

# ТОТАЛИТАРНОЕ ГОСУДАРСТВО КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Ханс Гюнтер

Мысль о том, что искусство Третьего Рейха не надо рассматривать «в традиционном делении на литературу, скульптуру, живопись, архитектуру и т. д.», но что все государство надо понимать как произведение искусства, была сформулирована еще Х. Ю. Зибербергом<sup>1</sup>. Гитлер считал себя demiургом произведения искусства, именуемого Германией, где все виды искусства стали лишь частями единой великой совокупности. Основное побуждение к этому «перверсивному синтезу искусств»<sup>2</sup> восходит, по мнению Зиберберга, к Рихарду Вагнеру, которого сам Гитлер считал своим учителем.

Мысль о тоталитарном государстве как о произведении искусства справедлива не только по отношению к Третьему Рейху, но и к Советскому Союзу времен сталинизма, а также к фашистской Италии. Она не связана исключительно лишь с восхищением Гитлера байрейтовским мэтром, а рождается из основной тенденции этого типа культуры — из стремления насильственной гармонизации всех сфер жизни, из вынужденной гармонической целостности всех ее частей. Но так как жизненную реальность насильственно нельзя привести к гармонии, усилия переносятся на созидание прекрасной видимости, т. е. эстетическими средствами создается иллюзия гармонического единства. Это стало возможным только в эпоху расцвета техники и средств массовой коммуникации, пронизавших в XX веке все сферы жизни.

В процессе созидания тоталитарного синтеза искусств эстетическая функция, находя в своей прикладной, инструментализованной форме широкое распространение, утрачивает свое привилегированное положение в искусстве. Да и само искусство превращается в инструмент эстетизации действительности. Границы между искусством и неискусством становятся условными.

Вальтер Беньямин считал эстетизацию политической жизни специфическим признаком национал-социализма и фашизма и в качестве противодействующего средства предложил политизацию искусства<sup>3</sup>. Однако эстетизация жизни характерна не только для национал-социализма, но для тоталитаризма вообще. Более того, знакомство с художественным авангардом Италии и советской России убеждает в том, что эстетизация политики и политизация эстетики — сопутствующие и взаимодополняющие тенденции.

Первый шаг к тоталитарной эстетизации политики, несомненно, сделал итальянский фашизм. Муссолини утверждал, что демократия лишила жизнь стиля, «линии поведения, цвета, мощи, живописности, неожиданного, мистического»<sup>4</sup>. Он считал себя призванным к тому, чтобы обработать материал своего народа то «нежной рукой художника», то «железным кулаком воина»<sup>5</sup>. Для осуществления своих целей он использовал как культурную традицию, так и футуристический модернизм.

Одно из следствий тотальной эстетизации общества — театрализация действительности. О сталинском времени говорилось, что тогда трудно было найти грань между искусством и реальностью. Для Сталина вся страна была сценой<sup>6</sup>. Гитлер также был театрален по натуре. Наиболее отчетливое проявление театральности — в массовых шествиях, демонстрациях и празднествах. Движение массы, сплоченной в единое тело, перед фюрером, шествия по площадям-сценам, оформленным

по единому плану, символы власти, речи, световые эффекты, соответствующая музыка — все это соединяется в единое эстетическое целое, которое должно воздействовать на весь комплекс человеческих чувств.

Но заботой власти была не только театрализация и ритуализация жизни, — средствами пропаганды создавалась видимость «единодушия фиктивного мира»<sup>7</sup>, в котором ложь и правда слились неразделимо. «В любом проявлении общественной жизни — в прессе, в речах, на митингах, церемониях, в этих неправдоподобных, похожих на карнавал массовых шествиях, сопровождаемых сжиганием портретов “врагов народа”, в бесславных судебных процессах 1936—1938 годов — везде отличие фикции от факта, театра от политики, беллетристики от репортажа становится каким-то неопределенным, призрачным, неуловимым»<sup>8</sup>.

Эти цивилизации, по замыслу их создателей, должны были выглядеть как совершенно новые, преобразенные миры, миры «новой жизни», населенные «новыми людьми». А поскольку реальность была далека от совершенства, ее задрапировали знаменами, лозунгами, плакатами, портретами и скульптурами, обрамляли, как обрамляют сцену кулисами, образцово-показательными зданиями, площадями, проспектами. Все это выставлялось как материальное свидетельство «новой жизни». Для Советского Союза «потемкинские» декорации, прикрывающие безотрадную действительность, были особенно характерны.

Хотя преклонение Гитлера перед Вагнером и нельзя считать решающей причиной появления синтетического произведения искусства, именуемого Третьим Рейхом, многое убеждает в том, что определенные идеи Вагнера, оказавшие сильное влияние на европейский модернизм и авангардизм, включая и российский, стали частью тоталитарной эстетики. Вагнеровские представления о синтезе искусств нашли воплощение в ряде самых разных и противоречивых попыток реализации — от синтетических художественных проектов до утопических попыток слияния искусства и жизни<sup>9</sup>.

В раннем программном произведении Вагнера «Искусство и революция» содержится замысел восстановления греческой трагедии, ушедшей в прошлое вместе с афинским государством. Вагнер полагал, что раздробленное на отдельные виды искусство современности не способно «к внутреннему единению для полнейшего и совершеннейшего самовыражения»<sup>10</sup>. И потому для достижения своей цели — создания сильного и красивого человека — искусство должно объединиться с социальными движениями. Революция должна дать человеку силу, а искусство — красоту.

В другой своей работе, «Искусство будущего», Вагнер говорил, что все люди будут заняты общим трудом — созданием синтетического произведения искусства, «для которого потребуется привлечение всех видов искусства, их максимальное использование до полного исчерпания во имя общей цели — прямого, не ограниченного условностями изображения совершенной человеческой природы»<sup>11</sup>. Произведение искусства, способное стать зримой живой религией, не может быть результатом художественных исканий одного человека — оно должно быть рождено всем народом. Будущая религия всеобщности займет место прежней, эллинистической.

Уже эти немногие замечания, если рассматривать их на фоне панорамы культуры XX столетия, позволяют почувствовать, какие перспективы таит в себе вагнеровское сплетение художественной проблематики с проблемами общества, политики, антропологии и религии. Подобными представлениями руководствовались в своем творчестве многие художники начала века и авангарда. Через них, через итальянских футуристов, русских футуристов и конструктивистов, идея синтеза искусства и жизни стала достоянием тоталитарных культур. Правда, придав тоталитарной культуре важные импульсы, авангардистская эстетика не стала ее идейной доминантой. Поэтому было бы несправедливо взыскивать на авангардизм всю ответственность за содержание этих культур<sup>12</sup>.

По своей основной тенденции тоталитарные культуры противоречат принципам авангарда. И в Советском Союзе, и в фашистской Италии, и в Третьем Рейхе наблюдается одна и та же картина — застывание динамики революционного авангардизма в монументальном классицизме. Это относится даже к Италии, где модернистское искусство могло развиваться относительно свободно. Известные футуристско-конструктивистские приемы, конечно, могли войти в создаваемое государством эклектическое произведение искусства, но в целом тоталитарная культура — враг модернизма. В этом смысле она является скорее формой насильственно-постмодернизма.

В процессе формирования тоталитарных культур все элементы, заимствованные от авангарда, проходят строжайшую функциональную селекцию, причем, отбирается лишь полезное с официальной точки зрения. 20-е годы в советской культуре представляют собой огромную лабораторию, в которой проводится эксперимент по созданию социалистического реализма. В результате приемы авангарда либо отвергаются, либо адаптируются и подвергаются деформации. В отличие от советской России, Третий Рейх с самого начала отвергает «вырожденное» искусство модерна. Не удается попытка представить экспрессионизм как «нордическое» искусство, свидетельством чему стало закрытие в 1935 году журнала «Искусство нации».

Из насильственного характера тоталитарной гармонии проистекает ее воинственное стремление отмежеваться от всего чужеродного. Устанавливается жесткая дихотомия ценного и вредного в культуре. Альфред Розенберг, идеолог нацистской Германии, говорит о «полярности всех явлений» и идей, выражающейся в существовании света и тени, правды и неправды<sup>13</sup>. То, что мышлению сталинской эры присущ манихеизм, не вызывает сомнения<sup>14</sup>. Когда господствует сила, когда царит сверхполяризация культурных и идеологических ценностей, нейтральному, индифферентному нет места. Не может быть «вещи в себе»<sup>15</sup>. Поэтому непозволительной провокацией воспринимается и независимое самоценное произведение искусства. Все до дна пронизывается яркой риторикой борьбы, которая не была лишь пустой угрозой, доказательством чему — террор, который сопутствовал «чистке» культуры от «чуждых» явлений.

Склонность к поляризации ценностей проявляется не только в идеологии и публицистике, но и в литературе и искусстве. Особенно в нарративных видах искусства, которые построены на сюжетном конфликте: в литературе, кино, театре ритуализованным образом отражается тема борьбы со всевозможными «врагами». Даже в архитектуре, в произведениях изобразительного искусства выражено совершенное неприятие всего, что не является ценностью с точки зрения тоталитарной культуры. Монументальное рассчитано на запугивание индивидуального, личного, героическое — на подавление негероического, классическое — на искоренение «нездорового». Все категории такой эстетики не только выражают позитивные требования, но являются инструментами борьбы. Тоталитарный синтез искусств стремится к гладкой поверхности без шероховатостей, все постороннее либо удаляется, либо поглощается ею. Отрицаемые явления культуры загоняются в подполье, подобно «врагам народа», которые загонялись в лагерь.

Понятием «тоталитарного» мы пользуемся здесь для исследования аналогичных синхронных структур и функциональных эквивалентов в соответствующих культурах. Другими словами, это понятие позволяет сравнивать явления систем разного происхождения и идеологического уклада. В какой степени эти культуры представляют собой схожие системы, видно из их способности учиться друг у друга. В этом взаимообмене отчетливо выражается стремление к совершенствованию системы путем заимствования наиболее подходящих и эффективных элементов. Так, например, советские художники в поисках стиля «большого реализма» интересовались искусством итальянского неоклассицизма, а вожди Советского Союза и Третьего Рейха, как показывает пример павильонов на Всемирной выс-

тавке 1937 года в Париже, соперничали между собой в области архитектуры<sup>16</sup>.

С другой стороны, нельзя забывать, что различие в идеологической доминанте и в исторических и духовных традициях придает каждой тоталитарной культуре специфический оттенок. Если бы эти культуры не черпали из общего фонда национального менталитета и национальной мифологии, то они вряд ли могли бы укорениться в массах. Третий Рейх и Советская Россия сопоставимы по созданным в них тоталитарным структурам, но в то же время глубокие различия в их культурном репертуаре требуют сознательной дифференциации в ходе анализа.

К сожалению, сравнительных исследований, основанных на эмпирических фактах и конкретных анализах очень мало, несмотря на то, что в общих словах о сходстве тоталитарных культур постоянно говорится. Указывая на схожесть явления, надо одновременно рассматривать своеобразие его современного и исторического контекста. Кроме знакомства с идеологиями и структурами сопоставимых систем, это требует глубокого знания культурных традиций.

Наша попытка систематизировать общие признаки тоталитарной эстетики весьма приблизительна. Ориентирами нам служат категории самоописания и саморегулирования этих культур, как бы ни были они неопределенны и расплывчаты. Соответствующий понятийный аппарат в Советской России прошел процесс достаточно долгого совершенствования, тогда как в Третьем Рейхе и в фашистской Италии он не мог развиваться до такой степени за сравнительно короткое время их существования. И все же попытаемся описать некоторые наиболее существенные составляющие тоталитарной эстетики.