегелю, чем и занимались еще в 30-х годах в России М. Лифшиц и Г. Лукач.

В качестве иллюстрации к этому тезису можно было бы сослаться на проделанный театральным критиком Ю. Юзовским анализ спектакля В. Мейерхольтда «Дама с камелиями» [Юзовский 1934, с. 150], в котором режиссер пытается осознать начавшееся преодоление аскетизма предшествующего десятилетия и продемонстрировать гедонистические установки по отношению к жизни, реабилитировать красоту, что, несомненно, выражало новые настроения, на которые откликнулись все виды искусства. И это дополнительный признак зависимости революционных настроений большевиков от идей философского модерна XVIII века, ведь эстетика вводилась в круг научных дисциплин именно в момент утверждения модернистского мировоззрения. Эстетика становится проблемой уже в 20-х годах, но в особенности интерес к ней вспыхивает именно в 30-х. Революционный аскетизм 20-х уступает место открытию красоты. В этом уже можно усматривать реабилитацию отвергнутого авангардом принципа преемственности культуры. Среди энтузиастов эстетики в начале 30-х годов первое место занимает М. Лифшиц, много сделавший для выявления отношений между марксизмом и эстетикой, причем в ее классическом виде. Так, констатируя новый поворот в эстетике, происходящий в начале 30-х годов, он писал: «Наступил поворот, весьма символический для того времени, от прежней, характерной для XX века пуристической, конструктивистской тенденции к восстановлению старой ордерной системы, к традициям, связанным с наследием Античности и Ренессанса, повторенным потом русским классицизмом и ампиrom. Грубым урбанистическим фантазиям было противопоставлено требование красоты, той самой красоты, которую слишком “левые” критики еще недавно хотели ликвидировать вместе с кулачеством. Наступивший поворот говорил о том, что история не кончилась, что социалистическая эстетика должна стать продолжением прежних достижений художественной культуры» [Из автобиографии идей 1988, с. 279]. Но поворот в эстетических предпочтениях – лишь частный аспект гораздо более проблемного видения отношений между эстетикой и государством. Но тут ведь снова без классического модерна не обойтись. Придется обращаться к Гегелю.

2. Государство как эстетический феномен: что проектировалось и что осуществлялось

В искусствоведческой литературе установки авангарда радикально перестраивать саму жизнь никогда не забывали. Наоборот, из нее исходили. Но при этом чаще всего не отдавали отчета в том, как она может быть реализована в реальности. И раз уж приходится часто вспоминать об употребляемых мыслителями начала XX века аналогиях между своим временем и удаленными историческими эпохами, то на этот раз последуем этому и мы. Удивительно, но после 1917 года в бессознательном не только политической, но и художественной элиты возникает идея созидания новой государственно-

сти как эстетического и, более того, художественного феномена. К этой идее сегодня не возвращаются. Оно и понятно. Слишком эта сотворенная руками человека новая государственность многих напугала. Между тем эту идею мы находим еще у Гегеля. У того самого философа, который и представляет мировосприятие столь не любимого А. Солженицыным модерна.

Пытаясь представить природу и эволюцию греческого духа, разновидностью этого духа Гегель считает, например, религию. Из этого вытекает очень важное положение о причастности к выражению духа в форме религии еще и искусства. На высказывание Геродота о том, что Гомер и Гесиод создали грекам их богов, отреагировал Гегель (а Геродот писал следующее: «Ведь Гесиод и Гомер, по моему мнению, жили не раньше чем лет за 400 до меня. Они-то первые и установили для эллинов родословную богов, дали имена и прозвища, разделили между ними почести и круг деятельности и описали их образы» [Гегель 1977, с. 144]). Гегель также пишет, что «боги суть продукты человеческой фантазии и имеют конечное происхождение: их создают поэты, Музы. Боги созданы поэтическим воображением, но не выдуманы» [Там же]. Но ведь и искусство советской эпохи этим занималось. Мы ниже, касаясь исключительного влияния Пиранези на архитектуру советского времени, покажем, что продуктом художественного воображения оказались не только современные «культурные герои» – вожди, но и образ государства. Так были созданы образы вождей, которые реальным политикам не соответствовали. Так создавались образы мучеников революции и идеи социализма исходя из одного из положений аристотелевской поэтики: воссоздавать реальность не такой, какой она была и есть на самом деле, а какой она должна быть. Значит, такой, какой ее видели и хотели видеть большевики. Гегель, однако, поправлял Геродота, обращая внимание на то, что богов-то греки заимствовали на Востоке, в Египте например. Но, впрочем, это не важно. А важно то, что позаимствованные в других культурах образы и вообще ценности греки переосмыслили и превратили в форму соответствующего им духа.

Но, по мысли Гегеля, религия у греков – лишь одна из форм греческого духа. В соответствии с его выводами, религия как формирование мира богов мыслится как художественное произведение, но объективное художественное произведение. Кроме него необходимо еще выделить субъективное художественное произведение, т. е. формирование самого человека, и, наконец, политическое художественное произведение, под которым следует подразумевать государственный строй и существующих в нем индивидов [Гегель 1977, с. 226]. Каждое из этих произведений Гегель рассматривает изолированно от других, но на самом деле они между собой связаны. Ведь без религии (хотя бы и в форме идеологии) государство не создать. Да, собственно, Н. Бердяев вообще утверждал, что русская революция может рассматриваться главой в истории религии. Но и без воспитания человека, способного существовать в новом государстве, тоже ничего не получится. Не случайно творцы модернистского мировоззрения – философы Просвещения не могли этот вопрос обойти и писали о воспитании специальные трактаты. Все это следует рассматривать во взаимозависимости.

Посмотрим, как этот процесс создания нового государства происходил в Советской России на протяжении прошлого столетия и как это государство представало в воображении элиты художественным и эстетическим феноменом. Гегель пытается показать, что государство – это художественное произведение. Что это значит? А это результат творческого акта, имитирующего создание произведения искусства. Государство создается в соответствии с критериями, применимыми по отношению к эстетике и искусству. Эстетический подход к государству как политическому институту. Да, оказывается, политический институт имеет эстетический аспект. Мысль именно так относиться к государству имела хождение еще в гуманитарной науке XIX века. Ее подхватил выдающийся историк культуры XIX века Я. Буркхардт и в соответствии с ней попытался проанализировать становление государственности в Италии в эпоху Ренессанса. Первая глава его исследования так и называется – «Государство как произведение искусства».

Парадоксальная, однако, идея. Сегодня, пережив период становления и функционирования тоталитарного государства, в нее трудно поверить. Но ведь такая постановка вопроса не чужда онтологическому представлению об эстетике.

Но понятно, почему Гегель ставит вопрос именно так. Для всех просветителей первым философским концептом является разум. Вот и в государстве усматривали проявление этого разума. Правда, больше это относили к государству будущего, к которому приближали государство настоящее. Следует отметить, что безобразий в эпоху Ренессанса было не меньше, чем в России в первой половине XX века [Лосев 1978]. В XV веке Италия, в отличие от России, империей не была. Флоренция как кузница итальянского, да, пожалуй, и всего европейского духа жила особой жизнью, как, впрочем, и другие княжества, например Генуя, оказавшаяся от начавшегося культурного подъема в стороне («Борьба партий в Генуе отличалась такой дикостью и сопровождалась такими потрясениями всего ее жизненного уклада, что с трудом удастся понять, как генуэзцы, после всех своих революций и оккупаций, всегда ухитрялись вернуться в сносное положение» [Буркхардт 1996, с. 87]).

Однако несмотря на это, на жестокость и аморализм эпохи, которой мы до сих пор восхищаемся, Я. Буркхардт о ней пишет, например, следующее: «Так как большинство государств Италии в своем внутреннем устройстве были произведениями искусства, т. е. сознательными, зависимыми от рефлексии, основанными на точно рассчитанных очевидных принципах творениями, то и их отношения друг к другу и к чужеземным государствам не могли не быть произведением искусства» [Буркхардт 1996, с. 87]. Вспышка жестокости оказалась неизбежностью при возвращении этих государств и к тому же получала философское обоснование, о чем идет речь в трактате Макиавелли «Государь». Кажется, ничего противоестественного в таком видении государственности как произведения искусства нет. Тем более что при онтологическом подходе в эстетике границы между эстетикой в ее позднем понимании и неэстетикой не существует. Ведь история культуры, как и каждого ее типа, – это не что иное, как опредмечивание изобретения немецкого ума, обозначаемого как Дух. Только вот уже знакомое по Гегелю понятие опредмечивания имеет разные толкования.

Над выявлением смысла этого понятия потом, как мы попытаемся объяснить, будут трудиться лидеры философии экзистенциализма, а также не чуждый этой философии М. Хайдеггер. Но парадоксально, что, по признанию того же М. Хайдеггера, самое глубокое толкование этого явления было дано все-таки К. Марксом, переназвавшим гегелевское понятие «опредмечивание», и с тех пор мы пользуемся уже понятием «отчуждение». Так вот этот самый эффект отчуждения может существовать и между разными художественными произведениями – государством и человеком. Государство как создаваемое самим человеком может обернуться противостоящим ему институтом. Художественную культуру советской эпохи необходимо рассмотреть также с точки зрения того статуса, которым обладает личность этого времени. Личность, взвалившая на свои плечи бремя созидания нового общества, нового государства, и, может быть, здесь даже можно воспользоваться и понятием «цивилизация». Так ведь и бывает. Культуру создает сам человек. Он – творец культуры. Он верит, что он это сможет сделать, и это им создаваемое общество, как он убежден, будет образцом для всех других обществ. Знакомая по средневековой ментальности идея в новой редакции. Ради этого человек идет на все жертвы. Но по поставленным целям еще нельзя судить о результатах, а в данном случае результаты-то скудные. Вавилонскую башню так и не возвели.

Созидая новое общество, человек ощущал себя творцом, мыслил себя свободным. А был ли он и в самом деле свободным? Каким человек XX века себя представлял и каким он оказывался в реальности? Было ли здесь расхождение? Кто он – страдающий Иов, каким человек, например, представлялся экзистенциалисту Л. Шестову; стоик, как герой Э. Хемингуэя, заброшенный в этот ему чуждый мир человек; или «великий гражданин», как назывался один из самых известных фильмов советского времени, представлявший официальную версию убийства Кирова? Он что – принес в мир свобо-

ду и добро, как это в своих стихах формулировал А. Хомяков, или же своей деятельностью он спровоцировал еще больше зла, чем это было до того, как он активно взялся за дело? Не случайно в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» появляется Воланд. А этот роман означает для эпохи оттепели, когда он наконец-то был опубликован, очень многое. Он помог осознать время, которое, как тогда казалось, уходило в прошлое. Спрашивается, почему и зачем появился Воланд? Ведь Воланд – носитель зла. Но сатана в русском искусстве появился еще на рубеже XIX–XX веков, в таком художественном направлении, как символизм. Дело, конечно, не в сатане, а в целом мировоззрении, в котором угадывалась рождающаяся тоталитаризму альтернатива. Эта альтернатива связана с противостоящей христианству религии и одновременно философской системой. Это гностицизм.

Серебряный век в России, кроме всего прочего, был еще и гностическим ренессансом. Много размышлявший в 60-х годах о гностицизме применительно не к глубокой истории, а уже к нашей современности В. Налимов превосходно сформулировал то, что имело место в прошлом столетии и что стоит за понятием «отчуждение». «Становится ясным, – пишет он, – что современное государство владеет излишней, чудовищной силой. За все беды XX века несет ответственность государство. Нужно искать другие формы организации общества. Новое общественное устройство должно будет, наконец, воспринять христианское миропонимание. И если это окажется невыполнимым, то общество задохнется от возрастающего насилия, порожденного развитием техники» [Дрогалина, Дьячков 2015, с. 60]. Да, это уже не гегелевское понимание государства, изложенное им в его «Философии права» и имевшее огромное влияние на отечественных историков. Говоря о христианстве, В. Налимов имел в виду христианство, когда «христиане еще не завоевали власть и не затравили насмерть еретиков» [Там же, с. 59], т. е. когда мировосприятие гностиков еще входило в христианство составной частью. Вот и булгаковский Воланд, как это ни покажется странным, пытался это мировосприятие вернуть.

Вводя в наше исследование гегелевское понятие «опредмечивание», мы должны понять, как в реальной истории это произведение в виде государства создавалось, укреплялось и к каким последствиям приводило. Присутствовали ли в нем эстетические и художественные начала, как это было в замышляемом проекте? Какими вообще складывались отношения между государством и искусством? Судя по всему, это дает ключ к тому, чтобы разобраться в отношениях официального и неофициального искусства. Используя этот концепт, Гегель представил строение и эволюцию греческой государственности с точки зрения становления того духа, который получил зрелые формы именно в Античности, и эту фазу в истории духа Гегель обозначил классической. Как выглядит по Гегелю строение этого духа? Дух имеет два слагаемых элемента – внутренний и внешний. Внутренний – это сам дух, а внешний – это та предметно-чувственная, материальная форма, в которой внутреннее содержание духа опредмечивается. Вот Гегель и проследил процесс этого опредмечивания, начиная с ранних его состояний и кончая его трансформацией в то его состояние, которое есть Римская империя.

Нечто подобное этой трансформации произойдет и в Советской России, и если уж мы придерживаемся цивилизационного подхода, то необходимо ее истолковывать именно в таком духе. Помочь обрести свободу другим народам, в чем видел предназначение России славянофил А. Хомяков, не означает собрать их в одном пространстве, под крышей империи. Когда и почему произошла трансформация создаваемой как художественное произведение новой государственности в империю? Происходило ли это бессознательно или в соответствии с продуманным планом? Судя по всему, в этой трансформации можно фиксировать и то и другое.

Следующий существенный вопрос в нашей теме – становление новой государственности в ситуации омассовления. Конечно, в переписке Вяч. Иванова и М. Гершензона проблема сводилась лишь к отношениям культурного наследия, носителем которого подразумевается интеллигенция, и массой, которая могла это наследие не принимать.

Но еще более проблемным оказывались отношения между традиционными ценностями и устремленным к реализации государственной утопии политическим авангардом. Резкого обострения этот вопрос достигает во второй половине 20-х годов, когда не просто возникает, а впервые по-настоящему эта ситуация осознается. Ее осознанию способствовало то, что к этому времени революционный энтузиазм заметно спадает, и возникает опасность реставрации того, от чего с помощью революции отrekliсь. Иначе говоря, необходимо было точнее уяснить форму возводимой государственности и учесть по этому вопросу разные точки зрения. Введение НЭПа уже свидетельствует об угасании революционных настроений и о начавшемся возвращении к капитализму. Это обстоятельство привело не то чтобы к расколу в рядах политиков, но во всяком случае к расхождению в оценках, позволяющему говорить о начавшемся в рядах партии перерождении.

Об этом расхождении свидетельствовали многие выступления на состоявшемся в 1925 году XIV съезде ВКП (б). Уже в политическом отчете ЦК Сталин отреагировал на точку зрения сменовеховцев по поводу перерождения партии и ЦК и назвал имя автора этой теории – Н. Устрялова [XIV съезд ... 1926]. Эту тему перерождения Н. Устрялов затрагивал в связи с опасностью многими ощущавшимся в 20-х годах так называемого термидора. Впрочем, эту опасность ощущал, решая вопрос о введении НЭПа, и сам Ленин. Кроме того, что Н. Устрялов ставил форму государства в зависимость от массы, он еще ставил ее в зависимость от культуры. «Система власти уходит корнями в систему культуры, – пишет он. – Социальная жизнь непосредственно обуславливается всем духовным складом общества, стилем его дум, чувств, стремлений. Государство всегда в известном смысле “надстройка”... Каждый тип культуры находит свое выражение в соответствующем образе государственности, продолжается в нем, творит его» [Устрялов 1925]. Мысль Н. Устрялова заключается в том, что потрясения, связанные с войнами и революциями, порождают в массе потребность в порядке и спокойствии, а ее может удовлетворить лишь авторитетная воля выходящего из низов вождя. Поэтому возникает вполне объяснимый вопрос: можно ли считать, что именно это и происходит в России во второй половине 20-х годов?

А что происходит? Оказываясь в экстремальной ситуации, масса стремится достичь порядка и спокойствия с помощью жесткой государственности, а эта самая государственность превращает ее в жертву. Поскольку большинство населения России – это еще крестьянская масса, то нельзя не задать и следующий вопрос: несет ли вину за движение в сторону тоталитарного государства и крестьянство тоже? Казалось бы, странный вопрос. Как может нести вину сама жертва? Здесь, конечно, следует принимать во внимание психологию массы, а следовательно, и психологию крестьянства. Однако, предлагая этот вопрос прояснить, мы хотели бы заранее предупредить, что дело не только в существовании какой-то вневременной психологии крестьянства, а в той психологии, когда универсальные стереотипы этой психологии в революционной и постреволюционной действительности оказываются поколеблены, что, разумеется, могло иметь неожиданные последствия. Но какие факты способствовали тому, что привычные стереотипы оказались поколеблены? Здесь, конечно, невозможно не затронуть вопрос о страхе большевиков перед крестьянством, которое всей своей культурой, как кажется, новой утопии противостояло.

Введение НЭПа возвращало, а точнее, реабилитировало вопрос о собственности, о капитализме. Этот вопрос особенно обострился в деревне в связи с активизацией середняка, а в еще большей степени – кулака. Так, в одном из докладов на XIV съезде ВКП(б) говорилось: «Кулачество растет, крепнет, а они (представители ЦК. – Н. Х.) этого не видят или даже скрывают, затушевывают. Строят мещанское государство, то, что Ленин называл “царством крестьянской ограниченности”, а они называют строительством социализма. Умные сменовеховцы, вроде Устрялова, лучше чем наши “вожди” и “теоретики”, учитывают обстановку. Они видят слабость наших верхов и, оказывая давление на госаппарат и некоторые слои в партии, помогают им, толкая революцию

к термидору» [XIV съезд ... 1926, с. 50]. Кулаки воспринимались носителями и проводниками реставрации. Большевики хорошо знали историю Французской революции и ей подражали. И они, конечно, отдавали отчет в том, что с середины 20-х годов они уже оказались, как когда-то якобинцы во Франции, в ситуации термидора. А якобинцы перерождались, и это по отношению к революции воспринималось предательством. Тогда от перерожденцев пришлось освобождаться, и партию чистить. Начался обращенный против самих революционеров террор. Так, носитель романтического духа революции Робеспьер был отправлен на гильотину.

Что касается России, то Н. Устрялов пишет так: «В России революция уже не та, хотя в главе ее – все те же знакомые лица, которых ВЦИК отнюдь не собирается отправлять на эшафот» [Устрялов 1925, с. 237]. Сталин и в самом деле не спешил. В 20-х годах у него в борьбе за власть еще очень много конкурентов. На XIV съезде они еще имеют возможность свои позиции высказывать и аргументировать, а также уже и оправдываться, как это делает и вынужден делать названный «похоронщиком революции» Залуцкий, доказывая с трибуны, что идея перерождения ему не принадлежит [XIV съезд ... 1926, с. 358]. Конечно, буквального повторения термидора по-французски в России не произошло. Но как сказать. Ведь один из образов Сталина – это «советский Бонапарт» [Козлов, Плимак 1990, с. 168]. Да и террор тоже имел место. Правда, спустя десятилетие. Но правда и то, что «советский Бонапарт» сползания к капитализму не допустил ценой построения тоталитарной государственности.

Но нам важно понять, как этот выход из термидора определил трагическую судьбу крестьянства. Ведь именно страх перед термидором, т. е. реставрацией капитализма и, следовательно, сведением результатов революции к нулю, и приводил к репрессиям, направленным не только по отношению к кулакам, злое щие образы которых создавались во всех видах искусства, но и к середнякам, в которых усматривали потенциальных кулаков. Но как отделить середняка от кулака? Герой романа Б. Можаява говорит: «Где, с какой коровы кончается крестьянин-середняк и начинается кулак? С какого волоса начинается лысина? Где тот устав или хотя бы бумажная директива, которая определила бы размер кулацкого хозяйства? Раньше в России кулаком назывался барышник, ростовщик, перекупщик, а не хлебороб. Загляните хоть в словарь Даля» [Можаяев 1988, с. 441]. По сути, этот страх приводил к уничтожению деревни в целом и тех самых традиционных ценностей, которые не сводятся лишь к эстетическим установкам, а проявляются в отношении к труду, к земле, к природе, вообще к человеку. Вот эти ценности ради реализации модернистской утопии и уничтожались. Вот как, например, говорит один из героев романа Б. Можаяева, связывая испуг перед реставрацией и кулачеством: «Направление главного удара нам известно: коллективизация есть борьба со всем старым укладом жизни. Это штурм ненавистной крепости под названием “частная собственность”. Подошло время потряхнуть как следует посконную Русь. Не то уж некоторые стали подумывать, на печке сидя, что революция выдохлась. Нет, революция зовет на новый приступ кондового мира» [Можаяев 1988, с. 434]. Перед тем как традиционные ценности будут уже в наше время снова подниматься на щит, они, видимо, должны были сначала исчезнуть, чтобы не мешать расчеловечиванию. Это их исчезновение является самой настоящей катастрофой, причем всей культуры.

3. От футуризма к пассеизму: империя византийского образца вместо созидания пока еще не существовавшего в истории общества

В соответствии с революционными идеалами новая государственность мыслилась средством достижения свободы, а что же получилось? Это недоумение составляет смысл повести В. Гроссмана «Все течет». В. Гроссман тоже, как еще раньше Н. Бердяев, говорит о пробуждении России, об освобождении от этого сна. Но эту метафору Н. Бердяев позволил себе еще применительно к XIX веку. А что послужило причиной? Конечно, идея свободы как «заносной» с Запада свободы от разных форм отчуждения. Но что стало с этой идеей на русской почве? Неожиданно выяснилось, что револю-

ция, несмотря на все провозглашенные и благородные цели, идеи и декреты, принесла не свободу, а несвободу. Парадокс: ставя своей целью преодоление отчуждения, революция именно это самое отчуждение и принесла. Разбуженная идеей свободы Россия кончила полной несвободой. Как пишет В. Гроссман, свободу не обрел ни сам русский народ, ни другие с его помощью народы, а ведь в цели русской революции входило обеспечение свободы для других народов. Как получилось так, что победа Ленина оказалась его поражением? Но это поражение – не только драма России, но и, как пишет В. Гроссман, драма всемирная. Ведь и сама Россия всегда претендовала на разрешение геополитических проблем. Люди других стран тоже, как и большевики на раннем этапе, верили, что освобождение начнется в России и распространится на другие народы. Была же такая идея, и некоторые в нее верили. И вот вывод В. Гроссмана: «Ленинский синтез несвободы с социализмом ошеломил мир больше, чем открытие атомной бомбы» [Гроссман 1989, с. 98].

Почему же произошла такая трансформация и как ее объяснить? Видимо, помимо тех целей и расчетов, которые сознательно ставили политики, существовали и какие-то другие исторические силы, не осознаваемые активно действующими и стремящимися изменить историю реформаторами и революционерами. Кстати, у Гегеля эту мысль тоже можно отыскать. Если продолжать проводить исторические параллели, то напрашивается следующий вывод. Элита, столь активная и креативная в самом начале прошлого века в России, свое время воспринимала славянским Ренессансом. Но получалось так, как это формулировалось в знаменитой книге Г. Лебона, что элита больше уже не была в истории хозяином положения. Она перестала им быть. Чуть позже Г. Лебона этот процесс проанализирует Х. Ортега-и-Гассет.

Перед тем как применить гегелевский подход к рождению и судьбе новой государственности в России XX века, зададимся вопросом о происхождении такого рассмотрения государства как художественного феномена. Мы уже отметили возрождение в формах художественного авангарда XX века онтологической традиции в эстетике. Поскольку разновидность этой эстетики возникает в Античности, то там, видимо, и следует искать эстетический подход к государству. Так и есть. Гегелевская идея знакома по философии Платона. Идею рецепции государства как художественного феномена в ее раннем, т. е. платоновском, варианте превосходно проанализировал английский философ К. Поппер. С этим анализом неплохо бы познакомиться, поскольку названный философ убедительно показал, к чему приводит этот эстетизм в отношении к государству. В учении К. Маркса К. Поппер улавливает именно эту платоновскую идею, связанную с утопизмом. Как для Платона, так и для К. Маркса в отношении к традиционному государству преобладает бескомпромиссный радикализм («И Платон, и Маркс мечтают об апокалиптической революции, которая радикально преобразит весь мир» [Поппер 1992, с. 207]). Для К. Поппера крайний радикализм, будь он в духе Платона или в духе Маркса, вытекает из эстетизма, т. е. из желания «построить мир, который не просто немного лучше или рациональней нашего, но который свободен от всех его безобразий: не стеганка, кое-как залатанная одежда, а совершенно новое одеяние – действительно, прекрасный новый мир» [Поппер 1992, с. 207]. И вот в каком виде предстаёт платоновская идея о государстве как эстетическом феномене: «Политика по Платону – царское искусство, искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизнь, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции – вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» [Поппер 1992, с. 208].

Применительно к Платону К. Поппер говорит, что такой эстетизм в видении государства – отнюдь не метафора. Революционно настроенный художник верит в государство как эстетический феномен. Но такое отношение к государству на первоначальном этапе имело место и в России. Однако такой подход уязвим и опасен. Он возможен лишь при условии, что это желание сдерживается разумом и чувством ответственности.

И вот окончательный приговор прежде всего платоновскому утопизму, радикализму и эстетизму: а ведь именно от Платона и идет эта гипнотически воздействующая и время от времени активизирующаяся традиция. Протестуя против перенесения прекрасного, доброго и справедливого с небес, где существуют идеальные платоновские эйдосы, на землю, К. Поппер разводит эстетический и политический идеалы, взрывает эстетизм в его отношении к государству («Как бы я ни сочувствовал такому эстетическому импульсу, я полагаю, художник должен поискать другой материал для самовыражения» [Поппер 1992, с. 208]).

Вскрыв притягательность идеи, воплощаемой в реальности, затронем также отношения между государством как художественным произведением и личностью. Не вышло ли так, что, возведя государство, из-под которого был устранен фундамент в виде культуры и в истории был нарушен принцип преемственности, мы получили, вместо функционирующего в благих целях социального института, просто симулякр? В самом деле, ведь и в замыслы Ленина входило вызвать к жизни такую цивилизацию, которой в мировой истории еще не было. Но раз не было прецедентов, раз в реальной истории не существовало ничего подобного, то это и означает реальность не настоящую, объективную, а, может быть, симулятивную.

4. Средневековье вместо Ренессанса: осуществился ли проект возведения эстетического государства?

В ходе революции и после нее прежняя иерархия, необходимая для организации общества, разрушилась, и начался регресс. Так, вместо предполагаемого Ренессанса Россия оказалась «новым Средневековьем». Вот и получается, что как бы ни разрушали культуру и какой бы процесс преодоления отчуждения в виде революции ни происходил, культура никуда не исчезает. Наоборот, активизируется. Не исчезает, но зато возрождает одну из своих ранних фаз, претерпевая понижение, регресс. Проект славянского Ренессанса, вызванный к жизни философами и художниками в начале прошлого столетия, не осуществился. Вместо Ренессанса активизировались средневековые пласты русской культуры. Подчеркнем: именно культуры. История в ее социальных формах за пределы истории культуры все же не выходит. Оказывается, принцип преемственности не нарушается. Но он все же сохраняется не в той форме, в какой ожидался. Трудно сказать, является ли это чисто русским феноменом. Спрашивается: почему случилось именно так? Да потому, что продолжался процесс становления индустриального общества, а следовательно, стало реальностью беспрецедентное омащивление как следствие городской революции. Массовые слои сельского населения перемещались в города. Город становился определяющим центром истории.

Казалось бы, это было и признаком западного Ренессанса. Раз это было признаком западного Ренессанса, раз государственность в эту эпоху на Западе, согласно Я. Бурхардту, имеет эстетический и художественный смысл, то вроде бы то же самое можно констатировать и в России. То же, да не то. Здесь мы имеем дело не с западноевропейским, а с византийским вариантом. Как известно, в Византии каждый шаг по направлению к гуманизму, о чем и свидетельствует на Западе Ренессанс, происходит как возвращение к исходной точке. Наш «Ренессанс» развертывался в формах регресса, в формах возвращения к Средневековью. Думали о Ренессансе по-западному, а в реальности имел место Ренессанс по-византийски. Однако не следует думать, что в понятие «Средневековье» мы вкладываем исключительно негативный смысл. Наоборот, если придерживаться не просветительской, а романтической установки (а автор по этому поводу придерживается установки романтизма), то под средними веками следует подразумевать самостоятельный тип культуры, как и присущие ему оригинальные и самостоятельные художественные формы, что в иные времена отрицалось.

Впервые позитивный образ Средневековья в истории искусства вызван к жизни еще М. Дворжаком в его работах, посвященных средневековому искусству. Возвращение к Средневековью не было и не могло быть падением в варварство, поскольку это эпоха

высокой религиозной экзальтации. Но, естественно, что если на Средние века смотреть с высоты разрекламированных в эпоху вестернизации достижений Ренессанса как выражения пика в становлении западной культуры, то, конечно, средневековая культура проигрывает. Но в Средние века тоже были креативные художники, не уступающие мастерам Ренессанса, но их имён мы не знаем. Они анонимны. Это просто другая культура, транслирующая другие ценности. Католицизм еще сохранял принцип соборности, который подорван позднее протестантизмом, а тот усиливает тенденцию противостоящего соборности индивидуализму. Однако усвоенный византийский вариант в России XX века определил не только ритмы, логику и циклы становления, но и политический аспект государственности. Он определял и, в том числе, позволял уяснить смысл трансформации новой государственности в России в то, что сегодня называют тоталитарным режимом.

Но если опять же проводить параллели с Византией, чтобы точнее уяснить смысл трансформации, то мы неизбежно приходим к следующему выводу. Трансформация революционного идеала, то есть создания такой государственности, без которой, как доказывал Гегель, свободу достичь невозможно вообще, в России первой половины XX века привела к империи. Государство свободы как желаемый идеал, активизирующий все лучшие силы страны, предстало империей. Почему? Да потому, что к XX веку империя в политической культуре России уже успела стать традицией. Да, эта традиция сложилась уже давно. Она стала реальной с тех пор, как Россия стала активно заимствовать в Византии не только религиозные и художественные, но и политические формы. Как же это ощущали в России художники? Да, ощущали, и подчас с удивительным оптимизмом. Сами творили в соответствии с образцами не только Рима второго, т. е. Византии, но даже и Рима первого. Здесь снова следует вспомнить Гегеля, а точнее, Геродота по поводу того, что греческие боги созданы Гомером и Гесиодом. Большевистских «культурных героев» и чугунных богов создавали тоже художники, подчас не только приверженцы социалистического реализма. Эти боги появлялись в виде деятелей российской истории как двойники вождя, как, например, Петр I, если иметь в виду роман А. Толстого и фильм В. Петрова, или Иван Грозный в фильме С. Эйзенштейна.

Что же касается подражания Риму первому, то, может быть, более всего эта тенденция проявилась в советской архитектуре. В 30-х годах здания возводились в совершенно римском духе. Популярным образцом в архитектуре был, например, Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778), запечатлевший, как известно, на своих гравюрах известные римские дворцы и храмы [Михайловский, Молок 2016, с. 267]. Именно Пиранези вызвал из небытия ушедший в прошлое мир Римской империи, который начал будить воображение советских архитекторов 30-х годов, что понятно. Ведь именно в этот период в России вызывалась к жизни империя, которая, как казалось, ушла в прошлое. Но она возвращалась под видом возведения того, чего в истории человечества никогда не было, – коммунистического социума и как империя не была осознана. Между тем это была все та же империя византийского образца. Однако на этот раз советские архитекторы обращались не к архитектуре Рима второго, т. е. Византии, а к первоисточнику, т. е. к архитектуре Рима первого. Причем того Рима, который создавал Пиранези. Казалось, что он лишь воссоздавал Рим таким, каким он был в реальности. На самом же деле, он создавал героический и мифологический Рим. Как писали исследователи, имея в виду воздействие гравюр Пиранези на советских архитекторов, он реконструировал величие империи [Михайловский, Молок 2016, с. 272]. Эта идея будила воображение советских архитекторов.

Под воздействием изображенных Пиранези акведуков, форумов, триумфальных колонн и арок, обелисков возникали проекты дворцов коммунизма: гидроэлектростанций, дворцов советов, стадионов и даже крематориев. «Как на фронтисписах фоллиантов итальянского мастера изображались античные развалины с начертанными на них текстами посвящений, так и на фасадах советских зданий выбивались сакральные коммунистические тексты. Колонны венчались фигурами строителей коммуниз-

ма и их вождей, а из гигантских арок открывались бесконечные колоннады. Города предполагалось застроить дворцами рабочих и дворцами труда, дворцами техники и дворцами индустрии. Дворец Советов должен был взметнуться до небес. Наши архитекторы словно раскрасили черно-белый мир Пиранези, наполнили его советской атрибутикой: танками, самолетами, серпами, что сделало его еще более двусмысленным» [Михайловский, Молок 2016, с. 272]. Так, например, «Проект триумфальной колонны победы в ознаменование 30-й годовщины Великой Октябрьской революции» архитектора С. Нанушьяна повторяет изображенную на гравюре колонну Траяна. Здесь вместо фигур пленных даков даются фигуры Ленина и Сталина. Вот только одна деталь, не замеченная советскими архитекторами, смущает. В одной из серии гравюр Пиранези, посвященных темницам или тюрьмам, изображены пленные, сцены мучений и инструменты для пыток – дыбы, цепи, огромные шипцы и скрепы. По утверждению исследователя, изображения этой серии перекликаются с некоторыми офортами и в других сериях художника [Майская 2016, с. 81]. Появились осуществленные копии с Пиранези, но больше было лишь проектируемых и неосуществленных проектов, как это можно было видеть на выставке, организованной в 2016 году Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Да ведь и у самого-то Пиранези его проекты оказывались лишь на бумаге. Но советские архитекторы не только подражали, но и всех призывали созидать в подобном духе, доказывая, что римский имперский стиль соответствует методу социалистического реализма. Это и в самом деле так, и об этом убедительно писал А. Синявский, утверждая, что социалистический реализм возвращает в XVIII век. «Нам стала по душе торжественная великоречивость оды. Мы пришли к классицизму» [Синявский 2003, с. 165]. Отсюда вывод: обозначение было ошибочным. Необходимо иметь в виду не объявленный социалистический реализм, а социалистический классицизм. Но так новый стиль всё же не назвали. Ведь это свидетельствовало бы не о прогрессе, а о регрессе. Этого в то время допускать было нельзя. А вот дерзкий С. Эйзенштейн все-таки рискнул и в финале своего фундаментального доклада, произнесенного в 1935 году на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, сообщил, что советские кинематографисты вступили в период классицизма советского кино. Сказал лаконично, осторожно, не акцентируя на этом тезисе. И, конечно, спровоцировал критику со стороны выступившего в прениях К. Юкова. Тот доказывал, что понятие классицизма советскому искусству противопоказано [За большое киноискусство 1935, с. 49].

Конечно, это проблема освоения мирового культурного наследия. Так к этим призывам и следует относиться. Безусловно, можно фиксировать призывы осваивать архитектуру Античности и Ренессанса. И это правильные призывы. Из этого исходили и эстетики-марксисты, тот же М. Лифшиц. Но не противоречило ли это тому, что мы называем устремленным в будущее чистым революционным идеалом, исключаящим прецеденты? Уж очень соблазнительным казался большевистским художникам римский имперский стиль. Так, А. Толстому казалось, что советскому искусству ближе всего оказывается стиль империи Рима первого. «Классическая архитектура (Рим) ближе всех нам потому, что многие элементы в ней совпадают с нашими требованиями. Ее открытость, ее назначение – для масс, импульс грандиозности – не грозящей, не подавляющей, – но как выражение всемирности, все это не может не быть использовано нашим строительством» [Толстой 1984, с. 415]. С трибуны Первого съезда советских архитекторов А. Щусев сформулирует необходимость подхватить эстафету Рима: «Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству – единственное явление этого рода во всей истории мировой архитектуры. В этой области непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства» (цит. по: [Паперный 1996, с. 48]). Разве не подводят все эти интуиции художников

снова к бессознательному образу «Третьего Рима» как перманентно всплывающего в истории России из коллективного бессознательного архетипа?

Не только византийская иконопись и архитектура, но, в том числе, и византийская модель государственного устройства является архетипом и русской истории, и русской культуры. Казалось бы, как после Петровских реформ можно серьезно говорить об активности этого архетипа? Россия петербургского периода полностью прописывается в европейском мире, ассимилируя установки вестернизации, о чем свидетельствует деятельность в России многих социальных и политических институтов. Все это так. Но есть еще ассимилированные на ментальном уровне психологические установки. Перестав быть активным политическим фактором, Византия наложила печать на ментальность русского человека. Все-таки пора бы глубже вчитаться в К. Леонтьева и прокомментировать его идеи по этому вопросу. Византийские особенности психологического типа русского человека – особенности, сохраняющиеся от Средних веков. Они являются не столько фактом политическим, сколько признаком культуры, существующей в «большом времени». И поскольку они уже не являются политическим фактом, а являются выражением ментальности, то они, подобно мифу, функционируют вне времени. В российской культуре они функционируют как не привязанные ни к какому конкретному периоду истории, ни к какой политической системе. От этого они не становятся менее значимыми. Они действуют бессознательно, образуют бессознательное культуры, окрашивают рецепцию не только художественных, но и новых политических событий.

Но следует иметь в виду, что империя как политический архетип не сводится лишь к ментальности. Так уж получается, что большая часть истории российской цивилизации разворачивается в форме империи. Империя – это та политическая форма, от которой Россия в эпоху оттепели или либерализации пытается освободиться, но, тем не менее, каждый раз все заканчивается тем, что она к этой имперской модели постоянно возвращается. Ну, разве мы не можем наблюдать еще и в наше время эту византийскую логику циклизма? Так что на задаваемый В. Гроссманом вопрос можно ответить именно так. Раз вся поздняя история России разворачивается в форме империи, то это становится привычным. А что касается перманентных попыток выйти за пределы истории, то они требуют творческой мысли, способностей давать творческий ответ, как выражается А. Тойнби, на вызовы истории. А это трудно и, как оказывается, не всегда возможно. В ситуациях, когда есть возможность и потребность забыть и отвергнуть императорскую модель, Россия вместо того, чтобы создавать инновационные проекты, снова, как выражался Н. Бердяев, засыпает, возвращаясь в прошлое. Никто из поздних лидеров так и не может дать творческий ответ на вызов, а вызовом как раз и становится невозможность разорвать и разрушить это «вечное возвращение», определение которого так удачно дано Ф. Ницше.

Список источников

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. / прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – М. : Интрада, 1996. – 528 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Философия религии / общ. ред. и вступит. статья А. В. Гулыги ; пер. с нем. М. И. Левиной : в 2 т. – Т. 2. – М. : Мысль, 1977. – 572 с.
4. Гроссман В. Все течет... // Октябрь. – 1989. – № 6. – С. 30–108.
5. Дрогалина Ж., Дьячков А. В. В. Налимов и гностицизм. О неопубликованной статье «Вглядываясь в далекое прошлое» и ее авторе – В. В. Налимове // Россия и гнозис : труды Междунар. науч. конф. «Раннехристианский гностический текст в российской культуре», Москва, ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 21 января 2011 г. / отв. ред. А. Л. Рычков : в 2 т. – Т. 1. – СПб. : Изд-во РХГА, 2015. – С. 56–96.

6. За большое киноискусство : сокр. и перер. стенограммы выступлений на Всес. творческом совещании работников сов. кинематографии (8–13 янв. 1935 г., Москва) и на 6 производ.-тематич. совещании (янв. 1935 г.). – М. : Кинофотоиздат, 1935. – 196 с.
7. Зиновьев А. Русский эксперимент : роман. – М. : L'Age d'Homme, 1995. – 448 с.
8. Иванов Вяч. Родное и вселенское : сборник / сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Толмачева. – М. : Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX века).
9. Из автобиографии идей. Беседы М. А. Лифшица / обработка записей бесед, введение и прим. А. А. Вишневецкого // Контекст-1987: литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1988. – С. 265–319.
10. Козлов В. Б., Плимак Е. Концепция советского термидора // Знамя. – 1990. – № 7. – С. 160–172.
11. Конрад Н. О всемирной литературе в Средние века // Конрад Н. Запад и Восток. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1972. – С. 432–445.
12. Лосев А. Эстетика Возрождения. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.
13. Михайловский С., Молок Н. Пиранези в СССР // Пиранези. До и после. Италия – Россия. XVIII–XXI века : каталог выставки / ред.-составитель Ф. Росси. – М. : Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. – С. 267–272.
14. Майская М. «Темницы...» // Пиранези. До и после. Италия – Россия. XVIII–XXI века : каталог выставки / ред.-составитель Ф. Росси. – М. : Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. – С. 81.
15. Можаяев Б. Мужики и бабы : роман. – М. : Современник, 1988. – 782 с.
16. Мотрошилова Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве» // Культура и форма : к 60-летию А. Л. Доброхотов : сб. науч. тр. / под ред. И. А. Болдырева. – М. : Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010. – С. 173–206.
17. Пастернак Б. Доктор Живаго. – М. : Советский писатель, 1989. – 736 с.
18. Паперный В. Культура Два. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
19. Поппер К. Открытое общество и его враги : в 2 т. – Т. 1 : Чары Платона. – М. : Феникс : Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. – 448 с.
20. «Русская идея»: проблемы культуры – проблемы кинематографа // Искусство кино. – 1988. – № 6. – С. 118–131.
21. Синявский А. Что такое социалистический реализм // Синявский А. Литературный процесс в России : литературно-критические работы разных лет. – М. : РГГУ, 2003. – С. 139–175.
22. Сорокин П. Социология революции / вступ. ст. Ю. В. Яковца ; предисл. И. Ф. Куроца, И. И. Лукинова, Т. И. Деревянкина ; подготовка текста, сост. и коммент. В. В. Сапова. – М. : Астрель, 2008. – 784 с.
23. Толстой А. О литературе и искусстве : сборник / вступ. ст. Ю. Оклянского ; коммент. Ю. А. Крестинского, Ю. М. Оклянского. – М. : Советский писатель, 1984. – 559 с.
24. Устрялов Н. Путь термидора // Устрялов Н. Под знаком революции : сборник статей. – Харбин : Русская жизнь, 1925. – С. 237.
25. XIV съезд Всесоюзной коммунистической партии (б), 18–31 декабря 1925 г. : стенографический отчет. – М. : Ленинград : Госиздат, 1926. – 1030 с.
26. Юзовский Ю. О «Даме с камелиями» и красоте жизни // Литературный критик. – 1934. – № 6. – С. 132–155.

Информация об авторе

Хренов Николай Андреевич, д-р филос. наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ (Москва, Россия).

Information about the author

Nikolay A. Khrenov, Dr. Sci. (Philosophy), Professor, State Institute of Art Studies, Ministry of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russia).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 26.01.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 12.02.2023.