

Мария Энгстрём

Военный дендизм и евразийский импер-арт

Отличительной чертой художественного процесса последнего десятилетия, причем не только в консервативной, но и в либеральной среде, является переоценка советского периода истории, новый взгляд на недавнее советское прошлое с позиций ситуации сегодняшнего дня, определяемой тотальным господством рынка и массовой культуры. Если в 1990-е и начале 2000-х годов актуальное искусство противопоставляло себя различным институтам власти, прежде всего официальной церковности, патриотизму и ностальгии по авторитетам, то в последние годы персоналистические искания либеральных нонконформистов заменились поиском новой общности, причем уникальный опыт коллективности усматривается именно в исторической православной церкви и в советском опыте. Современная ситуация в российском искусстве все чаще и с самыми разными чувствами характеризуется как «новый патриотизм», «новый консерватизм», «прогрессивная ностальгия». Книгу именно под таким названием – *Прогрессивная ностальгия. Современное искусство стран бывшего СССР* выпустил в 2007 году главный редактор «Художественного журнала», самого авторитетного издания российского художественного сообщества, и один из главных вдохновителей Московской художественной биеннале арт-критик Виктор Мизиано. В интервью «Независимой газете» он отмечает, что ностальгия по советскому прошлому не означает стремления вернуться в тоталитаризм, а является тактикой сопротивления цивилизации гламура, пришедшей на смену советской системе:

«Почему в моем проекте так важна ностальгия по советской цивилизации? Потому что сейчас все-таки формируется определенное сопротивление мейнстриму. И это антигламурное сопротивление ищет какой-то предыстории, какой-то традиции; ей нужно на что-то опереться. И современная культура, ищущая опоры, ищущая традиции, находит ее в советском пространстве, потому что советская цивилизация держалась именно на культе инноваций, на утопическом культе прорыва в будущее. Поэтому неизбежно для художников и «левых» и «правых» политических симпатий, даже на бессознательном уровне, именно советский эстетический ресурс, сопротивленческий советский ресурс все более актуализируется. Гламурная пустота и бесперспективность обретает альтернативный отпор из советского прошлого. Разговор не о реанимации тоталитарной политической системы. Разговор об эстетике.»¹

Однако новейшие эстетические и идеологические поиски бывших концептуалистов на поле традиции, веры и советского прошлого вызваны скорее запросом рынка, чем борьбой с ним. Консервативный поворот в искусстве начался гораздо раньше, Консервативный поворот в искусстве начался не в середине 2000-х, а гораздо раньше, в начале 1980-х годов, в сфере контркультуры, в подпольных и маргинальных интеллектуальных кружках обеих столиц. Сначала неприятие советского официоза, а затем и зарождавшихся либерально-рыночных отношений положило начало интересу авангардных художников и музыкантов к консервативной традиции и имперской эстетике. Соблазну гламура и власти масскульта следовало противопоставить нечто еще более сильное и захватывающее, этим *нечто* стала консервативная имперская идея. Если в Москве империя как максимально соблазняющая сила выводилась из традиционализма, из принципа Абсолюта и Авторитета (Южинский кружок), то в Петербурге имперские грезы рождались из самого города, его архитектуры, дворцов и мифов, они напрямую были связаны с традициями дендизма и холодного ампира (неоакадемическая школа Тимура Новикова). Южинцы и неоакадемисты обращаются к мифологии, истории и каноническому искусству, чья иерархическая структура служит образом иерархической структуры сакрального мироздания.²

В настоящее время не существует общепринятого термина, адекватного описываемому ниже явлению – имперской метафизике в искусстве. В немногих критических работах, посвященных поиску новой эстетики в рамках радикального консерватизма, встречаются следующие понятия, которые часто используются как синонимы: «реакционный авангардизм», «правый постмодернизм», «панк-консерватизм», «имперский авангард». Новый имперский стиль я предлагаю называть «имперским соц-артом», или *«импер-артом»*. В своем отношении к власти импер-арт близок к традиционным, архаическим культурам, где власть выражает некий особый онтологический статус, а необходимым условием властвования является наличие воли, желания, способность к действию, сила, энергия. Это искусство визуализирует метафизику власти, являет зрителю ее магические основания, ее сакральность и нуменозность.³

Импер-арт интересует не столько феномен империи в ее исторических ипостасях, сколько *империй, imperium* – сакральное измерение власти и силы. Понятие

«империй» следует отличать от понятия «империя» как типа государственного устройства. Современный российский имперский дискурс – это *дискурс не империи, а империя*, это дискурс легитимности власти и ее сакральной природы.⁴ Юлиус Эвола (1897-1974), один из самых авторитетных для российских неоконсерваторов авторов, пишет:

«Так, области священного по сути своей принадлежит древнеримское понятие *imperium*, которое не просто описывает систему территориального наднационального владычества, но, главным образом, имеет особое значение чистого права повелевать, почти мистической силы и *auctoritas*, присущих тому, кто исполняет функцию и обладает достоинством Государя... Власть и авторитет, лишённые абсолютного свойства, не являются ни властью, ни авторитетом...»⁵

Так же как и соц-арт, импер-арт любит свой объект – тоталитарной, иерархической системой. Здесь сохраняются основные приемы постмодернистской поэтики (ирония, остранение, двойное прочтение, сочетание маргинальности и магистральности и др.), но меняется аксиология. В этом нет противоречия, поскольку сегодня дистанцирование, как отмечает Славой Жижек, вписано в любую идеологию, как либеральную, так и нелиберальную, а наличие иронии, смеха или карнавального элемента само по себе еще не означает антитоталитарной деконструкции.⁶ Как явление эпохи постмодерна импер-арт представляет собой пограничный и противоречивый феномен, где сила утопии сочетается с трезвой, грустной и холодной отстраненностью. В отличие от образцов как тоталитарного искусства, так и от соц-арта, импер-арт с его сочетанием имперскости и авангарда предельно спокоен, смотрит на Россию прошлого и будущего с метафизической, почти потусторонней точки зрения, совмещающей позитивный пафос и эмоциональную дистанцированность. В импер-арте идеологический энтузиазм сочетается с эмоциональной невовлеченностью и холодностью в отличие от соц-арта, где идеологическая отстраненность от объекта изображения сопровождается эмоциональной вовлеченностью в свой собственный критический проект. В тоталитарном искусстве доминирует третье соотношение – идеологическому энтузиазму соответствует полная эмоциональная вовлеченность.

Этот специфический «холодный» стиль как искомый для искусства, находящегося в парадигме традиционализма, хорошо описал Эвола в своей знаменитой книге «Оседлать тигра» (1961). Эвола называет этот стиль, отражающий традиционное мировоззрение, где индивидуализация выжигается трансцендентностью, а личность,

так как она понимается в буржуазном обществе, заменена типом, - «*магический реализм*», «*метафизическая типизация*». Именно этот стиль, отмеченный простотой и даже некоторым аскетизмом и оскудением, может помочь «новому свободному человеку» выстроить линию поведения и творчества в современном мире, находящемся, согласно традиционалистам, в стадии упадка и разложения. Эвола отмечает, что наиболее близким к искомому стилю «активной безымянности» является течение «новой объективности» (*Neue Sachlichkeit*), а также новый «классицизм»:

«...существенными чертами этого нового стиля стали именно чувство дистанции, возвышенность, монументальность, лаконичность, неприятие всякой теплой близости, «гуманности», пылкости чувств, «экспрессионизма»; это стиль, требующий объективности в изображении фигур, бесстрастия и величия в передаче форм.»⁷

Примером импер-арта в современном русском искусстве может послужить творчество известного московского художника, лауреата премии Кандинского 2008 года (негосударственного национального конкурса в области современного искусства) *Алексея Беляева-Гинтовта*, который с 2002 года является стилистом Евразийского движения. Алексей Беляев-Гинтовт (р.1965) – сподвижник и соратник главного идеолога евразийской империи Александра Дугина и основоположника «нового академизма» Тимура Новикова. Поэтика искусства новых империй, которую развивает в своем творчестве Беляев-Гинтовт, – это дистанцированная, безличная и холодная эклектика архетипов русско-советской цивилизации. По мнению художника, только героический Большой стиль, отражающий традиционалистский принцип «активной безымянности» соответствует метафизике Абсолютного государства:

«Суть империи – Большой Стиль. Оглядываясь назад, мы видим общие черты Большого проекта в Российской и Советской Державах...Анонимная воля, коллективизм, самозабвенный труд на благо потомков, когда заранее известно, что заявленные цели не будут достигнуты при жизни. Проект предполагает самоотвержение и мечту... Базовые понятия Большого Стиля – иерархия, канон, ордер. Приметы стиля – польза, прочность, красота. Аполлон с нами.»⁸

Классицизм и империя предполагают друг друга как манифестации аполлонического начала:

«Процветание Государства Российского неминуемо связано с торжеством классицизма. Классицизм — искусство Солнца, искусство созидания и полноты, искусство нашей Победы. С одной стороны, эта система взглядов и воплощений, понятная каждому, не нуждающаяся в комментариях; с другой — это аристократическое антибуржуазное явление, в котором можно найти сегодня боевые наступательные свойства. Не умиротворение и конформизм, а атакующий героический военный стиль.»⁹

В евразийском импер-арте визуализируется близость идеологии евразийства и немецкой консервативной революции.¹⁰ Беляев-Гинтовт открыто заявляет, что его творчество «носит консервативно-революционный характер»¹¹ и дает новые образцы гештальта «Рабочего», холодного «пассионария», строителя Евразийской империи. «Рабочий» является для данной эстетики архетипом, преодолевающим в синтезе как индивидуализм элит, так и механицизм масс. Война, труд и спорт – центральные темы консервативной революции, сравнимые с эротикой механизмы освобождения энергии. На войне, в труде и спорте происходит рождение «нового человека», сгорает буржуазность и женственность. В проектах «Полюс» 2002 года и «Родина-Дочь» 2008 года перед нами утопия тела, стальная форма, гипертрофированная маскулинность, тело-механизм «по ту сторону боли». Жесткость этих скульптурных лиц – признак типа, а не индивидуальности. Один из главных консервативных революционеров Эрнст Юнгер (1895-1998) писал:

«Тем, что либеральный мир понимал под «хорошим» лицом, было, собственно, утонченное лицо: нервное, подвижное, переменчивое и открытое самым различным влияниям и возбуждениям. Дисциплинированное лицо, напротив, замкнуто; оно обладает твердым взглядом и является однообразным, предметным и застывшим.»¹²

Большой резонанс вызвал самый известный проект *ФСБ - Фронта Спокойного Благоденствия* - (Алексея Беляева-Гинтовта, Андрея Молодкина и Глеба Косорукова) «Новоновоосибирск» 2001 года. Это серия гигантских полотен, где шариковой ручкой изображены неоклассические скульптуры для новой столицы Евразийской империи Новоновоосибирска. По замыслу художников, город организуют 24 гигантских монумента (здания-статуи Аполлона-Пантократора с ракетами в колчане, гигантского лебедя, колоса-колосса). Это холодная утопия новой столицы Евразийской империи, поближе к Северному полюсу, в «геометрическом центре Евразии». Синий мертвенный и ледяной цвет свидетельствует о безжизненности и безлюдности пространства новой утопии. Воплощена она при помощи шариковых ручек, что

отражает основной принцип неоакадемистов – кропотливый ручной труд. Возрождение ручного труда характерно для этого движения и является восстанием против «духа времени», против специализации в гуманитарной и художественной областях, потери цельного мировоззрения и способности к созданию тотальных произведений искусства. Юнгер не раз говорил о нарастании фрагментарности, специализации и локальности как знаках эпохи «нигилизма»:

«Родственным знаком можно считать растущую склонность к специализации: разделение и детализацию. Она бросается в глаза и в гуманитарных науках, где почти полностью исчезает синоптический талант, подобно тому как в мире труда исчезает ручное ремесло, требующее высокой квалификации. Специализация зашла так далеко, что индивиду остается развивать только частную идею, выполнять только одну операцию на конвейере.»¹³

С другой стороны, столь явное несоответствие материала и масштаба замысла проекта «Новоновоосибирск» обнажает суть импер-артовской поэтики, – одновременное сближение и отталкивание от тоталитарной эстетики, подчеркивает утопичность и нарочитую монументальность проекта, вводит игровой элемент «мерцающей эстетики». Школьный синий цвет шариковых ручек может быть истолкован как «след» маленького человека, мечта мальчишек, рисующих волшебный мир на скучном уроке. Само название новой столицы Новоновоосибирск является как бы эхом направления (неоакадемизм = нео-неоклассицизм), одновременно отсылая к Нью-Васюкам Ильфа и Петрова. Критики спорят, ирония это или нет. Очевидно, что шутейный привкус импер-арта иногда сопровождается предельно серьезными комментариями художника. А иногда наоборот, тяжелая серьезность образа комментируется очень двусмысленно. Главная цель такой «мерцающей эстетики» - заставить зрителя или читателя сформулировать свое мнение по вопросу, «определиться» со своей позицией.

Известный арт-критик Александр Боровский подчеркнул отличие стиля группы ФСБ и проекта «Новоновоосибирск» как от постмодернистского хода, так и от официального про-путинского искусства:

«... уже тогда чувствовалось нечто, лежащее пластом глубже беззаботного молодежно-постмодернистского стеба... Тот, как правило, равен себе, в самом себе черпает обоснование своего существования. Здесь же – что-то другое... К тому же проект завязывался задолго до публикации наших отечественных политинноваций. Он – страшно сказать – кое-что

предвидел, «овнешнил» (термин М. Бахтина) то, что только завязывалось, сгущалось в нашем новом постсоветском воздухе... Авторы действительно нащупали кое-что существенное для психологии современного истеблишмента. А именно – эклектику, которая лежит даже не в идеологии (она еще, похоже, не эскплицирована), а в самой потребности в этой идеологии... Авторы вышли на интереснейшую, атаквистически укорененную в психологии российских элит субстанцию – версию имперского неоклассицизма.»¹⁴

И хотя в неоевразийской идеологии «сторонники идеи Петербурга – враги евразийства», Новоновоосибирск создается по античным образцам, что невольно наводит на мысль о самом последовательном классицистском городе и самом удачном Большом проекте в русской истории. Поэтому только на первый взгляд неоимперский дискурс с его византизмом, евразийством и третьеримской мифологией связан исключительно с Москвой. Генетически поворот к импер-арту представляет собой актуализацию петербургского текста русской культуры и его можно, вслед за В. Топоровым, рассматривать как «пик аполлинизма», которым, начиная с XVIII века, отмечена русская культура в начале каждого столетия.¹⁵ Перед нами не чистое возвращение классицизма, а скорее мимикрия, эклектичное обращение к этой эстетике через призму, с одной стороны, авангардного и сталинского искусства, а с другой, русского символизма, а также попытка возродить объединяющий эти два направления дионисийско-аполонновский дискурс. Импер-арт сознательно формулирует альтернативу мейнстриму 90-х годов, отрицает горизонтальный, бесформенный и бесстильный московский постмодернизм и подчеркивает вертикальный, надчеловеческий и вневременной характер классицизма как искусства Аполлона.¹⁶ По словам художественного критика Екатерины Бобринской:

«В холодном стиле исчезает тотальная освещенность, логическая читаемость искусства. Парадоксальным образом за ясной, четкой, простой формой, не предполагающей интерпретационных ухищрений, обнаруживается нечто непроницаемое, апеллирующее к иному измерению в искусстве. Зритель, оставленный один на один с этой жесткой и холодной формой, вынужден дышать разряженным воздухом. Он может испытывать раздражающее чувство опустошенности и дискомфорта. В образах новой классики нет трепета жизни. Скорее, она апеллирует к образам смерти, а точнее – границы, но может быть, именно через этот холод, столь чуждый всем привычкам «духа современности», сможет вернуться нечто забытое или проступить еще неизвестное в современной культуре.»¹⁷

Тоска по вертикали выражается в импер-арте ностальгией по активному мужскому началу, завораженностью обреченными на смерть тренированными мужскими телами, армией, униформой и парадом. Новая имперская эстетика - это выражение и одновременное преодоление «вечно бабьего» в русской ментальности. Сила и ее атрибуты выступают в работах Беляева-Гинтовта, прежде всего, в качестве объектов эстетического и мистического опыта, как у Василия Розанова в его известном описании чувства нуменозности при случайной встрече с конницей, которое мы найдем в книге «Война 1914 года и русское возрождение»:

«Я все робко смотрел на эту нескончаемо идущую вереницу тяжелых всадников, из которых каждый был так огромен сравнительно со мной!.. Чувство своей подавленности более и более входило в меня. Я чувствовал себя обвешанным чужою силой, - до того огромною, что мое «я» как бы уносилось пушинкою в вихре этой огромности и этого множества... Когда я вдруг начал чувствовать, что не только «боюсь», но и обворожен ими, зачарован странным очарованием, которое только один раз – вот этот – испытал в жизни. Произошло странное явление: преувеличенная мужественность того, что было передо мною, - как бы изменила структуру моей организации и отбросила, опрокинула эту организацию – в женскую. Я почувствовал необыкновенную нежность, истому и сонливость во всем существе... Сердце упало во мне – любовью... Мне хотелось бы, чтобы они были еще огромнее, чтобы их было еще больше... Этот колосс физиологии, колосс жизни и должно быть источник жизни – вызвал во мне чисто женственное ощущение безвольности, покорности и ненасытного желания «побыть вблизи», видеть, не спускать глаз... Сила – вот одна красота в мире... Сила – она покоряет, перед ней падают, ей, наконец, молятся... В силе лежит тайна мира...»¹⁸

В импер-арте безусловно присутствует розановская «гендерная» концепция власти как полноты бытия, мощи, источника силы и энергии, которыми властный делится с подвластными, чей онтологический статус отмечен, в свою очередь, слабостью, нехваткой, ущербностью и неполноценностью. Власть визуализируется как субъект, который одаривает, награждает, делится своей мистической силой, делая зрителя объектом, который принимает, благодарит, благоговееет и служит.

Центральной для понимания и адекватной оценки импер-арта, а также неоевразийства является, по моему мнению, концепция «романтической иронии». Принцип романтической иронии нашел свое классическое воплощение в стиле жизни и поведения *денди*. Напомню классическое определение дендизма, которое дал этому феномену Шарль Бодлер:

«Дендизм появляется в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм – последний взлет героики на фоне всеобщего упадка.»¹⁹

Таким образом, денди это не столько человек моды, сколько *культурный тип*, противопоставляющий себя идущему ко дну обществу силой своего «я» и определенным эстетическим вкусом.²⁰ Этот эстетический вкус характеризует дистанцированность, двойственность, амбивалентность, соединение традиции и революции, созидания и разрушения, Диониса и Аполлона. Дендизм близок консервативному романтизму, поскольку он являет собой форму присутствия личности, уникальности и сингулярности на фоне масскульта, бесформенной массовой одежды, унификации пола (унисекс) и поведения (политическая корректность). Денди занимает позицию трезвого наблюдателя, воспринимает мир как спектакль, ему свойственно пристрастие к метаморфозам и маскировке, провокативное поведение. Дендизм – противоречивое сочетание ангажированности и отстраненности, самовлюбленности и самопародии, позиция последнего героя, образ уходящей победительной мужественности. Денди подчеркивает свою любовь к искусственному, свое презрительное отношение к женщине и к природе, он самодостаточен, самовлюблен и одинок. Если мы обратимся к философским или историософским пристрастиям московских традиционалистов или петербургских неоакадемистов, то главными и наиболее цитируемыми авторами будут эстеты и денди, одиночки и критики буржуазной европейской эгалитарности и усредненности, авантюристы и военные - Константин Леонтьев, Юлиус Эвола, Эрнст Юнгер, Николай Гумилев. Холодность, упорядоченность, зачастую имморальный эстетизм являются ключевыми понятиями как дендизма, так и импер-арта. Александр Дугин отмечает дистанцированность как основной признак поведения героя:

«Герой, по определению, должен быть «холодным». Если он не отделит себя от окружающих, если он не заморозит в себе теплые энергии повседневной человечности, он не будет на уровне свершения Невозможного, т.е. на уровне того, что делает героя героем. Герой должен уйти от людей. Но за пределом социального уюта бушуют пронизывающие ветры объективной реальности, жестокой и внегуманной. Земли и камни восстают на анимальный и вегетальный миры. Агрессивная растительность разъедает минералы, а дикие звери

безжалостно топчут упрямые травы. Стихии вне общества не знают снисхождения. Мир сам по себе - триумфальное пиршество вещества, нижняя плоскость которого слита с глыбами донного космического льда. Герой холоден, потому что он объективен, потому что он принимает от мира эстафету спонтанной силы, бешеной и недоброй.»²¹

Эвола в книге «Оседлать тигра», обсуждая концепцию «Аполлона и Диониса» у Ницше, пишет достаточно подробно о «дионисийском аполлонизме» как стиле поведения человека Традиции в современном мире. Дионисийский опыт, который Эвола истолковывает как должный уровень напряженности жизни, как путь мистерии, должен быть стабилизирован и оформлен «аполлонизмом». Результатом синтеза является снятие противоречия между «духом» и «чувствами»:

«...речь идет о необходимости совмещения состояния отрешенности со способностью к глубокому переживанию, о периодически возобновляющемся браке между «бытием», пребывающем в покое, и жизненной субстанцией. Результатом этого союза является состояние совершенно особого рода, светлое, можно даже сказать интеллектуализированное и магнетическое опьянение, полностью противоположного тому, которое возникает в результате экстатического открытия себя миру стихийных сил, инстинкта и «природы.»²²

В неоконсервативных кругах большой популярностью пользуется эссе Отто Манна «Дендизм как консервативная форма жизни», впервые опубликованное на русском языке в «Волшебной горе».²³ Отто Манн на примере истории известных денди Барбе д'Орвийи и Гюисманса прослеживает путь от дендизма к религиозному консерватизму. Он относит к денди и Стефана Георге и Эрнста Юнгера, подчеркивая что их дендизм не столько в моде, сколько в поведении и интеллектуальной позиции. Манн обращает особое внимание на образ денди в романе Юнгера «Гелиополис» и пишет:

«То, что для Юнгера денди является не только литературным героем, подтверждается самим его обликом, тем, что именно он выделяет и приветствует в позиции человека в своих произведениях: величие и аристократическую дистанцию, олицетворяемые его героем, позицию трезвого (холодного) зрителя, опыт мира - как лишь спектакль, пристрастие к маскам и маскировке, желание провоцировать - т.е. типичный для денди образ поведения.»

В декабре 2008 года Алексею Беляеву-Гинтовту присудили премию Кандинского за лучший проект года – «Родина-Дочь». Вокруг премии разгорелся скандал, сравнимый со скандалами вокруг выставок «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство». Художники Анатолий Осмоловский, получивший премию Кандинского в 2007 году, и Дмитрий Гутов, номинант того же 2008 года, бросились с криками на членов жюри, обвиняя их в присуждении премии «фашисту». Преследования, публичные оскорбления в адрес Беляева-Гинтовта и безответственное употребление эпитета «фашист» вызвало ответный протест и полемику в художественном сообществе.²⁴ Хотя, по замечанию критика Алексея Бобрикова, «считать плакаты Гинтовта «русским фашизмом» - все равно, что всерьез полагать «100 банок кока-колы» Уорхола рекламой кока-колы»²⁵, искусство Беляева-Гинтовта безусловно вызывает в памяти европейские неоклассицистские образы, связанные в массовом сознании с эстетикой фашизма и национал-социализма. Близость к стилю Лени Рифеншталь у неоакадемистов отмечал еще в свое время Бродский.²⁶ Здесь следует заметить, что поворот к неоклассицистской эстетике был связан в авангардных кругах позднесоветского Союза в первую очередь с усвоением моделей европейской культуры 70-х и 80-х годов. В это время преимущественно в Германии, Италии и Англии в русле европейского постмодернизма и интереса к маргинальному, опасному и запретному возникает феномен «гламурного фашизма» – эстетизация, опасная эротико-эстетическая игра и флирт с «восхитительным фашизмом»²⁷, своеобразный *нац-арт*. Военизированный гламур и дендистская гомоэротическая стилизация «фашистского» стиля присутствует, несмотря на моральный подтекст, в фильмах Висконти («Гибель богов» 1969 года), Кавани («Ночной портье» 1973 года), Пазолини («Сало, или 120 Дней Содомы» 1975 года), Фассбиндера («Лили Марлен» 1981 года), а в Советском Союзе у Татьяны Лиозовой («Семнадцать мгновений весны» 1973 года).²⁸ В эти же годы выходит известное эссе немецкого социолога Армина Молера (1920-2003) «Фашизм как стиль» (1973 год).²⁹ Жесткая эстетика отличает и западную музыку конца 1970-х и начала 1980-х, когда дионисийство стиля жизни и музыки хиппи сменяется аполлоническими, упорядоченными, механическими и монотонными звуками синтезаторов, отвечающих строгому армейскому стилю авангардных групп этого периода - *Kraftwerk* и *Joy Division*. Таким образом, говоря о современной русской «новой правой» эстетике надо учитывать тот факт, что эстетические предпочтения Алексея Беляева-Гинтовта или других неоакадемистов и радикал-консерваторов сформировались в московских и питерских подпольных кружках 80-х годов в русле

рецепции актуальной на тот момент европейской культуры. Художники позднесоветского андеграунда продолжают работу по эстетической сакрализации и фетишизации тоталитарного искусства, начатую аванградным западным искусством и первыми начинают процесс эстетической переоценки советского искусства 1930-х годов как одновременно коллективного и элитарного, подавляющего и освобождающего. Знаковым для неоакадемистов стал фильм Александра Роома «Строгий юноша» по сценарию Юрия Олеши (1936). Один из главных тезисов этой запрещенной в советский период картины, повторяемый несколько раз из уст главных героев и как текст в кадре, отражает принцип советского вождизма и элитизма, лежащий в основе системы советской культуры и науки:

«Одинаковых людей нет и не может быть. Это буржуазное равенство. Само понятие соревнования снимает понятие равенства. Равенство есть неподвижность, соревнование есть движение. Равняйся на лучших, помогай отстающим и добейся общего подъема. Лучшие – это наши вожди... Лучшие – это те, кто творит мысли, науку, технику, музыку... Это высокие умы... Те, кто борется с природой, победители смерти...».

Военный дендизм и импер-арт неотделимы от идеи иерархичности и элитарности и одновременно от патриотизма, предполагающего смерть лучших. Известный исследователь культуры денди Филип Хор в статье «Мне нравится мужчина в форме» подчеркивает наличие линии, соединяющей дендизм и военное ремесло, особо ощутимой в период первой и второй мировых войн, пишет о «существовании эзотерической, внеродовой связи, истории взаимного влияния и притяжения, парадоксальной напряженности между ... эксцентричностью и муштрой, откровенным декадентством и патриотической практичностью.»³⁰ Общее для военного дендизма и импер-арта – соприсутствие красоты, силы, молодости и смерти, некое пронзительное желание абсолютного порядка перед лицом хаоса. Прочитую свидетельств оставленное американским художником Марсденом Хартли, который в своих дневниках 1914-1915 годов дал следующее взволнованно-горькое описание немецких солдат как теофании:

«Парижская площадь до отказа заполнена огромными кирасирами Особого императорского караула – все в белом – белые голифе в обтяжку – высокие, гладкие, лакированные сапоги – горящие, слепящие средневековые нагрудники из серебра и латуни – от них темнело в глазах, когда солнце на ходу разило кирасиров своими копьями. Эффектные шлемы с имперским орлом и белыми ниспадающими гривами – под этой отделкой – шесть футов молодой плоти – все верхом – все кони белые –

вот как я это узрел – и увиденное превратилось в абстрактный образ солдат, скачущих навстречу солнцу, - и довольно скоро оказалось пророческим – все они растворились в солнце и никогда уже не вернулись назад.»³¹

Дендисткий эстетский привкус и дистанцированность позиции наблюдателя есть и в словах Беляева-Гинтовта, поехавшего в Цхинвал, в зону военных действий в августе 2008 года, об осетинских солдатах:

«Наконец-то Юг России выглядит так, как он должен выглядеть. Увидев такое количество молодых (и не очень) вооружённых мужчин, с каждого из которых можно лепить статую... Мужчина в бронежилете, в портупее, с гирляндой гранат для подствольника, с ножом, пистолетом и пулемётом в руках достоин скульптуры.»³²

Художник постоянно возвращается к теме спортивно-военного парада, этой оформленной мистерии, наиболее пронзительно являющей союз дионисийской напряженности жизненных сил и аполлонической организованности, борьбу и взаимообусловленность порядка и хаоса. С 27 мая по 15 июня 2010 года в Москве в галерее «Триумф» прошла новая выставка работ Алексея Беляева-Гинтовта – «Парад победы 2937». По свидетельству автора, прообразом этой серии картин стал парад физкультурников 1937 года.³³ Парад 2937 года в столице Евразийской империи, залитой солнцем, являет собой мечту о тотальной мобилизации «победителей смерти». Плечом к плечу по Новой Москве шагают люди и зооморфы в чешуйчатой броне, ступают боевые мамонты, летят красные космические звездолеты. Весь тварный мир объединился в борьбе с хаосом - люди, техника, животные, здания и сам безусловно организованный город:

«Мне видится коммунизм с нечеловеческим лицом. Вот почему люди, звери, птицы и ангелы стоят на параде в одном строю, символизируя всеобщность, вселенскость большого Евразийского Парада Победы. Парада победы над хаосом, победы центростремительных процессов над центробежными.»³⁴

Проект отличает футуристичность и апокалиптичность, революционность и неоархаичность. Технология не расколдовывает мир евразийской империи, а заново его мифологизирует: там мамонты могут четко отбивать шаг, неся на себе звездолеты, а люди покрываются неуязвимой чешуей. Мечта о взаимопроникновении человека и

природы, природы и техники, человека и техники характерна как для консервативной революции (в особенности Шпенглера и Юнгера), так и для русской философии всеединства, прежде всего для русского «космизма», погруженного в духовно-техническую задачу победы над смертью. Этапами на пути науки к овладению тайной бессмертия является пересоздание физического мира, человеческого тела, органы которого становятся орудиями, а «внешняя» органика, т.е. природа возвращается в свою очередь к человеку, предоставляя средства для преодоления смерти.

Но не только природа и техника объединяются с человеком в параде победы на хаосом. В нем участвует и история, воскресшие силы наиболее оформленных империй и царств-катехонов³⁵ – Египта, Великой Монголии, Индии, Рима, Византии, Советского Союза. Александр Проханов в романе «Господин Гексоген» 2002 года проводит схожую параллель и сводит весь смысл советского проекта именно к главной задаче всех империй - воскрешения мертвых и преодоления смерти (заметим, что идея проповедуется в романе Доктором Мертвых):

«Красный смысл»... состоит в одном-единственном – в преодолении смерти. Древние египтяне, исповедовавшие воскресение Озириса, были «красными». Пантеисты Индии, верящие в переселение душ, в неистребимость жизни, были «красными». Иисус, «смертию смерть поправ и сущим во гробе живот даровав», был «красным». Николай Федоров, проповедовавший воскресение из мертвых, призывавший человечество объединиться и воскресить умерших предков, расселить их по планетам галактики с помощью ракет Циолковского, был «красный». Советский Союз был громадной лабораторией, где триста миллионов людей, научившись грамоте и наукам, овладев атомной энергией и построив ракетный флот, готовились к выходу в Мироздание.»³⁶

Интересно, что Николай Федоров, главный теоретик «космизма», выводит принцип верховной власти именно из стремления к победе над смертью. В статье «Самодержавие» Федоров пишет о необходимости сильного централизованного государства для «общего дела», а образ верховного правителя связывает с архаическим образом царя-жреца:

«Самодержавие в первоначальном смысле есть диктатура, вызванная опасностью не от других себе подобных людей, а от силы слепой, всем без исключения грозящей смертью. Самодержавие... явилось тотчас после смерти первого отца, соединив всех в единой воле, в едином желании, вызванном утратою, смертью.»³⁷

Мотив воссоздания империи как общего дела сынов присутствует и в Программе Евразийского Союза Молодежи:

«Наша цель – Евразийская империя... Мы предадим героев древности, великих имперостроителей Евразии, если не создадим еще нечто более великое, чем они. И лишь когда мы распластаем границы от океана до океана, глаза наших мертвецов окрасятся тихим прозрачным цветом: они – наши потомки – сделали это! Иначе мертвые нас в покое не оставят.»³⁸

Болезненно ощущая умаление красоты в одномерном и обезличенном мире евразийство, как и дендизм, борется за порядок и гармонию, понимаемые как многообразность, многосложность, многоформенность и уникальность. В этом их главное отличие от тоталитарных идеологий, выступающих за однородность и однообразие, в этом же и причина их вечного аутсайдерства в мире массовой культуры. Импер-арт и военный дендизм являют собой пример идеального героического жеста, балансируют между замороженностью жизнью и смертью, они на границе, не принадлежат полностью ни той, ни этой территории. Эта бездомность и одиночество пронизывают все истинно консервативное искусство и поведение, выявляя грусть пространств, отданных Аполлону.

¹ «Независимая газета» о книге «Прогрессивная ностальгия», <http://newmuseum.ru/archives/80>

² Лотман Ю.М., 1992 «Каноническое искусство как информационный парадокс», *Избранные статьи*, 1, Таллинн. с. 243-247.

³ Нуменозное, т.е. чувство одновременного благоговения, страха и трепета, - термин Рудольфа Отто, см. Отто Р. *Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным* / Пер. с нем. яз. А. М. Руткевич. СПб., 2008.

⁴ Слово *imperium* означает «полнота власти» и образовано от латинского глагола *imperare* – командовать. Империя – это территория, на которую распространяется действие «империя». Изначально понятием «империй» обозначалась полнота исполнительной (военной, юридической и административной) власти магистратов (консулов, преторов и в чрезвычайных обстоятельствах диктаторов) в период римской республики. После падения республики императору при вступлении на престол пожизненно давалась высшая степень империя (*summum imperium*), которая включала в себя военные и другие полномочия и распространялась на всю территорию государства. Символами империума были фаски (*fasces*), т.е. пучки березовых прутьев, перевязанные красными кожаными ремнями с воткнутыми в них бронзовыми топориками-секирами. В древнем Риме фаски употреблялись в процессиях, их несли впереди кортежа 12 ликторов, которые сопровождали лицо, наделенное властью. Топорики снимались, когда процессия шла по городу (*pomerium*), а надевались за чертой города, поскольку только за чертой города было можно казнить римских граждан. Топорик символизирует власть администратора, обладающего империем, над жизнью и смертью римских граждан. Хотя сегодня термин *fasces* ассоциируется исключительно с фашизмом и национал-социализмом, следует отметить что *fasces* входит в качестве орнамента в символы военной и административной власти в ряде современных демократических государств – Америке, Франции, Швеции и др.

⁵ Эвола Ю., *Люди и руины. Критика фашизма: взгляд справа*, М., 2007, с. 19.

⁶ Жижек С., *Возвышенный объект идеологии*, М., 1999, с. 35.

⁷ Эвола Ю., *Оседлать тигра*, СПб., 2005, с. 231-232.

- ⁸ Беляев-Гинтовт А., «Мы. Они немцы», *Художественный журнал*, 54, <http://xz.gif.ru/numbers/54/my-oni-nemy/>
- ⁹ Ковалев А., «Звезда во лбу», http://old.russ.ru/columns/pictures/20040219_kov.html
- ¹⁰ О консервативной революции см. Руткевич А.М., *Консерваторы XX века*, М., 2006.
- ¹¹ Беляев-Гинтовт А., «Ярче тысячи солнц», интервью газете «Завтра», <http://www.doctrine.ru/vchera/interview/zavtra/>
- ¹² Юнгер Э., *Рабочий. Господство и геиштальт. Тотальная мобилизация. О боли*, СПб., 2002, с. 496-497.
- ¹³ Юнгер Э., *Через линию*, <http://politconcept.sfedu.ru/2009.2/13.pdf>
- ¹⁴ Боровский А., «Этатический эстетизм», А. Беляев-Гинтовт, *Родина-Дочь*, М., 2008, с.6.
- ¹⁵ Топоров В.Н., *Петербургский текст русской литературы*, СПб., 2003.
- ¹⁶ О связи Аполлона с идеей времени см. Волошин М., «Аполлон и мышь (Творчество Анри де Ренье)» *Лику творчества*, Л., 1988, с. 96-112.
- ¹⁷ Бобринская, Екатерина, 2004, «Сомнительная сущность искусства», *Художественный журнал*, 54, <http://xz.gif.ru/numbers/54/somnitelnaya/>.
- ¹⁸ Розанов В., *Война 1914-го года и русское возрождение*, Пг., 1915, с. 230-233.
- ¹⁹ Бодлер Ш., *Об искусстве*, М., 1986, с. 305
- ²⁰ О различных типах дендизма, см. Вайнштейн О., *Денди. Мода, литература, стиль жизни*, М., 2006.
- ²¹ Дугин А., «Орион или заговор героев», *Тамплиеры пролетариата*, М., 1997, <http://arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=96>
- ²² Эвола Э., *Оседлать тигра*, СПб., 2005, с. 132.
- ²³ Манн О., «Дендизм как консервативная форма жизни», *Волшебная гора*, http://www.metakultura.ru/vgora/kulturolo/ot_mann.htm
- ²⁴ См. Боровский А., «Буря над Гинтовтом», <http://doctrine.ru/slovo/victory/victory.pdf>
- ²⁵ Бобринков А., «Русская идея на сувенирном прилавке. Алексей Беляев-Гинтовт», *Неприкосновенный запас*, 2009, 3 (65), <http://magazines.russ.ru/nz/2009/3/bob15.html>
- ²⁶ И. Бродский в беседе с Т. Новиковым заметил: «Такое же чувство идеального мира я вижу и в «Олимпии» Лени Рифеншталь, этом редком примере гармоничного сочетания эстетики модернизма и классицизма - ну, Вы понимаете, что я имею в виду...», «Человек есть то, что он видит», <http://br00.narod.ru/104a.htm>
- ²⁷ Sontag S., *Fascinating Fascism*, 1974, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/>
- ²⁸ А. Беляев-Гинтовт в интервью «Русскому обозревателю» от 17 декабря 2008 г. по поводу вручения ему премии Кандинского говорит: «Я собрал и отнес на помойку все фильмы Запада, оставив только несколько фильмов раннего Фассбиндера и несколько фильмов Пазолини. Все остальное разбил молотком и снес на помойку. Сейчас я коллекционирую советское кино 30-х годов.» <http://www.rus-obr.ru/ru-web/1459>.
- ²⁹ Молер А., *Фашизм как стиль*, Новгород, 2007. <http://www.velesova-sloboda.org/philosophy/mohler-fashism-kak-stil.html>.
- ³⁰ Хор Ф., 2008, «Мне нравится мужчина в форме»: честь мундира в представлении денди», *Теория моды. Одежда. Тело. Культура*, 7, с. 12
- ³¹ Ryan, Susan Elizabeth (ed.), 1997, *Hartley M. Somehow a Past: The Autobiography of Marsden Hartley*, Boston, p. 90, (цитата по: Хор Ф., 2008, с. 15).
- ³² Интервью с художником Алексеем Беляевым-Гинтовтом, сайт Евразийского союза молодежи, 19 августа 2008 года: <http://www.rossia3.ru/culture/gintovtosetinte?PHPSESSID=9b53ad8>
- ³³ *Боевые слоны Беляева-Гинтовта*, <http://doctrine.ru/zavtra/victory/004/>
- ³⁴ Алексей Беляев-Гинтовт: «Мне видится коммунизм с нечеловеческим лицом», <http://rossia3.ru/smi/nechelovechesko>
- ³⁵ В идеологии евразийства пространство доминирует над временем, историческое время теряет свою силу. Неоевразийство наследует историософскую концепцию христианской империи Ромеев как катехона, ὁ Κατέχων, «Удерживающего», охраняющего ойкумену в ситуации всеобщей апостасии от торжества Антихриста. Для византийцев империя – земная икона небесного порядка, удерживающая силы хаоса. Она не имеет единственной и постоянной пространственно-временной характеристики, может менять географическое положение и воплощаться на территории разных государств (*translatio imperii romanii*). В православной традиции российской государственности наследует мессианское катехоническое значение византийской империи.
- ³⁶ Проханов А., *Господин Гексоген*, Ad Marginem, 2002, с.309.
- ³⁷ *Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова*, изданные под редакцией В.А. Кожевникова и Н.П. Петерсона, т. 1, 1906, с. 375.
- ³⁸ <http://www.rossia3.ru/programma.html>