

УДК 7(091)"1914/1945"

doi 10.17072/2219-3111-2017-4-136-147

ПОСТИМПЕРСКАЯ СИТУАЦИЯ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ В КУЛЬТУРНЫХ СТРАТЕГИЯХ ХУДОЖНИКОВ: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ, НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОЕ И ИМПЕРСКОЕ (1914–1945)¹

Т. А. Круглова

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 620002, Екатеринбург, ул. Мира, 19
tkruglowa@mail.ru

Исследуются культурная ситуация в Европе и России между мировыми войнами (1914–1945 гг.) и ее осмысление российскими интеллектуалами, принадлежащими к художественной сфере. Анализ концептов и дискурсов национального своеобразия вписан в общеевропейский процесс, охарактеризованный Б. Тренчени как «консервативная революция» и «квазиимперская парадигма». Выделен основной фактор, запускающий формирование концепций нациестроительства: распад Российской империи и переформатирование имперской идеи в течение 1920–1930-х гг. С опорой на концепцию «имперской модернизации» Й. Арнасона описаны основные направления художественной стратегии сталинского периода. Выявлена преемственность между идеями культурного/эстетического национализма в позднеимперский период (1905–1917 гг.), поисками национальной идентичности в эмигрантской среде и националистическим поворотом в сталинской культурной политике накануне Второй мировой войны. Показана тесная связь имперского и националистического дискурсов в России позднеимперского и советского периодов. Доказано, что символический ресурс философов и эстетического модернизма русского Серебряного века был активно использован в сталинской культурной политике накануне Второй мировой войны. Интеллектуальное течение «евразийство» (П. Сувчинский, А. Лурье, А. Лосев, Н. Трубецкой и др.), порожденное революцией, Гражданской и Первой мировой войнами, исследуется, с одной стороны, как реакция на советский проект нациестроительства и мировой экспансии и альтернатива им, при этом обнаруживаются точки схождения антизападного, антибуржуазного направления мысли «евразийцев» в обосновании национальной специфики русской культуры, особой международной миссии России и эстетико-политического содержания творчества ведущих мастеров конца 1930-х гг. – С. Прокофьева и С. Эйзенштейна.

Ключевые слова: русский модернизм, сталинская культурная политика, «евразийство» в искусстве, С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, имперская модернизация, культурный национализм.

Временной промежуток в Европе между 1914 и 1945 гг. является не просто хронологическим периодом, имеющим четкие границы, но особым топосом, задающим повестку дня, характерного для межвоенного промежутка. Назовем важнейшие вехи, определившие набор дискурсов и магистральные тренды исторической динамики России и Европы. Во-первых, это две мировые войны. Войн всегда было много, практически ни Россия, ни Европа не знали продолжительного мирного времени, это была политическая повседневность всей мировой истории. Но обе мировые войны – это новый масштаб, дискурс и формат войны, породившие тотальную мобилизацию и обнажившие амбивалентную роль прогресса, прежде всего научно-технического. Период между войнами мы понимаем как некую семантическую целостность, так как социально-психологический шок, вызванный Первой мировой войной, ее причины и последствия осмыслились на протяжении всего отрезка времени до начала Второй мировой войны. И тот факт, что Вторая мировая война случилась, свидетельствует об огромном скрытом семантическом пространстве межвоенного периода, требующем анализа. Во-вторых, ряд революций нового типа, разразившихся в 1917–1918 гг. в Европе (России, Венгрии, Германии) во многом в результате Первой мировой войны, возникновение тоталитарных режимов в целом ряде стран стали одними из причин развязывания Второй мировой войны. В-третьих, по окончании Первой мировой войны произошел распад нескольких империй, а после Второй мировой войны этот процесс привел к полному исчезновению

империй в их классическом варианте. Две мировые войны – ключевые события, определившие контуры культурального топоса, – трактуются как мотиваторы и генераторы порождения интеллектуальной рефлексии, формирующей новые идентичности в ситуации распада или перезагрузки империй. Последнее обстоятельство нас интересует в первую очередь, так как именно постимперское состояние России, осмысленное интеллектуалами, занятыми в художественной сфере, является предметом исследования в данной статье.

Итак, особенность предложенного ракурса рассмотрения советской культуры с 1917 г. до начала Второй мировой войны заключается в фокусировании факта распада Российской империи и его влиянии на последующее развитие культурных процессов. Нельзя утверждать, что такой взгляд на генезис и эволюцию Советского Союза является абсолютно новым, но постимперский дискурс для интерпретации процессов нацистроительства в условиях сталинской культурной политики применяется редко. Существуют исследования, демонстрирующие признаки сохранения или реставрации имперских мифов при сталинизме, например, в градостроительных проектах, архитектуре, репертуарной политике театров и т.д. Сложилось устойчивое, но не проясненное в деталях мнение о том, что СССР к началу Второй мировой войны стал носителем нового имперского сознания, которое репрезентировалось в скрытых и превращенных формах. Возникает несколько вопросов, версии ответов на которые и будут предложены в данной статье.

Первый вопрос: существует ли преемственность в интеллектуальных рефлексиях по поводу соотношения имперского, национального и европейского в дореволюционный и советский периоды в России? Второй вопрос: как соотносятся философско-эстетические и художественные программы национализма/имперскости с идеологическими проектами и политическими трендами межвоенного периода в Европе? Третий вопрос: какова роль культурного наследия русского модернизма Серебряного века в повороте сталинской культурной политики к национализму перед Второй мировой войной? Констатируя многовекторность интеллектуальной рефлексии в межвоенный период, зададимся также вопросом: какая из концепций национальной специфики России стала мостом между дореволюционным дискурсом культурного национализма, эмигрантской мыслью и советским государственным заказом на объединяющее нацию (патриотическое) произведение искусства?

Поставленные вопросы задали логику и структуру статьи, а также обусловили выбор для рассмотрения интеллектуальных направлений и репрезентативных фигур. В качестве основного предмета анализа мы выбрали течение «евразийство», так как, во-первых, его основатели и персоны, испытавшие сильное влияние идей направления, характеризуются напряженной интеллектуальной рефлексией и склонны к теоретическим обобщениям. Во-вторых, лидеры «евразийства», будучи занятыми в художественной и философской сферах, видели свой проект не только как эстетический, но и как политический, претендуя на социально-практический эффект его реализации. Наконец, в-третьих, именно в их концепции наиболее тесным образом сплелись националистические и имперские установки.

Эстетический национализм позднеимперского периода (1905–1917)

Для того чтобы разобраться в процессах переформатирования имперского дискурса в сталинский период советской культуры, необходимо понять динамику интеллектуальной рефлексии национальной идентичности в историческом контексте в позднеимперский период. И. Шевеленко в своем исследовании позднеимперской ситуации в России описывает связи между эстетическими программами художников модернизма и идеологией [Шевеленко, 2017]. По мнению С. Глебова, в этой книге предлагается, по сути, первое прочтение целого ряда эстетических феноменов в контексте динамики национализма, империи, конфликта универсального (западнического) и особого (народного) стилей. В центре внимания оказывается конфигурация имперских и национальных мотивов в культуре этого периода. Суть концепции исследования такова: в экспериментальном (модернистском и авангардном) искусстве России начала XX в. рождается феномен, который Шевеленко называет «эстетическим» или «культурным» национализмом, «переизобретающим» русскую эстетическую традицию «как независимую от Запада, как укорененную в архаической – народной, допетровской – эстетике» [Шевеленко, 2017]. Основным материалом, который анализируется в книге, – это авторефлексия представителей художественной среды той эпохи (писателей, художников, композиторов, эссеистов, публицистов,

критиков) по поводу обращения к архаическому в том его изводе, который связан с воображаемым национальным прошлым [Там же].

И. Шевеленко доказывает, что Россия входит в эпоху европейского национализма XIX в. со своеобразным багажом, источником которого были политико-идеологические установки: «расцвет культурного национализма в России оказался отложенным по сравнению с западноевропейскими странами. Лишь эпоха Великих реформ дала настоящий импульс для него. <...> После освобождения крестьян <...> быстро начинается рост интереса к традициям крестьянства как важному элементу той самой искомой, объединяющей сословия “национальной культуры”. Крестьянство концептуализируется как среда, в которой сохранились допетровские традиции, утраченные образованным классом. Возникают инициативы со стороны государства по актуализации этих традиций, начинается насаждение так называемого “русского стиля”. <...> Наш идеал – та форма государственного устройства, которая существовала до Петра, то есть до европеизации. <...> Тем самым достигается “синкретизм” эстетических и политических идеалов» [Там же]. Русский культурный национализм, по Шевеленко, в своем официальном государственном варианте был проектом отмежевания от традиций европейского парламентаризма и демократии.

В основном посыле – возвращение к допетровской модели, сближение культур образованной элиты и народа – установки государственной власти и трактовка миссии интеллектуально-художественной элиты совпадали. Шевеленко формулирует важное отличие эстетики официального «русского стиля» от художественных поисков экспериментального искусства модернистов: эстетическая программа национального возрождения последних строится на антигосударственном пафосе. Революция 1905 г. разрывает связку между «национальной архаикой» и консервативными политическими идеалами. Понятие «русский стиль» дискредитировано потому, что, во-первых, оно является важной составляющей имперской идентификации; во-вторых, государство, как наследник петровской модели, «главный европеец», разочаровало элиту в 1905 г. (проигрыш русско-японской войны и расправа над народом).

Модернисты предлагают альтернативу государственному национализму. Речь идет о культурном единстве и социальной гармонии, опирающейся на новый общественный миф, созданный модернистами на базе «народной» (автохтонной) культуры, сохранившейся в результате незатронутости процессами европеизации. Ценность европейской (западной) традиции подвергается сомнению в силу ее вторичности и, следовательно, меньшей древности, чем византийская, которая идет от эллинизма и прямой наследницей которой объявлена Древняя Русь. Кроме того, европейская традиция в этот период все больше трактуется как лишенная корней на русской почве. Отсюда же вытекает и специфика имперского дискурса. Художественная культура Российской империи видится с доминантой европейскости, которая, будучи «чужой», подавила национальное своеобразие. Иначе говоря, официальный «русский стиль» стигматизирован клеймом культурного империализма.

Антигосударственный пафос мотивирует отказ от политики как сферы поиска социального единства. Вследствие этой деполитизации национального проекта и так сильно «воображаемое» единство нации обретает ярко выраженный эстетический и мифологический характер. Все это будет иметь логическое продолжение в 1920-е и 1930-е гг. в Советской России и эмигрантской среде, а также серьезные последствия для адаптации художников, вышедших из Серебряного века, к сталинскому реставраторскому и национальному повороту в культурной политике. Как отмечает Д. Ларионов, «движения по поиску и легитимации национальных особенностей искусства в начале прошлого века были практически в каждой европейской стране. Большинство из них были идеологически безобидны, но некоторые все же послужили фундаментом для будущих эстетических программ тоталитарных государств. <...> Культурный национализм русского модернизма в исторической перспективе стал мощным символическим ресурсом сталинской политики» [Ларионов, 2017]. Обратим внимание на существенное отличие позднеимперского национального дискурса от сталинского: сохраняя эстетическую и мифологическую доминанты нацистроительства, власть исключала любые версии национальной идентичности, помимо советской, и категорически устанавливала формат государственного патриотизма.

В этот период закладывается специфическое понимание конфигурации национального и имперского сознания в России. «Модернисты вообще не знают, что живут в империи, населенной

многими народами, то есть считают все пространство империи пространством русской культуры. А в других случаях очевидно, что имперское многообразие их беспокоит и тогда становится объектом теоретизирования: как же это многообразие включить в национальный проект? Неслучайно после 1917 года идея грядущей мировой революции именно для Хлебникова оказывается столь притягательной: она позволяет избавиться от этой мучительной дихотомии национального/имперского и заговорить о «всечеловеческом» языке» [Шевеленко, 2017]. Понимание империи в кругу модернистов часто умозрительное, а вовсе не реально политическое, как отмечает Шевеленко [Там же]. Об этом пишет Вяч. Иванов в 1908 г.: «Нам чужда идея государственности, империя для нас не государство с его фиксированностью границ, а бесконечно расширяющееся пространство синтеза» [Иванов, 1979, с. 330]. Собственно идею «синтеза» Иванов и объявляет «русской идеей»: сначала это эстетико-политический синтез в пространстве русской культуры, а дальше эту идею синтеза Россия, как носительница римского пафоса всемирности, должна продвигать за свои пределы. В дореволюционных и послереволюционных дебатах о российской идентичности в новых обстоятельствах («мировая революция») становится важен поиск универсализма и поглощения разнообразия, поэтому идея империи перестает быть территориальной.

Роль наследия позднеимперской культуры и русского модернизма в сталинском проекте нацистского строительства

Панэстетизм русского национализма/империализма – предтеча в том числе тотального произведения искусства сталинского культурного проекта. Наследие русского дореволюционного модернизма (Серебряный век) – скрытый ресурс той модели универсального синтеза, на который амбициозно претендовала сталинская культурная парадигма. На уровне идеологического дискурса образцами для новой советской классики должны были служить феномены, исторически сложившиеся в домодернистскую эпоху, условно – от романтизма до реализма [Круглова, 2005, с. 293]. Однако на уровне арсенала художественных средств, эстетических принципов, культурных значений, способов оперирования стилиевыми ресурсами прошлых эпох, т.е. всего объема художественной памяти, неотрадиционалистская когорта художников, активно работающих с социальным заказом сталинской культурной политики, обнаруживает опору на багаж русского Серебряного века, мощное и подспудное влияние которого сохранялось до конца 1940-х гг. и транслировалось через непосредственные контакты носителей эстетического универсума [Круглова, 2017, с. 98].

В кинофильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», произведении, вполне соответствующем канонам соцреализма и официальной культурной программе по реабилитации русской истории, Наум Клейман открывает множество скрытых интертекстуальных связей и источников: средневековые миракли, мистерии, комедию дель арте, театр, литературу, песнопения античности и XII–XVII вв. Весь этот комплекс источников пропущен, по мнению Клеймана, сквозь призму культуры начала XX в.: «Здесь его корни» [Клейман, 2016]. В фильме есть прямые цитаты из Рериха и Билибина, есть отсылки к символизму и модерну, но рядовой зритель и власть как заказчик фильма не понимали, что фильм стоит на фундаменте культуры Серебряного века, и воспринимали его как «оборонный фильм». С. Эйзенштейн создал собственную версию национального произведения на тему «народности» и «единства», используя как огромный ресурс традиций русской культуры, так и политическую расстановку приоритетов в конкретный исторический момент. Обратим внимание на важный для нашего исследования момент: С. Эйзенштейн ищет «русскость» в допетровской Руси, античности и фольклоре, что указывает на его близость к архаизирующему русскому модернизму позднего имперского периода, в чем мы убедились благодаря материалам И. Шевеленко.

Советская версия национального/имперского в контексте общеевропейских процессов межвоенного периода

Б. Тренчени описывает поиски региональной идентичности в странах Восточной и Центральной Европы в межвоенный период, используя концептуальную рамку «антимодернизм» и «консервативная революция». Именно в этот период стала набирать вес «национальная характерология» (выражение Б. Тренчени). Дискурсы «национального своеобразия» формировались в условиях разных идеологических и политических систем, но Тренчени ставит себе цель найти структурные совпадения и общие риторические образцы. «Эта эпоха

ознаменовалась появлением нового типа политического дискурса, политики в “новом ключе”, бросившей вызов сложившимся политическим схемам, которые возникли в этом регионе в 19 веке» [Тренчени, 2009, с. 208]. Суть перемены в идеологической структуре национализма в межвоенный период – в соотношении с общим проектом модерна. После Первой мировой войны в консервативной среде сложилось твердое убеждение в том, что преемственность по отношению к домодерным структурам нарушена. Эту политическую тенденцию Б. Тренчени обозначает парадоксальным термином – «консервативная революция». Армин Моллер, создатель концепции консервативной революции (1949 г.), выявил «глобальный общий знаменатель в перемене представлений о времени и историчности, произошедшей в первые десятилетия XX века. По его мнению, теоретические основы консервативной революции могут крыться в крахе ...представления об однолинейном историческом прогрессе и возникновении представления о новой цикличности <...> которое делает возможным видение революции <...> в качестве *возвращения* к чему-то исконному, органичному и по своему существу гармоничному – к тому, что было некогда разрушено самим ходом истории» [Тренчени, 2009, с. 210]. Адептов консервативной революции З. Штернхелл относит к «третьему пути», суть дискурса которого в бунте против модернистского наследия Просвещения (см.: [Тренчени, 2009, с. 211]).

Хотя концепция консервативной революции имела явный немецкий контекст, восходящий к ситуации в Германии после Первой мировой войны, многие ее черты обнаруживаются в интеллектуальных поисках русских деятелей искусства, философов и художественных критиков позднимперского и советского периодов, включая как тех, кто жил и работал в СССР, так и тех, кто был в эмиграции. Речь идет о новой идее нации, о стремлении к коллективному возрождению, к восстановлению социальной и культурной гармонии, разрушенной в результате модернизации. В случае с Россией – петровской модернизации. Для утверждения идеи нации выдвигаются требования «защиты местной традиции», «против западных заимствований», отмечается напряженная чувствительность в отношении «европеизированной» идентичности.

Исследователи националистических дискурсов сталкиваются с трудностями сравнительного анализа, настолько радикально различными оказываются поиски национальной идентичности в разных странах в межвоенный период. Общему канону, заданному проектом Просвещения и романтизмом, кажется, уже не следуют. Тренчени пишет, что каждому приходилось «готовить» национальные идентичности из того, что было под рукой. Выбор «полезного прошлого», набора местных традиций был широк, но в основном он коренился где-то в Средних веках. Но можно заметить общее: на первый план в конце XIX– начале XX в. выходит тема архаизма, которая трактуется как гарант самобытности. Русский философско-религиозный и художественный модернизм активно осваивает славянские языческие обряды, этнический и религиозный фольклор, городской примитив и древнерусский иконописный канон. Изобретаются («воображаются») разные исходные культурные наборы для обоснования автохтонной русской идентичности: скифы («Скифы» А. Блока, «Скифская сюита» С. Прокофьева), широко трактуемый Восток (балеты «Шахерезада» Н.А. Римского-Корсакова, «Половецкие пляски» А.П.Бородина в постановке В. Фокина), языческие славянские обряды («Весна священная» И. Стравинского). Эти наборы активно формировались в довоенный период, но и после Первой мировой войны стали важнейшим символическим ресурсом, а поиски были продолжены уже другими деятелями культуры. Русских интеллектуалов сближало с описанными Тренчени идеологами Центральной и Восточной Европы глубоко скептическое отношение к Западу и базисным ценностям цивилизации, в системном и глубоко кризисе которых они были убеждены.

Для нас важен вывод, который делает в своем обзоре дискурсов национальной характерологии Б. Тренчени: при всем разнообразии поисков национальной идентичности в Восточной и Центральной Европе в межвоенный период «произошел сдвиг от радикальных освободительных идей к обрамленному этнокультурной рамкой понятию "нации-государства" и в конце концов квазиимперской парадигме» [Тренчени, 2009, с. 226]. Не воспринимая западные модели как цели движения, страны, возникшие в результате распада империй, развивают новую версию самоописания и самооправдания. Эту версию определяет вопрос «что данная нация дала миру?», или, перефразируя, «что дает нам право и основания доминировать в мире?». Иначе говоря, теперь в повестку дня гуманитарного сообщества входило не стремление «стать Европой», а амбиции совсем другого порядка: «стать другой Европой или стать во главе Европы». Развитие,

которое в XVIII–XIX вв., понималось как динамика культурных заимствований с целью «вписывания в мировой порядок на равных», теперь, особенно под давлением тоталитарного порядка, трактуется как главенство, первенство, доминирование в мире, т.е. в имперском порядке. Таким образом, процедуры сравнения с другими культурами теперь находятся под подозрением, так как первенство декларируется, а не нуждается в доказательствах, которые могут быть получены только путем сопоставления с достижениями других стран. Во всех странах рассматриваемого региона происходит переоценка массовой культуры, возникает стремление создать новую автохтонную высокую культуру, основанную на фольклорных мотивах. В СССР центром всей эстетико-политической программы является концепция «народности».

Имперский характер сталинской модернизации и культурная политика национал-социализма

В контексте описанных процессов в Центральной и Восточной Европе сталинский дискурс национального/имперского становится понятней. По мнению некоторых исследователей, суть сталинского этапа модернизации заключается в конструировании альтернативного тренда, то есть *в восстановлении в тех или иных формах имперской компоненты российской культуры*. Например, Й. Арнасон вводит понятие «имперская модернизация», 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» [Арнасон, 2013, с. 34–35].

Имперская модернизация решала триединую задачу: строительство новой цивилизации (уникальной), соревнование с Западом (первенство), миссия по распространению собственной модели модернизации на весь мир (универсализм). Заново артикулированная имперскость становилась одновременно и средством социального строительства, и самоцелью. В империи особость и универсализм предполагают друг друга. Это подтверждается 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» [Арнасон, 2013, с. 34–35]. Усилия общества должны быть сосредоточены не на реальном соревновании с иной социальной системой (капиталистической, западной), не на доказательстве преимуществ социалистического строя, а на демонстрации могущества, представленного в масштабных и сильных действиях и символах.

Интересна мысль Арнасона о советской имперской стратегии как маневре в движении к коммунизму. Уже за пределами анализируемого периода, после Второй мировой войны, контролирование постоянно расширяющейся сферы влияния стало более важной задачей, чем создание нового общества и 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 культурной модели» [Арнасон, 2013]. Последняя тогда могла бы представлять новую цивилизацию, обладающую глобальной миссией.

Имперская установка на синтез наиболее очевидна в архитектуре. Историк Ю. Пясковский утверждает, что в сталинской архитектуре присутствовал «культурный универсализм, базировавшийся на тотальной мифологеме бытия и единства общественных и государственных целей» [Пясковский, 1988, с.7]. Поэтому, считает он, в архитектуре 1930–1950-х гг. созревает единый «„имперский стиль“ – претенциозный, риторичный, пафосный, но не лишенный эстетической самодостаточности» [Пясковский, 1988, с. 6]. Не только в архитектуре, но и в других видах искусства, художественных феноменах, доминирующих в культуре этого периода, имеющих поддержку власти, обнаруживается скрепляющая роль имперской идеи. Именно имперская идея – основа альянса всех видов неоклассицизма и сталинизмом. Неоклассицизм – первоначально стиль, родившийся в недрах эстетики модерна, наследующий его стремление к переустройству мира посредством искусства и не менее активно, чем конструктивизм, развивающий это стремление в

утопии тотального произведения [Круглова, 2005, с.290]. По тонкому замечанию А. Иконникова, на самом деле предполагалось продолжение и развитие заветов прошлого, а опора на систему сложившихся и опробованных строительных принципов и элементов внешнего оформления зданий с целью создания неких не подвластных времени Вечных Форм [Иконников, 1994, с.8].

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.

Евразийство как эстетико-политический проект

Воссоздание имперских структур происходило скрытым образом, публичная рефлексия относительно этих процессов была запрещена [Круглова, 2005, с. 31–35]. Это делает сложным анализ роли и влияния культурного национализма предреволюционного периода на сталинскую культурную политику. Поэтому следует обратить внимание на интеллектуальные течения, в рамках которых ставилась проблема национального/имперского своеобразия России, которые могли развиваться свободно за пределами СССР, но оказывать влияние на его творческих личностей. Таким течением было евразийство. Евразийство не попадало в центр общественной мысли послереволюционной России, но, на наш взгляд, в скрытом виде существенно повлияло на сталинскую культурную программу, а основные ее идеи вошли в состав метафор в творчестве видных фигур художественной культуры перед Второй мировой войной – С. Прокофьева и С. Эйзенштейна. Рассмотрим кратко основные идеи евразийства, сосредоточив внимание на эстетико-политических моментах течения и аналогиях с культурным национализмом русского предреволюционного модернизма.

Евразийство – эстетико-политическое течение, объединяющее в той или иной степени и на разных этапах творчества философов, литераторов, ученых и художественных критиков (Н.С. Трубецкой, А.Ф. Лосев, Л.П. Карсавин, Г.В. Флоровский, Вяч. Иванов, А. Белый, П.П. Сувчинский, Р.О. Якобсон, А. Лурье), композиторов (И. Стравинский, Я. Дукельский, С.Прокофьев), и интеллектуальный феномен, вызванный к жизни опытом революции, Гражданской войны и распадом Российской империи. Большинство лидеров евразийства смогли успешно реализовать себя не только в политической и художественной деятельности, но и в лингвистике, этнологии, литературоведении, музыковедении, богословии и философии. Появление евразийства было вызвано также «осознанием неадекватности импортированного с цивилизаторского Запада видения происходящего как борьбы „прогрессивного класса” с „реакционным”» [Вишневецкий, 2005, с. 9]. Кризис культурного национализма породил целое движение интеллектуалов, мыслящих нациестроительство в категориях органицизма.

Евразийство нас интересует как оригинальная и фундированная версия решения проблем имперского/национального, эстетического/политического в межвоенное время и как феномен, позволяющий проследить связи между позднеимперским интеллектуальным модернистским контекстом, эмигрантской рефлексией русской национальной миссии/идеи и советской художественной практикой в период осуществления сталинского проекта нациестроительства. Все евразийцы-художники были склонны к эксперименту, и этот признак позволяет вписать их творчество и интеллектуальную рефлексию в концепцию российского культурного национализма, предложенную И. Шевеленко. В своем исследовании мы будем опираться на книгу И. Вишневецкого, которая является единственной монографией о музыкальном евразийстве и одно из достоинств которой заключается в приложении, где собраны не публиковавшиеся прежде материалы: статьи, письма, эссе, тексты программных музыкальных сочинений.

Вишневецкий в начале исследования выявляет один из парадоксов этого интересного и малоизвестного явления: «Парадоксом родившегося буквально в первые же месяцы эмиграции – в 1920–1921 гг., когда в России еще продолжалась Гражданская война, – евразийства было соединение революционного пафоса с открыто антизападноевропейской целостной идеологией, выходящей за пределы „цивилизованной” оппозиции политически левого (прогрессизм) и правого (консерватизм). Сама идея „движения вперед” была поставлена евразийцами под сомнение как конструкт индивидуалистического, буржуазного сознания» [Вишневецкий, 2005, с. 36]. Евразийство мыслилось его сторонниками как проект не менее революционный и амбициозный, чем сама вызвавшая его к жизни русская революция. «Целью движения полагалась „революция в сознании” (из письма кн. Н. С. Трубецкого к Р. О. Якобсону от 7 марта 1921 г.), моперемена-метанойя”

(Л. П. Карсавин, вторая половина 1920-х), которая вывела бы сознание нации из плена европейского прогрессизма, являвшегося, по мнению Трубецкого, маской культурного империализма, колонизации и разрушения всего типологически чуждого ограниченной цивилизации европейского „Запада“» [Вишневецкий, 2005, с. 41].

Самая большая ставка в евразийском проекте делалась на искусство. В частности, говорилось о создании новой, незападной, музыкальной формы, в которой каждый из трех ее элементов (ритм, гармония, мелодия) «приобрел новый смысл, отличный от того, каким он был у классиков и романтиков» [Вишневецкий, 2005, с. 47]. Красной нитью через труды евразийцев, от Скрябина, раннего Стравинского до Прокофьева в музыкальной практике и в теоретических работах П. Сувчинского и А. Лурье, проходят поиски и обоснование нового художественного языка, растущего из архаики, Востока, фольклора, но соответствующего современному адресату. Эти поиски должны были привести к синтезу, выражением которого стал бы новый мелодизм, демократический (массовый) по своему социокультурному функционированию. Такой синтез был не только теоретически задуман, но и воплощен в сочинениях С. Прокофьева.

Важно также обратить внимание на мессианский пафос и стремление к лидерству в мировом художественном пространстве, присущее идеологам евразийства. Согласно А. Лурье, русское музыкальное сознание и выражавшая его национальная композиторская школа вступили в начале XX в. в стадию стремительной трансформации. «Трансформация эта должна была привести <...> к новой, выражаемой через музыку философии культуры и в конечном счете к закреплению мирового лидерства русской музыкальной школы» (цит. по [Вишневецкий, 2005, с. 41]).

О проблеме реализации музыкального евразийства

В. Дукельский написал в США (1929 г.) ораторию о крушении западнической русской культуры «Конец Санкт-Петербурга» под впечатлением одноименного фильма В. Пудовкина. Ранний Прокофьев стремился к освобождению языка от западноевропейских моделей в «Скифской сюите», «Семеро их», Второй симфонии, опере «Огненный ангел», а в 1930-е гг. продолжил диалог с евразийством в «Кантате к XX-летию Октября» (1936–1937 гг.), а также в «Здравнице» (1939 г.). По мнению И. Вишневецкого, «наиболее интересным в этих двух произведениях Прокофьева является возвращение к музыкальным и даже политическим идеям, идущим на смену западной типовой форме, новое эстетическое и политическое мироощущение, а также – особенно в „Здравнице“ – воссоздание архаического ритуала» [Вишневецкий, 2005, с. 131]. Вишневецкий задается вопросом: удалось ли евразийцам реализовать свой философский и политический посыл – единство социальных и космоисторических элементов – и развивать в другом направлении тот тип модернизации русского общества и его культуры, который они наблюдали на родине? Его ответ таков: и да, и нет. Да, основные идеи евразийцев воплотились в творчестве С. Прокофьева и на Западе уже после Второй мировой войны, когда в художественной среде возник интерес к незападным духовным практикам. Но их «народнический» проект, претендующий на синтез «левого» и «правого», консервативного и революционного, квалифицируется чаще всего как «религиозный социализм целостного, но не тоталитарного типа», соединение «первичной религиозно-культурной субстанции» с «трудовым антикапиталистическим государством». Вишневецкий приводит в качестве наиболее радикальной оценку евразийства, данную Ричардом Тарускиным, рассматривавшего Стравинского «в качестве музыкального Муссолини» (цит. по [Вишневецкий, 2005, с. 157]). По этой же логике Прокофьев был обвинен в сотрудничестве со сталинизмом, так как написал целую серию опусов в рамках соцреалистической парадигмы и был награжден семью Сталинскими премиями. В итоге Вишневецкий убежден, что эстетическая программа евразийцев (прежде всего П. Сувчинского и А. Лурье) нашла наибольшее понимание не в России, к которой она была обращена, а за ее пределами.

Этот вывод Вишневецкого представляется спорным. На наш взгляд, на рубеже 1930-х и 1940-х гг. в СССР было создано достаточное количество сочинений, эстетически и политически весьма близких к евразийской программе. Одними из самых ярких фигур, чье творчество может служить доказательством стыковки этой программы с магистральным трендом сталинской культурной политики, были С. Прокофьев и С. Эйзенштейн. Они много сотрудничали и, несомненно, были единомышленниками, что вносит дополнительную аргументацию в доказательство выдвинутой гипотезы. Для нас важен также факт высокой и постоянной интеллектуальной работы и рефлексии обоих художников на протяжении всей их жизни. Это дает

возможность делать выводы не только на основании текстологического анализа художественных произведений, но и с привлечением теоретических работ, писем и дневников, в которых формулирование эстетических и политических принципов являлось неотъемлемой частью общей творческой работы.

Проблема евразийства С. Прокофьева.

Самореализация С. Прокофьева как композитора смогла осуществиться благодаря стыковке его творческих принципов с культурной программой сталинизма. Основой этой стыковки стали неотрадиционализм и евразийство [Круглова, 2013, с.75]. Евразийство в своей идеологической части совпадало с антизападной установкой сталинской модернизации. Прокофьев с 1922 г. и до конца жизни находился под сильным влиянием лидера евразийского движения П. Сувчинского, что сформировало его взгляды на русскую историю и революцию [Вишневецкий, 2009]. Особенно это сказалось в программе «Кантаты к XX-летию Октября», в сочинении текста которой большое участие принял Сувчинский. Начинается кантата с предвестия конца европейской культуры. «Это повествование о конце европейской цивилизации, о катастрофическом изменении мира, о приходе новых сил, способных предложить в политике то, что раньше – на пути индивидуального совершенствования – человеку предлагали только магия и оккультизм» [Вишневецкий, 2009, с. 433]. По мнению Вишневецкого, Прокофьев пришел к художественным прозрениям, подготовившим его музыку к фильмам Эйзенштейна. Евразийские установки дают возможность интерпретировать и его плодотворный союз с Эйзенштейном: у обоих была сходная философия истории. «Для них одобренная Сталиным трактовка войны новгородцев и псковичей с Ливонским орденом как прообраза грядущего конфликта с нацистской Германией и всем европейским Западом была близкой и понятной» [Вишневецкий, 2009, с. 451]. Характеристика, данная Прокофьеву С. Эйзенштейном, показательна с точки зрения учета в ней всех понятий и принципов, составляющих эстетико-политическое кредо композитора и определивших трактовку «русскости» в искусстве, значимую для обоих художников. «Прокофьев глубоко национален. Но национален он не квасом и щами условно русского псевдореализма. Национален он и не „водой и духом“ детали быта и кисти Перова или Репина. Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля. Национален восхождением к истокам формирования национального самосознания русского народа, отложившегося в великой народной мудрости фрески или иконописного мастерства Рублева. Вот почему так прекрасно звучит в Прокофьеве древность – не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультрасовременного музыкального письма. Тут внутри самого Прокофьева такой же парадокс совпадения, какой мы видим, сталкивая икону с полотнами кубистов или живопись Пикассо с фресками Спаса-Нередицы» [Эйзенштейн, 1968, с. 451].

Сталинскую формулу нового искусства – «национального по форме, социалистического по содержанию» – Прокофьев трактует последовательно в духе той «парижской школы», к которой принадлежал в эмиграции и ядро которой составляли евразийцы. «Социалистическое» для него такое искусство, которое преодолевает индивидуализм дореволюционной академической и современной ему австро-немецкой эстетики. Его поиски эпического начала могли быть облечены в советский идеолект, как, например, в таких высказываниях: «Политически мы не только современны, но мы – страна-будущее»; «Музыку прежде всего надо писать большую, то есть такую, где замысел и техническое исполнение соответствовали бы размаху эпохи»; «Я мечтаю, что музыка еще шире охватит народные массы» [Прокофьев, 1991, с.128, 155, 182]. При этом они по сути не противоречили задачам, которые он ставил себе в операх «Война и мир», «Семен Котко», оратории «На страже мира», музыке к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный». Значение евразийского посыла Прокофьева в советское время заключалось в том, чтобы «показать тем, кто в СССР был ориентирован на эстетику либо позднеромантическую, либо раннемодернистскую, что возможно говорить *не их* языком на *их* революционные темы» [Вишневецкий, 2005, с. 124].

Выводы

В результате борьбы и дебатов в художественной сфере, которые были возможны вплоть до 1938 г., победил в сталинской культурной политике нацистроительства реставраторский, по сути, академический, национализм, близкий к официальному «русскому стилю» позднимперского периода. Те эстетико-политические программы культурного национализма, которые

разрабатывались дореволюционным русским модернизмом и авангардом и евразийцами после революции, были смещены на периферию или вытеснены за границу России. Тем не менее то, что делали С. Прокофьев и С. Эйзенштейн (самые яркие, но далеко не единственные представители культурного национализма), было самым весомым аргументом в споре о путях нового русского искусства. В скрытом и трансформированном виде их идеи и творческие разработки вошли в сталинский проект, получив доступ к воздействию на культуру.

Позднеимперский культурный национализм и послереволюционное течение евразийцев были связаны преемственностью и общностью эстетико-политического проекта нацистроительства. Их объединяли панэстетизм и ставка на мифологизацию «воображаемого» национального сообщества. Принципиальная деполитизация, мотивированная недоверием к государственному национализму в обеих версиях – Российской империи и СССР, стала уязвимым местом в проектах. Надежда на то, что искусство может создать нацию и, более того, обеспечить ей мировое лидерство, не оправдалась. Эстетизация политики по В. Беньямину, «политический романтизм» по К. Шмитту – общее измерение всех европейских проектов национальной характерологии, замешанной на концептах органицизма, архаизма и народности. Дальнейшие события показали, что, как правило, подобные проекты в перспективе становятся частью тоталитарной пропаганды.

Примечания

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФ, проект №17-18-01165.

Библиографический список

- Арнасон Й.* Коммунизм и модерн // Социологический журнал. 2011. № 1. С. 10–35.
- Арнасон Й.* Советская модель как форма глобализации // Неприкосновенный запас. 2013. № 4(90). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3844> (дата обращения: 21.10.2014).
- Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молод. гвардия, 2009. 703 с.
- Вишневецкий И.Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х гг.: Монография. М.: Нов. лит. обозрение, 2005. 512 с.
- Иванов Вяч.* О русской идее // Вяч. И. Иванов. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 321–338.
- Иконников А.* Утопическое сознание и архитектура XX в. // Картины мира в искусстве XX в.: Штрихи к портрету эпохи: Сб. статей. М.: Изд-во НИИ РАХ, 1994. С. 56–75.
- «И Ремизов, и Хлебников, и Стравинский, и ранний Прокофьев – это, главным образом, про национализм». Сергей Глебов поговорил с Ириной Шевеленко, автором книги «Модернизм как архаизм» // Colta. 2017. 15 июня. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/15134> (дата обращения: 14.07.2017).
- Клейман Н.* Наум Клейман об «Александре Невском». Записал Валерий Золотухин. URL: <http://arzamas.academy/materials/348> (дата обращения: 30.05.2016).
- Круглова Т.А.* «Искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с трудовым государством»: случай Сергея Прокофьева // Лабиринт. 2013. 1(6). С. 67–77.
- Круглова Т.А.* Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма: Монография. Екатеринбург: Изд-во Гуманит. ун-та, 2005. 383 с.
- Круглова Т.А.* Сталинская модернизация в контексте постимперской культурной ситуации // Вестник Гуманитарного университета. 2017. 2 (17). С. 90–99.
- Ларионов Д.* Книга Ирины Шевеленко «Модернизм как архаизм» исследует зарождение культурного национализма // Новое литературное обозрение. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/8750> (дата обращения: 14.07.2017).
- Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
- Пясковский Ю.* Об одной тупиковой ветви // Декоративное искусство СССР. 1988. № 12. С. 2–8.
- Тренчени Б.* Бунт против истории: «Консервативная революция» и поиски национальной идентичности в межвоенной Восточной и Центральной Европе // Антропология революции: сб. статей. М.: Нов. лит. обозрение. 2009. С. 207–241.
- Шевеленко И.* Модернизм и идеология. URL: <https://gorky.media/context/rastsvet-kulturnogo-natsionalizma-v-rossii-okazalsya-otlozhennym/> (дата обращения: 14.07.2017).

Эйзенштейн С. ПРКФ // Эйзенштейн С. Избр. произв. М.: Искусство. 1968. Т.5. С. 457–474.

Дата поступления рукописи в редакцию 18.07.2017

POST-IMPERIAL SITUATION IN THE SOVIET RUSSIA IN CULTURAL STRATEGIES OF ARTISTS: AESTHETIC AND POLITICAL, NATIONALISTIC AND IMPERIAL

Т. А. Круглова

Ural Federal University, Mira str., 19, 620002, Yekaterinburg, Russia
tkruglova@mail.ru

The article examines the cultural situation in Europe and Russia between 1914 and 1945 and its understanding by Russian intellectuals who belonged to the artistic sphere. The analysis of the concepts and discourses of national identity is inscribed in the pan-European process, characterized by Trencheni as a “conservative revolution” and “quasi-imperial paradigm”. The author states that the collapse of the Russian Empire and the reformatting of the imperial idea in the 1920s and 1930s were the main factor that caused the formation of nation-building concepts. Based on the concept of “imperial modernization”, Arnason described the main directions of artistic strategies in the period of Stalinism. The inseparability of the ideas of cultural / aesthetic nationalism in the late imperial period (1905-1917), the search for national identity among the emigrants and the nationalist turn in Stalinist cultural policy on the eve of World War II are revealed. The author also demonstrates the close connection of imperial and nationalistic discourses in the late imperial and Soviet periods of Russian history. It is proved that the symbolic resource of philosophical and aesthetic modernism during the Russian Silver Age was actively used in the Stalinist cultural policy on the eve of the World War II. The author analyzes the intelligent ideas of “Eurasianism” (P. Suvchinsky, A. Lurye, A. Losev, N. Trubetskoy, etc.) born by the Revolution, Civil War and World War I as a reaction to the Soviet project of nation-building and global expansion and as an alternative to them. At the same time, the author finds that the anti-Western, anti-bourgeois trend of thoughts of the “Eurasians” in substantiating the national specifics of Russian culture and the special international mission of Russia was very close to the aesthetic and political content of the works of the leading masters of the late 1930s, such as Sergey Prokofiev and Sergey Eisenstein.

Key words: Russian modernism, Stalinist cultural policy, “Eurasianism” in art, Prokofiev, Eisenstein, imperial modernization, cultural nationalism.

References

- “I Remizov, i Khlebnikov, i Stravinskiy, i ranniy Prokofiev – eto, glavnim obrazom, pro nationalism”. Sergey Glebov pogovoril s Irinoy Shevelenko, avtorom knigi “Modernism kak archaism” [“Remizov, Khlebnikov, Stravinsky, and the early Prokofiev - this is mainly about nationalism”. Sergei Glebov talked with Irina Shevelenko, the author of the book “Modernism as Archaism”] (2017), *Colta*, June 15, available at: <http://www.colta.ru/articles/literature/15134> (accessed 14.07.2017).
- Arnason, Y. (2011), “Communism and modern”, *Sotsiologicheskii zhurnal*, № 1, pp. 10-35.
- Arnason, Y. (2013), “The Soviet model as a form of globalization”, *Neprikosnovennyy zapas*, 2013. № 4(90).
- Eisenstein, S. (1968), PRKF, in Eisenstein S., *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol.5, pp. 457-474.
- Ikonnikov, A. (1994), “Utopian consciousness and architecture of the twentieth century”, in *Kartiny mira v iskusstve XX veka. Shtriki k portretu epohi*, NII RAN, Moscow, Russia, pp. 56-75.
- Ivanov, V. O. (1979), “About Russian idea”, in V.I. Ivanov, *Sobranie sotshineniy v 4 tomakh* [Collection of works in 4 volumes], Brussel, vol. 3. pp. 321-338.
- Kleiman N. (w.d.), *Naum Kleiman ob “Alexandre Nevskom”* [Naum Kleiman on „Alexander Nevsky“], available at: <http://arzas.academy/materials/348> (accessed 30.05.2016).
- Kruglova, T.A. (2005), *Sovetskaya khudozhestvennost', ili neskromnoe obayanie sotsrealizma* [Soviet art, or the immodest charm of socialist realism], Izdatelstvo Gumanitarnogo universiteta, Yekaterinburg, Russia, 383 p.
- Kruglova, T.A. (2013), “Sincere contribution of a free artist to the altar of the marriage union with the labor state”: the case of Sergei Prokofiev, *Labirint*, № 1 (6), pp. 67-77.
- Kruglova, T.A. (2017), “Stalin's modernization in the context of the post-imperial cultural situation”, *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*, № 2 (17), pp. 90-99.
- Larionov, D. (w.d.), *Kniga Iriny Shevelenko “Modernism kak archaism” issleduet zarozhdenie kulturnogo natsionalizma* [Irina Shevelenko's book “Modernism as Archaism” explores the birth of cultural nationalism], available at: <http://www.nlobooks.ru/node/8750> (accessed: 14.07.2017)
- Pyaskovskiy, Y. (1988), “About one dead-end branch”, *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, № 12, pp. 2-8.

Prokofyev o Prokofyevе: statyi i intervyyu [Prokofiev about Prokofiev: articles and interviews] (1991), Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia, 285 p.

Shevelenko, I. (2017), *Modernism i ideologiya* [Modernism and ideology], available at: <https://gorky.media/context/rastsvet-kulturnogo-natsionalizma-v-rossii-okazalsya-otlozhennym/> (accessed 14.07.2017).

Trencheni, B. (2009), "Riot against history: "The Conservative Revolution" and the quest for national identity in the interwar Eastern and Central Europe", in *Antropologiya revolutsii*, NLO, Moscow, Russia, pp. 207-241.

Vishnevetskiy, I.G. (2005), "*Evraziyskoe*" *uklonenie v muzyke 1920-1930 gg.: istoriya voprosa. Statyi i materialy A. Lurye, P. Suvchinskogo, I. Stravinskogo, V. Dukelskogo, S. Prokofyeva, I. Markevicha* ["Eurasian" evasion in music in the 1920s and 1930s: the history of the issue. Materials of A. Lurie, P. Suvchinsky, I. Stravinsky, V. Dukelsky, S. Prokofiev, I. Markevich], NLO, Moscow, Russia, 512 p.

Vishnevetskiy, I.G. (2009), *Sergey Prokofyev* [Sergey Prokofiev], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia, 703 p.