

Большой стиль Сталина

Gesamtkunstwerk als Industriepalast

Центральные тезисы этой статьи были оглашены в виде доклада на международной конференции в Архиве Сербии в Белграде 27–28 ноября 2013 года «Наследие социализма: архитектура, урбанизм и искусство», организованной Мирославом Йовановичем (1962–2014). Те дни стали временем наших последних встреч с М. Йовановичем. Его памяти я и посвящаю эту статью.

*На всей земле был один язык
и одно наречие... И сказали они:
построим себе город и башню,
высотой до небес, и сделаем себе
имя, прежде нежели рассеемся по
лицу всей земли... И рассеял их
Господь оттуда по всей земле;
и они перестали строить
город [и башню]. Посему
дано ему имя: Вавилон.*

Быт. 11:1–9

Модест Колеров

Кандидат исторических наук, главный редактор информационного агентства Regnum. Адрес: 119072, Москва, Берсеневский пер., д. 2, стр. 1. E-mail: kolerovm@yandex.ru.

Ключевые слова: Борис Гройс; Ханс Зедльмайр; тоталитарное искусство сталинизма; русский авангард; большой стиль; советская индустриализация.

Статья посвящена одной из наиболее авторитетных интерпретаций культуры

Наиболее популярной и эвристичной формулой описания сталинской культуры в мировой науке является понятие теории, которое почти тридцать лет назад выдвинул известный исследователь современного искусства, выходец из СССР Борис Гройс¹. Он подробно, хоть и провокационно, разъяснил, почему культурную эпоху Сталина и правящий строй в целом можно назвать «Gesamtkunstwerk Сталин» — всеобщее, всеохватное, тотальное искусство Сталина: потому что Сталин демонстрировал столь же сильную

1. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. С. 107.

СССР эпохи Сталина (1920–1950-е годы) как «тотального произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*), отражающего тоталитарные претензии коммунизма и в то же самое время — всеохватные амбиции русского и советского авангардных течений, которые принимали активное участие в формировании культурной политики большевиков и советской власти. Автор предлагает исследовать подобного рода истолкование, которое, в частности, было выдвинуто почти два десятилетия назад Борисом Гройсом, в контексте генезиса авангарда и модерна, начиная с первых доктрин современной тотальности у Рихарда Вагнера (в концепции «синтетического искусства»), в архитектуре модерна и практике индустриализма. Он выдвигает гипотезу, что интерпретация Гройса во многом основывается на трудах Ханса Зедльмайра,

пускай и расходится с ними в некоторых существенных аспектах (чему он уделяет особое внимание). Обращаясь в целях прояснения к зедльмайровской теории «утраты середины», автор надеется придать интерпретации не только публицистическое, но и историческое в строгом смысле этого слова измерение. В таком контексте образом тотальности становится фабрика, которая рассматривается им как историческая форма реализации культурного мифа Вавилонской башни. По мнению автора, данный образ помогает понять искусство эпохи Сталина и сталинизм в целом в качестве частного случая западного индустриализма и индустриальной тотальности.

творческую волю к власти над обществом и природой, что и русско-советский авангард. Независимо от того, как теперь используется эта удачная формула, в восприятии которой, как представляется, преобладает ее толкование как целостного, всепроникающего «большого стиля», Гройс ставил перед собой отчасти иную задачу. А именно — «описать сталинизм как эстетический феномен, как тотальное произведение искусства»², в котором

...тотальное подчинение всей экономической, социальной и просто обыденной жизни страны единой плановой инстанции, призванной регулировать даже ее мельчайшие детали, гармонизировать их и создавать из них единое целое, превратило эту инстанцию — партийное руководство — в своего рода художника, для которого весь мир служит материалом, при том что его цель — «преодолеть сопротивление материала»,

2. Именно таков авторский перевод понятия на итальянский, французский и английский языки: *l'opera d'arte totale, oeuvre d'art totale, the total art of stalinism*. «Стиль Сталин» — такой была версия названия книги-теории при первом русском издании в России в 1993 году, в котором считывался образец: *Jugendstil — Stalinstil*.

сделать его податливым, пластичным, способным принять любую нужную форму³.

Здесь происходит, быть может, незаметный с точки зрения теории, но с точки зрения политической истории и истории искусства явный сбой: породняя сталинскую власть, ставшую личной диктатурой Сталина только на рубеже 1920–1930-х годов, с художественным авангардом, особенно в лице футуризма, пришедшего к культурно-политической власти в России уже к началу 1918 года, Гройс, похоже, плохо понимает историческую эволюцию диктатуры в абсолютно крестьянской стране, каковой вплоть до начала 1930-х была Советская Россия и образцов которой в Европе тогда было более чем достаточно.

Эти страны оставались авторитарными, пока надстраивались над демографически и социально преобладающими крестьянскими массами; они становились тотальными, когда начинали не только политически, но и экономически подчинять себе крестьянское большинство — например, путем террористической коллективизации. В таких исторических условиях — перед лицом самодостаточного и социально-экономически всеподавляющего «крестьянского океана» — говорить о всепроникающей тотальности власти в СССР не имеет никакого смысла, ибо для этого нет никаких фактических оснований⁴.

Если творцом-художником коммунистическую диктатуру сделал *уже действующий* тотальный контроль, то есть «тоталитаризм», а не авангардные тотальные *претензии* на этот контроль над всем живым и мертвым как материалом, то речь может идти не о «тотальном подчинении жизни страны», а только о желании этого — скорее умозрительном и безответственно художественном, чем о практическом и властном. Потому что «художником» коммунистическая диктатура стала уже в 1917 году — при Ленине, а используемый ею «тоталитаризм» построила лишь впоследствии, лет через пятнадцать, — при Сталине. Но тогда логичнее говорить о «Ленин-стиле», который при всей его политической революционности отнюдь не характеризуется тотальностью и, главное, в области искусства совершенно чужд авангарду, оставаясь в художественном отношении как минимум

3. Там же. С. 19.

4. Точно с такой же произвольной легкостью написала о мифической истории ГУЛАГа вплоть до 1986 (!) года известная американская публицистка Энн Эпплбаум. См.: *Эпплбаум Э. ГУЛАГ. Паутина Большого террора*. М.: Московская школа политических исследований, 2006.

консервативным, а на деле — просто творчески ни на что не способным. Но яркой теории прощаются эти натяжки.

Более всего странно то, что, выдвигая эту свою яркую теорию в Германии в 1987 году, Борис Гройс умолчал, что образ *Gesamtkunstwerk*, идущий от «синтетического искусства» Рихарда Вагнера⁵, за сорок лет до него громогласно и эффективно (не только для немецкого мира) применил к сфере искусства, культуры и общества классик истории искусства, офицер двух мировых войн и нацист Ханс Зедльмайр. Гройс умолчал, но, прибыв в Германию из СССР еще за десять лет до смерти Зедльмайра, явно не только следовал понятию-термину последнего, но и вступал в полемику с его историческим применением, не называя имени автора. Однако труды и личный политический опыт Зедльмайра заставляют нас видеть в сталинизме нечто более масштабное, широкое и интернациональное, нежели простое умозрительное родство с русским авангардом, а именно его исторический контекст — общеевропейский индустриализм, рационализм и позитивизм⁶. Умолчание это на деле не является случайным и открывает большую историографическую перспективу, равно затрагивая адвокатов революционного авангарда и адептов «большого стиля», которым естественно видеть в сталинизме исторически последнюю его попытку и отражение.

Например, исследователь теоретиков и практиков советского «коммунистического футуризма» («комфутов») и «производственников» Игорь Чубаров защищает их от обвинений в идео-

5. Одновременно с историческим рождением крупных фабрик и их архитектурных форм Вагнер выступил с манифестом *Gesamtkunstwerk* — будущего *коммунистического* перерождения человека в общенародном тотальном искусстве. Вагнерианская генетика «всеобщего искусства» была ясна и некоммунистическим современникам Советской России, поначалу искавшим в его практике пример реализации европейской революционной классики как «мечты человечества» и строго следовавшим тому вагнеровскому убеждению, что «художник будущего — народ» (*Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. М.: Либроком, 2012. С. 117. См., напр.: *Гайдебуров П. П.* Всенародный театр // Искусство и народ / Под ред. К. Эрберга. Пг.: Колос, 1922). Вероятно, именно из замены «народа» в формуле «художника будущего» и растет у Гройса образ Сталина как коммунистического сверххудожника и демиурга.
6. Об этом контексте я написал подробно здесь: *Колеров М. А.* Европейские предпосылки сталинизма: индустриализация, биополитика и тотальная война // Величие и язвы Российской империи: Международный научный сборник к 50-летию О. Р. Айрапетова / Сост. В. Б. Каширин. М.: Регнум, 2012.

логической причастности к сталинизму. Он обращает внимание на то, что их апология производства, их индустриализм для масс имеет своим центром обычную проблему организации и человеческого развития труда.

Он, видимо, предполагает (и верно предполагает), что для коммунистических практиков, особенно сталинского поколения, в центре системы *принудительного* труда стояла не философия его модернизации вообще, а проект мобилизации трудовых ресурсов для политико-экономических задач государства, инструментализация давних традиций индустриальной биополитики, а не подчинение ее риторическому пафосу «освобождения труда».

Конечно, их роднит само просвещенческое и модерное отношение к человечеству как воспитуемо-манипулируемой массе, где все ее «воспитатели» одинаково видят себя творцами истории, но фокусирование политической воли большевиков в «творческой» фигуре их «теурга» Сталина не может скрыть их, практиков, принципиального отличия от теоретиков авангарда (считать ли эту разницу между кабинетным революционером и его военно-полевым однопартийцем во главе «железного батальона пролетариата» — дело личного выбора исследователя). Чубаров отличие считает важным и изящно подменяет проблему *проектного творческого произвола* проблемой *подчинения творчества произволу*:

Из противопоставления труду творчества, а одинокой личности художника — коммунального тела «пролетариата» мы и предлагаем интерпретировать «утилитаризм» производственников, критику ими автономии искусства, только на первый взгляд противоречащие ранним футуристическим манифестациям и теориям ранних русских формалистов. Это соображение опровергает модную идею, что комфуты и производственники были крестными отцами социалистического канона и «стиля Сталин» (Гройс). Различия были здесь принципиальными. Ибо даже рьяно отстаивавшийся производственниками тезис о растворении искусства в общественном производстве не предполагал торжества миметической модели «Государства» Платона, а отмечал переход искусства от станка, музея и салона в самую социальную действительность в формах художественно оформленных элементов быта, новых вещей и освобожденного от эстетства и иллюзионизма языка⁷.

7. Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 30.

Так получается, что революционный авангард, еще вчера риторически попиравший модерное «пересоздание жизни» футуристической «победой над солнцем», лукаво и смиренно стал дизайнером на службе индустриального быта, лишь бы не делить ответственность с политическим коммунизмом и свести свое участие в перевороте к социальному вегетарианству ненасилия и конформизма, то есть к добровольному подчинению тому же самому коммунизму. Мне представляется слабой такая линия адвокатирования.

Предъявив усилия оппонентов, вскрыем внутреннюю логику формулы Гройса, хорошо демонстрирующую, почему контраргументы нисколько ее не задевают. В описании Гройса сталинизм и присоединяемый к нему в соучастники русский авангард — это «проект построения абсолютно нового общества», противопоставленный одновременно пафосу «естественного человека» Просвещения, идеалу Великой французской революции и расовой теории нацизма. Проект, враждебный одновременно старому обществу и природе⁸:

Там, где была природа, должно стать искусство. <...> Эта воля к радикальной искусственности помещает советский коммунистический проект в художественный контекст. <...> *Само советское государство рассматривается здесь как произведение искусства и одновременно его автор.* <...> В контексте русской культуры XX века, да и в интернациональном культурном контексте, русский художественный

8. Гройс Б. Указ. соч. С. 7. Часть истоков этой враждебности Гройс избирательно возводит именно к русскому православию: «Некоторые из корней этой антипатии к природе можно найти уже в Русской православной церкви» (Там же. С. 8). А социалистический реализм в СССР, по его просвещенному мнению, ведет свою преемственность «от западных и русских средневековых христианских прототипов» (Там же. С. 93). Впрочем, Гройс непоследователен: он тут же заявляет, что «революционная идеология была импортирована в Россию с Запада, она не имела собственно русских корней. Русская же традиция ассоциировалась с отсталостью и унижением по отношению к более развитым странам и поэтому вызывала у большинства интеллигенции, да, как выяснилось в ходе революции, и у народа, отвращение, а не сожаление» (Там же. С. 21). Придуманное автором «отвращение» народа к коммунистической революции, надо полагать, сказалось в том, что тот в 1917 и 1918 годах массово поддержал и реализовал революционный «черный передел» — уравнительное перераспределение земельной собственности, а в гражданской войне встал на сторону большевиков, несмотря на весь их антикрестьянский «военный коммунизм».

авангард занял самую бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию, направленную против природы и естества. <...> Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. <...> Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира. Эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма⁹.

Описанный таким образом, но поставленный вне Просвещения и прогресса совместный проект сталинизма и русского авангарда появляется принципиально из «ниоткуда» и повисает в воздухе, вне контекста и предысторий, а также международной исторической перспективы. Словно он не имеет никакого отношения к богато явленным на Западе социалдарвинизму, принудительному труду, общественному контролю, милитаризму, информационной войне, общественной гигиене и педагогике, колониализму, «войне на уничтожение», полицейской и индустриальной биополитике. Словно до русских авангардистов и коммунистов в мире не было сциентизма, индустриализма, национализма, концентрационных лагерей, этнических чисток, массовых пыток и казней колониализма и террора.

Гройс знает об этом и не только делает русский авангард соответчиком по историческому делу сталинизма, но и привязывает его к самому зловещему и этически уязвимому месту в его репутации — террору:

...художники русского авангарда тоже были как минимум безразличны к физическому уничтожению своих противников в период постреволюционного красного террора, предшествующего сталинскому террору. Разумно предположить, что и их противники вряд ли сильно протестовали бы против уничтожения своих оппонентов в случае возможной победы белого террора¹⁰.

Гройс верно отмечает, что по сравнению с русским авангардом собственно сталинский (послеленинский) культурный проект менее репрессивен и более плюралистичен¹¹. Но описывать эти отношения авангарда и коммунизма как отношения децентрализации и централизации нет ни малейших оснований.

9. Там же. С. 8–11. — *Курсив наш*.

10. Там же. С. 12.

11. Там же. С. 14.

Так почему же Гройс, неуязвимый для критики со стороны мифических «децентрализации» и «ненасилия», хорошо чувствующий тотальный пафос *Gesamtkunstwerk*, демонстративно отказывается от помещения его в естественное пространство «большого стиля»? Представляется потому, что одного лишь указания на проективный пафос борьбы с природой явно недостаточно, а идеологические препятствия, создаваемые очередным (оригинальным лишь в части указания на единомыслие авангарда) разоблачением сталинизма как «утопии у власти», слишком велики, чтобы найти этому *Gesamtkunstwerk* адекватное место не между его корней, а в его эпохе. Именно поэтому Зедльмайр, указывающий на соприродность сталинского *Gesamtkunstwerk* своей эпохе, и не был востребован в описании *Stalinstil*. Гройс «провокационно» маргинализировал сталинизм в качестве тотального творческого акта авангардно-коммунистической власти, настолько самодостаточного, что от него даже тени не пало ни на Просвещение, ни на современность, ни на индустриализм с его капитализмом¹². «Тотальная мобилизация во имя формы» — звучит громко¹³, но какой формы? Формы чего? Как мыслимой и как изображаемой формы?

Обратимся к труду Зедльмайра «Утрата середины» (1948), проигнорированному Гройсом в борьбе против советского коммунизма. В нем дано емкое определение *Gesamtkunstwerk* как «истинного стиля» для разных эпох:

...все искусства в своих областях должны нести отпечаток одного и того же основного характера, как бы регулироваться из одного тайного жизненного центра... В полном смысле слова «единый» стиль существует только там, где искусство становится на службу одной совокупной задаче, а обширные области гештальтов остаются за пределами искусства. Отсюда — величественное стилистическое единство всех ранних периодов развитых культур, в которых мощный, сакрально единый гезамт-

12. Важно отметить, что минимальный консенсус в современной русской гуманитаристике о Сталине, политически раздробленной на партийные куски, состоит именно в признании основой его социально-политической философии принципиального и последовательного сверхиндустриализма: «Сталинизм представляет собой полное и безоговорочное уподобление политической жизнедеятельности производству, которое к тому же мыслится под знаком неуклонного укрупнения и обобществления» (Ашкеров А. Нулевая сумма: Советское и постсоветское общества глазами антрополога. М.: Скименъ, 2011. С. 202).

13. Гройс Б. Указ. соч. С. 50.

кунстверк в качестве властной упорядочивающей силы всех искусств, — а не только изобразительных — ведет их своим путем. На Западе это непоколебимая стилистическая надежность романского искусства, в основе своей знающего только одну задачу: Дом Божий (*Dom*) [Храм. — М. К.]¹⁴.

Этот *Храм*, модель мира, реализует себя в разные эпохи как *церковь*, или *замок*, или, если говорить о барокко, как их синтез в *монастыре*. Видно, что схеме всепроникающего, тотального стиля историк кладет живые реалистические пределы, считая достаточной для *Gesamtkunstwerk* только уже «одну задачу» — волю к власти, моноидею, фокус, служащий центром бесконечной экспансии стиля внутри его реальной истории. Далее бросается в глаза русскому читателю то, что Зедльмайр в своем впечатляющем исследовании *Gesamtkunstwerk* — по свежим следам Третьего рейха и с понятной умеренностью в отношении Третьего интернационала — прямо фиксирует свою интеллектуальную связь с кризисным религиозным, неревOLUTIONным опытом русской социально-христианской и традиционалистской мысли: активно использует формулы Бердяева, Вячеслава Иванова, Владимира Соловьева. Даже русский авангард с его генеалогией от Гегеля и Соловьева важны для автора потому, что их «основной пафос состоит в требовании перехода от изображения мира к его преобразению»¹⁵.

В масштабной исторической перспективе Зедльмайр формулирует мощный исследовательский миф, выбирая кульминационной точкой французскую революцию. Он пишет, как незадолго перед ней, в 1760 году, «разразилась внутренняя революция невообразимого масштаба», «чудовищная внутренняя катастрофа», состоявшая в том, что на второй план в создании искусства и архитектуры ушли главные задачи искусства: строительство синтетических *церкви* и *дворца-замка* прежних эпох было заменено на тот момент более дробными и прикладными задачами — сооружением *ландшафтного парка*, *архитектонического памятника*, *музея*, *театра*, *выставки*, *фабрики*. Историк пишет:

В отличие от прежних общих задач, в отличие от замка и церкви новые задачи уже не представляют собой гезамткунствер-

14. Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Территория будущего, 2008. С. 80–82.

15. Там же. С. 32–33, 49. Гройс тоже пытается встроить Соловьева в исследуемый контекст, но терпит явную неудачу, смешивая проповедуемую им соборность с необоснованно вменяемым ему космизмом (*Гройс Б.* Указ. соч. С. 38, 49).

ков, которые указывают изобразительным искусствам их прочное место и четкую тему. <...> Ничто так не иллюстрирует характер [этой] эпохи, как эта триада: памятник — тюрьма — музей. Во времена французской революции во дни государственных праздников монументализация охватывает и человеческие массы. Вокруг алтарного куба собираются в могучие геометрические блоки безжизненно застывшие войска и народ: впервые именно в режиссуре этих государственных действий подчинение человека толпе становится непосредственно доступным взору¹⁶.

Но наступил XIX век — и на волне мощной индустриализации в Англии, Франции, германских землях новый *Gesamtkunstwerk* стала являть собой индустриальная архитектура. В 1830–1850-е появляются предмодерные масштабные постройки выставок и рынков — из железа и стекла, авторами проектов которых становятся архитекторы, родившиеся в первые годы XIX века и впитавшие с младенчества образ мира французской революции и Бонапарта. И так до столетия революции — Всемирной выставки в Париже в 1889 году и строительства Эйфелевой башни. Проект культурно-промышленной выставки появляется как единый *Gesamtkunstwerk*. Вавилонское соревнование науки и техники с Богом становится на повестке дня:

В течение XIX века всевозрастающее вторжение техники в жизнь Европы и вызванное ею разложение привычной целостной картины мира постепенно привели к переживанию смерти Бога или, точнее, убийства Бога совершенного новым технизированным человечеством¹⁷.

Важно, что одновременно с индустриализацией (и началом восхождения позитивизма) меняется представление о призвании архитектора — синтетического творца *Gesamtkunstwerk*:

Архитектор, который превратился в конструктора, хочет быть чем-то большим, чем просто конструктором зданий. Он становится реформатором жизни, реформатором-утопистом¹⁸.

«Смерть Бога» делает необходимой замену религиозной санкции в деле утверждения целостности мира на технократическую¹⁹.

16. Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 31, 48.

17. Там же. С. 32–33.

18. Там же. С. 310.

19. См. в русской традиции: Христос в век машин: Вопросы религии и общественной жизни. СПб.: Тип. Монтвида, 1907.

При этом зыбкость границ для творческого произвола — даже производимого на основе инженерной и технической мысли — ясно осознавалась и таким самостоятельно (в рамках коммунистического марксизма) мыслящим философом, как Михаил Лифшиц:

Представьте себе, что перед нами не художник, а изобретатель. Он руководствуется принципом целесообразности. Это понятно. Но что если бы он однажды начал создавать не целесообразные конструкции, а те, которые соответствуют его эпохе... остается только неопределенность с одним критерием — не так было в другие эпохи²⁰.

Здесь просматривается вопрос о стержне, критерии «большого стиля» эпохи, лишенный ясности для Лифшица как антисталиниста:

Возможно ли наше участие в эпохе? Почему так фатально? Чем руководствовались те, кто создал эту эпоху, которая подчиняет нас себе? Почему именно такой должна быть наша эпоха? <...> «культ» [Сталин. — *М. К.*] *вынужден был бороться против своей исходной среды*, которая сплошь пропиталась мелкобуржуазным «преображением жизни» (*Город против крестьянского нигилизма, хотя и деспотически*)... Государственный социализм Сталина как протекторат Кромвеля был более *широким и прогрессивным*. <...> Нужно смотреть в корень явления, в истоки его, тем более что так сейчас во всем мире. Отсюда это распространение модернизма, отсюда этот экзистенциализм, эта жажда свободы от *Man*. И оборачивается это потом тоталитарным *Heimatkunst*. Это, так сказать, возвращение блудного сына домой²¹...

Создал ли евроатлантический индустриализм в целом свой особый *Gesamtkunstwerk*, которому наследовал Сталин? Или индустриальный *Gesamtkunstwerk* создал только Сталин? Был ли вагнерианский коммунистический проект «тотального искусства» ядром сталинского проекта? Как минимум видно, что это индустриальное «тотальное искусство» было неотъемлемой частью полицейской биополитики Просвещения и Нового времени, в недрах которых вырос, созрел и предельно инструментализировался язык коммунизма и сталинизма. Уже в XIX веке индустриализм торжествует, распространяя свои претензии

20. *Лифшиц М. Varia*. М.: Grundrisse, 2010. С. 51.

21. Там же. С. 129–130.

на ландшафт, а главными характеристиками новых утилитарных архитектурных мегаобъектов становятся, по словам Зедльмайра, «объединение пространства, единое пространство, подавляющее, чуть ли не космических размеров», «плоский свод, утверждение *ширины*». Но при этом, по его мнению, в XIX веке отсутствует единый стиль, процветает «стилистический хаос»...²² Пока, добавим, *Gesamtkunstwerk* не находит себе центрального образа в *фабрике*, а она не демонстрирует свои тотальные претензии на организацию не только искусства, но и жизни.

На смену феодальному *дворцу-замку*, спасительно замыкающему в себе изолированное биологическое убежище *Ноева корабля-ковчега* и религиозное единство-убежище *храмового ковчега (нефа)*, приходит агрессивнo-индустриальное соединение ландшафта и ковчега — Вавилонская башня большого индустриального объекта, будь он выставкой или *фабрикой* (и «Титаника» — как индустриального корабля). Зедльмайр пишет:

Поколение [архитекторов], родившись около 1885 года, искореняет последние остатки монументального. Это поколение, уравнилельски игнорируя сам предмет, переносит сформированный в утилитарном строительстве идеал на все без исключения строительные задачи: на жилой дом, театр, дворец, церковь. Внешне многие постройки теперь уже не отличить от фабрики. <...> [Эти] пространства, которые согласно своему существу предназначены для целостного человека, создать в качестве «целого» не удастся... Они со всей определенностью требуют, чтобы человек преобразился настолько, чтобы мог соответствовать данной сфере машин. <...> Когда накануне 1900 года новые материалы, бетон и железобетон, соединились с «голыми» формами, всплывшими вначале во времена французской революции, именно тогда возникает тоталитаризм «нового строительства». И этот тоталитаризм находит свое самое последовательное выражение в фабриках, гаражах, зданиях под офисы. <...> Кажется, что революция инженеров, направленная против архитекторов, целевого строительства против трансцендентных притязаний «искусства» закончилась тотальной победой новых сил. Но это объединение было куплено ценой диктатуры одной сферы — сферы фабрики — и продолжением невыносимого насилия со стороны естественных требований отдельных задач, чьи материальные претензии исполнялись, в то время как потребности душевные и духовные оставались неудовлетворенными²³.

22. Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 80–82.

23. Там же. С. 71, 74–77, 91–93.

Французский социалистический политик и журналист Поль Луи (*sic!*), отнюдь не радикал, так излагал синтетический проект «научного социализма» XIX века в образах индустриализма и резюмировал его «картину будущего»:

Машина освободит рабочего, которого она вот уже больше века порабощает. <...> Машинное производство является для человека неограниченным источником богатств. <...> Грохочущая машина, разрезающий морские волны пароход, испускающая огненные языки доменная печь, мерные шаги пролетариев, идущих на дымящие фабрики или спускающихся в рудники, — все это целиком поглощает внимание современного человека. Ему уж не приходится искать за облаками проявлений неземной воли²⁴.

Образ идеальной Машины как фабрики, завода, комбината может быть применен к исследуемой практике и в качестве логического фигуративного продолжения общемарксистских догм конца XIX и начала XX века о преимуществах крупного, коллективного, централизованного, сконцентрированного, часто универсального производства, то есть догм об абсолютном приоритете промышленности, именно тяжелой промышленности, производства средств производства, технологически сложного производства вообще. «Государство-фабрика» — так резюмирует современный историк социализма²⁵ экономический идеал будущего, созданный главным теоретиком германской социал-демократии Карлом Каутским, которому он остался верен и после 1917 года. И идеал этот был для него (как и для массового читателя его пропагандистских трудов, которым большевики остались верны даже после того, как Каутский отлучил их от марксистской ортодоксии) не только этатистским и производственным, но и едва ли не экзистенциальным:

Мы знаем, что на поле труда, удобренном трупами миллионов пролетариев, взойдет семя новой, более совершенной общественной формы. Машинное производство составляет почву, на которой вырастет новое поколение... Оно не будет рабом природы, каковым был человек в эпоху первобытного коммунизма... Нет, это будет поколение гармонически развитое,

24. Луи П. Французские мыслители и деятели XIX века: Социальная философия. М.: Едиториал УРСС, 2011. С. 155, 156, 163.

25. Шубин А. Социализм. «Золотой век» теории. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 443.

жизнерадостное, самодеятельное! Оно будет властвовать над землей и всеми силами природы и будет объединять всех членов общества узами братской солидарности²⁶.

Тогда же Карл Каутский так описывал *научный* образ коммунизма, который на деле оказывается общим образом мира Провещения:

Лишь поскольку наблюдение природы становится завоеванием природы... И лишь по мере того, как растет власть человека над природой, лишь по мере технического прогресса расширяется также область научного исследования природы. <...> Когда средства производства будут вырваны из праздных и бессильных рук капиталистов и станут общим достоянием всей нации, тогда на земле снова наступят счастье и мир для всех. Ибо общество подчинит себе производительные силы, как оно подчинило себе силы природы²⁷.

Если искать непосредственный образец для подобной социалистической картины в исторических образах индустриализма как принципа организации природы, общества и труда, вырастающего из капитализма и преодолевающего его, то он выглядит гораздо привлекательнее и, главное, уже является готовым актом «большого стиля». Здесь следует воспользоваться путеводителем, который составил германский катедер-марксист Вернер Зомбарт. В истории социального движения в ряду крупнейших событий он назвал первую Всемирную промышленную выставку в Лондоне в 1851 году²⁸, для размещения которой был — практически одновременно с манифестом *Gesamtkunstwerk* Вагнера — построен из стекла и стали Хрустальный дворец, положивший начало индустриальной архитектуре модерна и ставший живым образцом промышленного «большого стиля», который, так сказать, утопически вдохновлялся знаменитым коммунистическим фаланстером Шарля Фурье, где уже был заложен принцип локального соединения труда и быта. Образцом Запада эта выставка стала и для первого манифеста русских славянофилов

26. *Каутский К.* Экономическое учение Карла Маркса в общедоступном изложении. Л.; М.: Госиздат, 1925. С. 146. См. в целом главу 10: «Машины и крупная промышленность».

27. *Он же.* Что хочет и может дать материалистическое понимание истории// Исторический материализм. Дискуссии, размышления, философские проблемы/Сост. С. Бронштейн. М.: Книжный дом «Либроком», 2011. С. 47.

28. См. отдельное русское издание его хронологии: *Зомбарт В.* Хронологическая таблица социального движения (1750–1905). СПб.: Труд, 1906. С. 7.

в «Московском сборнике»²⁹, а Хрустальный дворец (в зависимости от политических предпочтений) — символом промышленного мира, капитализма или коммунизма. Американский эпический поэт Уолт Уитмен, откликаясь «Песнью о выставке» в своем сборнике «Листья травы», несомненно, на лондонский дворец, развил его промышленный миф до мифа управления природными материалами в целом и соединения всех процессов этого управления в одном месте — нового Вавилона.

Один из первых систематических трудов по истории советского коммунизма как политико-экономического режима и идеологической практики, оставшийся, однако, вне должного внимания мировой историографии, поскольку вышел в свет уже после пика послевоенной антисталинской литературы и одновременно с началом продвижения на Западе «теории тоталитаризма» Карла Фридриха и Збигнева Бжезинского, в своей детализированной критике предмета как самозарожденного зла невольно и анонимно затронул и его общие современные основания, когда апеллировал к авторитету Федора Достоевского. Авторы из круга профессиональных антикоммунистов русского эмигрантского Национально-трудового союза писали:

Великий защитник свободы человека, провидец большевистской революции — Достоевский с ненавистью именовал эту утопическую картину [коммунизма] «муравейником», «хрустальным дворцом», «многоэтажным домом с квартирами для бедных жильцов»...³⁰

Критики советского коммунизма явно упустили из виду, что писатель образом тогдашнего общеевропейского проекта коммунизма избрал именно «вавилонский» по масштабу и духу, апологетический по отношению к «свободе торговли» и капитализму британский Хрустальный дворец.

Дело в том, что гуру русской «революционной демократии» Николай Чернышевский в 1863 году в своем видении будущего изобразил как раз символическую «копию» этого дворца:

...ты хочешь видеть, как будут жить люди, когда царица, моя воспитанница, будет царствовать над всеми? Смотри. Здание,

29. Кошелев А. Поездка русского земледельца в Англию на Всемирную выставку // Московский сборник. Т. 1 / Под ред. И. С. Аксакова. М.: МГУ, 1852.

30. Редлих Р. Н., Левицкий С. А., Осипов Н. И. Большевистские мифы и фикции // Очерки большевизмоведения / Под ред. Р. Н. Редлиха. Фра. М.: Посев, 1956. С. 31.

громадное, громадное здание... что ж это, какой оно архитектуры? Теперь нет такой; нет, уж есть один намек на нее — дворец, который стоит на Сайденгамском холме: чугун и стекло, чугун и стекло — только. Нет, не только: это лишь оболочка здания, это его наружные стены; а там, внутри, уж настоящий дом, громаднейший дом: он покрыт этим чугунно-хрустальным зданием, как футляром; оно образует вокруг него широкие галереи по всем этажам. Какая легкая архитектура этого внутреннего дома, какие маленькие простенки между окнами, — а окна огромные, широкие, во всю вышину этажей! Его каменные стены — будто ряд пилястров, составляющих раму для окон, которые выходят на галерею. Но какие это полы и потолки? Из чего эти двери и рамы окон? Что это такое? серебро? платина? Да и мебель почти вся такая же. <...> Везде алюминий и алюминий, и все промежутки окон одеты огромными зеркалами. <...> И повсюду южные деревья и цветы; весь дом — громадный зимний сад. Но кто же живет в этом доме, который великолепнее дворцов? <...> По этим нивам рассеяны группы людей; везде мужчины и женщины, старики, молодые и дети вместе. <...> Почти все делают за них машины...³¹

И на его-то коммунистический проект отреагировал Достоевский, когда в следующем, 1864 году писал:

Тогда-то, — это все вы говорите, — настанут новые экономические отношения, совсем уж готовые и тоже вычисленные с математическою точностью, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец. <...> Страдание, например, в водевилях не допускается, я это знаю. В хрустальном дворце оно и немисливо: страдание есть сомнение, есть отрицание, а что за хрустальный дворец, в котором можно усумниться? <...> Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить³².

Так он придал — специально для России — коммунистическому мифу образ высшего достижения современного индустриализма, осудив коммунизм как естественный плод капитализма — вместе с его истоком.

31. *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Л.: Наука, 1975. С. 283–285.

32. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Он же. Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 113, 119–120.

В романе-утопии врача-исследователя, философа, большевика-практика и основателя системы пролетарского классового искусства Пролеткульт Александра Богданова «Красная звезда» дано описание гигантского коммунистического города-завода, которое близко следует образу лондонского Хрустального дворца и его отражению в романе Чернышевского «Что делать?», — это многофункциональное, многоуровневое строение из стекла и металла. А в фантастическом рассказе «Праздник бессмертия» Богданов вскрывает «вавилонский» масштаб подобной постройки:

На месте городов сохранились коммунистические центры, где в громадных многоэтажных зданиях были сосредоточены магазины, школы, музеи и другие общественные учреждения³³.

Один из руководящих героев рассказа продолжал множить эти циклопические образцы и был «занят сооружением грандиозной башни, величиною с Эльбрус»³⁴.

Схему, сходную с концепцией Зедльмайра в применении к практике революционного искусства, задолго до него, отталкиваясь от опыта архитектуры, изложил классик авангарда Казимир Малевич. «Тотально» обращаясь прямо к материальной основе бытия и к смерти как изменению его формы, Малевич систематизирует формы бытия и человеческого общества в уже знакомых категориях:

Бытие направляет мое сознание. Куда? В одном случае понимание бытия к храму, в другом — к фабрике, в третьем — к художеству, то есть в ту сторону, которой нет в самом бытии. В бытии нет ни храма, ни академии, ни фабрики³⁵.

Следовательно, именно творческая воля, «художество», творение целого и создает формы бытия. Такое творение целого, как сказано, и есть *Gesamtkunstwerk*. И это целое — не только некоторая историческая модельная абстракция, в разной степени внятности подчиняющая (но имеющая своей целью одинаково подчинить) все формы творчества «большому стилю»³⁶. Это еди-

33. Богданов А. А. Праздник бессмертия // Он же. Избранные произведения. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. С. 353.

34. Там же. С. 357.

35. Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Он же. Черный квадрат. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. С. 167.

36. Исследователь цитирует черновую формулу Малевича, близкую к пониманию *Gesamtkunstwerk*: «...архитектура будущего примет формы супрематические, необходимо будет выработывать и весь ансамбль фор-

ное здание технологий, производства, науки и знаний, которое даже в применении естественных наук мыслит себя как *Gesamtkunstwerk*. О таком индустриальном превращении науки, позитивного знания в проективное искусство как область производства великий французский историк Люсьен Февр сказал так:

Бертло говорил в 1860 году об органической химии, основанной на синтезе. Опыренный первыми ее успехами, он восклицал: «Химия сама творит свои объекты!» <...> современные ученые все чаще и чаще определяют науку именно как творчество, являют ее нам в момент «создания своих объектов» и подчеркивают постоянное вмешательство в нее самого исследователя — его воли, его творческой активности³⁷.

Еще более ярко сказал в своем гениальном предвидении Андрей Белый в поэме «Первое свидание» (1921):

Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой.

Предчувствие другого русского писателя, высказанное из глубины французского фронта Первой мировой войны, прямо оперировало Машиной:

Как-то рождается вопрос, какой будет война через сто лет, и встают видения не то апокалипсиса, не то утопического романа... я скорее чувствую, чем познаю этого страшного бога — Машину³⁸.

мы, тесно связанный с архитектурой... синтез архитектурного здания наступит тогда, когда формы вещей, в нем находящихся, будут связаны единством их формы и цвета» (*Грибер Ю. А. Градостроительная живопись и Казимир Малевич. М.: Согласие, 2014. С. 28*).

37. *Февр Л. Как жить историей // Он же. Бои за историю. М.: Наука, 1991. С. 35.*
38. *Эренбург И. Лик войны // Он же. Лик войны. Воспоминания с фронта, 1919, 1922–1924. Газетные статьи, 1915–1917. СПб., 2014. С. 229. Ср.: «Будущая война — это война механизированная. Каждая страна будет превращена в огромную фабрику средств истребления. Мотору в деле механизированного убийства будет принадлежать решающее место» (Задачи Коммунистического интернационала в борьбе против войны и военной опасности. Тезисы // Коммунистический интернационал в документах. Решения, тезисы и воззвания конгрессов Коминтерна и пленумов ИККИ. 1919–1932 / Под ред. Бела Куна. М.: Партийное издательство, 1933. С. 705).*

Современный исследователь Валерий Подорога детализирует индустриальный *Gesamtkunstwerk* с высоты опыта XX века и науки XX века о новом времени:

В центре европейского и русского авангарда — Великая Машина в своих самых различных ипостасях. В отличие от модернистской эпохи, где еще не сформировался настоящий интерес к науке, ее техническим возможностям и машинам. Западноевропейский авангард принял машину как род новой, высшей Реальности, заместившей собой старую, — реальность Природы. Машина, вытесняющая природное, и есть ожидаемая, «обесчеловеченная» новая Природа. Что такое Революция, как не процесс творения новой Мегамшины? Разве она могла стать возможной, если бы не обладала такой машиной, способной разрушить прежний политический строй...³⁹

Присутствует ли ядро подобного понимания в теории Зедльмайра? Безусловно, да. Есть ли простор для естественного или хотя бы непротиворечивого соединения этого опыта *Gesamtkunstwerk* с антикоммунистической формулой Гройса о «тотальном подчинении всей жизни страны единой плановой инстанции»? Нет. Прежде всего потому, что его формула — не только публицистическая абстракция, ставшая ясной для науки о реальных Сталине и сталинизме с их практикой непрерывного «административного торга» вокруг плановой мифологии и управленческого репрессивного хаоса еще за тридцать лет до книги Гройса, но и явное преувеличение даже тотализаторских претензий власти и авангарда. Публицистичность определения Гройса была бы простительна для 1987 года, времени антикоммунистических переворотов и эволюций, но она пуста и внутри антикоммунистического контекста, и именно потому, что уже в 1948 году, почти изнутри «большого стиля», Зедльмайр — повторю, хорошо видя традиционный российский интеллектуальный контекст⁴⁰, — придал *Gesamtkunstwerk* не публици-

39. Подорога В. А. Номо ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Логос. 2010. № 1 (74). С. 22.

40. Следуя за русскими экскурсами Зедльмайра, мы можем убедиться в их точности и репрезентативности с точки зрения их собственной логики. Например, последователь и интерпретатор Владимира Соловьева Е. Н. Трубецкой демонстрирует, как Платон строит свой идеальный город как иерархическое, но на высшем уровне — коммунистическое государство как церковь, «монастырь идеальных граждан», занимающий

стическое, а историческое содержание, в котором коммунизм стилистически неотделим от индустриализма.

И самое главное: что именно в сталинском «большом стиле» было, согласно Гройсу, его историческим «храмом», образным центром *Gesamtkunstwerk*, если не Фабрика и Машина?⁴¹ Если вспомнить наиболее расхожее критическое клише о государственном проекте и искусстве сталинского СССР — «*утопия у власти*», то логично уточнить: утопия *чего*? И, продолжая столь же распространенные экскурсы в генезис утопий, задать вопрос: утопия, отражающая *какую историческую эпоху*? Каков, наконец, новый образ этого «города солнца» и «фаланстера»? Гройс не дает по существу ничего, кроме указания на тоталитарскую волю творца-властителя в ее самоцельной и самодостаточной борьбе с материей и природой.

Увы, данный ответ не может быть признан удовлетворительным. Тем более что (очевидно, вне критических опытов Гройса) эвристическая формула «эстетической» власти в современной политической философии либерализма эксплуатируется не как самоцель, а как разветвленная система политической репрезен-

та *воспитанием* человека в борьбе не только против его «человеческой», но и всей его *земной природы*» (Трубецкой Е. Н. Социальная утопия Платона. Политические аспекты // Он же. Политические идеалы Платона и Аристотеля. М.: Либроком, 2011. С. 39, 41, 49–50, 56–58). Как отмечает современный исследователь, целое направление в дореволюционной русской философской мысли выросло из «государства-церкви» Шеллинга через труды Б. Н. Чичерина, А. С. Хомякова, В. С. Соловьева и др. в известную идею «свободной теократии» как теоретической модели будущего (Евлампов И. И. Политическая философия Б. Н. Чичерина. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2013. С. 147).

41. Позднее Гройс в своем анализе коммунизма не мог не эволюционировать в сторону признания его принципиально индустриальной природы, однако генезис образа Машины в основе этого стиля обнаружил не в проективной, рационалистической, капиталистической эпохе человеческой истории в целом, а чуть ли не в самопорожденных СССР, Сталине и их утопических внушениях, вовсе не в реальности, например, «первоначального накопления капитала», «положения рабочего класса в Англии», пролетарской казармы и Кафки: «...в годы холодной войны Запад не был непосредственно знаком [а после нее — стал знаком непосредственно? — М. К.] с советским опытом, его восприятие коммунизма как царства холодной рациональности, в котором люди превращены в машины, в первую очередь связано давней литературной традицией утопических социальных проектов и полемических антиутопий. Эта традиция ведет от Платона к Томасу Морю, Кампанелле, Сен-Симону и Фурье и далее к Замятину, Хаксли и Оруэллу» (Гройс В. Коммунистический постскрипtum. М.: Ad Marginem, 2014. С. 73).

тации, способной стать спасительной для демократии и, предполагается, эффективной и результативной. Ее автор, классик современной либеральной философии Франклин Анкерсмит, в трактате «Эстетическая политика» впервые подробно анализирует связь современного государства с платоновским образом управляемого вождем *корабля-государства* и актуализирует ее для политической теории⁴². Анкерсмит, живущий *после* «тоталитаризма», уже не только находит в его свободе от общества новый ресурс обновления демократии, ставит ей на службу спасительную диктатуру, но и легко обнаруживает корни «тоталитаризма» в западной демократии, в современной демократической практике — произвол, свободу ее политики от демократии, самозаконную творящую тотальность в модерне, в которой узнается сталинский *Gesamtkunstwerk*.

Исторически тотальность индустриализма и современности (модерна, нового и новейшего времени) состоит из «кристаллической решетки» власти, инфраструктуры одновременно действующих всеобщих институций и практик: (1) всеобщего избирательного права (как минимум процедурно, на локальном уровне), превращающего каждого избирателя в объект централизованного (сетевого) политического воздействия; (2) всеобщей грамотности и единой языковой нормы; (3) всеобщего санитарно-гигиенического контроля и медицинского обслуживания, превращающего каждого в объект биополитики (в ее узком, не фукианском смысле); (4) всеобщей воинской повинности; (5) единого общенационального рынка (народного хозяйства); (6) централизованных общенациональной администрации и права; (7) общенациональных средств коммуникации и информации; (8) единой системы технических стандартов; (9) единого рынка труда и т. д. Изучающая эту реальность с точки зрения истории экономики и технологического уклада современная наука устами историка «первоначального накопления» в аграрной сфере и промышленной революции в Великобритании и экономического механизма индустриализации в России и СССР Роберта Аллена дает внятную формулу развития в России: *Farm to Factory*⁴³. Именно этому образу и нормативу индустриализма подчинено развитие абсолютного большинства сфер обыденности *нового времени*

42. Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 302–303.

43. Аллен Р. С. От фермы к фабрике: новая интерпретация советской промышленной революции. М.: РОССПЭН, 2013.

вообще через массовое потребление, школу, гигиену, экологию и информацию.

Просвещению и французской революции наследует не только политическая либерализация старой Европы и ее периферии, вовлекающая в активное историческое действие растущие человеческие массы, но и масштабная индустриализация, которая учится заново подчинять массы интересам производства, и научно-технический прогресс, который учится не только воспитывать, но и дробить, селекционировать, изменять массы, управлять их эволюцией. Русский историк рубежа XIX–XX веков Роберт Виппер, традиционно энциклопедичный для того времени, нашел удачную синтетическую формулу для нового мировоззрения, которое он сам называл «теорией бесконечного прогресса», а иные его русские современники — «религией прогресса». Виппер описывает, как из просветительской утопии Николая де Кондорсе и далее в либеральных теориях вплоть до отца позитивизма Огюста Конта зримо вырастают — на месте Театра, Ковчега и Храма — универсалистские претензии «большого стиля» новой «церкви на земле», вавилонской Фабрики, формируются ее новые инструменты, приближающиеся к неорганическому синтезу и конвейеру.

Уже после Гитлера и на закате Сталина, поставленного в фокус холодной войны, почти одновременно с трудом Зедльмайра классики левой критики капитализма не только не отшатнулись от установления прямой *тотальной (и тоталитарной)* связи Просвещения как апогея проективного знания, модерна и «всеохватывающей индустриальной техники», но и подтвердили ее со всей решительностью, исключаящей компромисс: «Техника есть сущность этого знания. Оно имеет своей целью не понятия и образы, не радость познания, но метод, использование труда других, капитал», «Просвещение — тоталитарно», «Просвещение тоталитарно как ни одна из систем»...⁴⁴

Предвосхищая известные мысли Ханны Арендт об исторических корнях тоталитаризма в разрушении общества традиционных связей и перегородок, внимательный наблюдатель, русский православный социалист и антикоммунистический эмигрант Георгий Федотов одним из первых описывал современные ему диктатуры в понятиях тоталитаризма. Важно, что он описывал это явление как следствие утраты западной культурой XX века

44. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 17, 20, 25, 40.

некоего «большого стиля». В мире демократии, растущем из достижений XIX века, по его мнению,

...культура не имеет своего центра. <...> Сейчас кажутся немислимы ни общая религия, ни общая философия, ни даже общие основы научного знания. Стил в искусстве утерян еще ранее, чем в науке. При таких условиях культура все более разбивается на отдельные секты. <...> Более чем когда-либо западная культура напоминает вавилонское смешение языков. Находятся люди, которые готовы принципиально утверждать это смешение как духовную основу демократии⁴⁵.

Федотов и ранее жестко анализировал принудительный и террористический характер коммунизации СССР, особенно его крестьянства, целью которой видел создание «технического рая», здание которое на деле выросло не как «новый град», а как «новая тюрьма»⁴⁶, которая одновременно была «гигантами-заводами»⁴⁷. И здесь в радикальном отвержении сталинизма начинала звучать общая с ним нота социалистической победы над природой и внепартийная, требуемая Просвещением жажда новой целостности: «Современная техника приводит человека к еще большему рабству... но задача, поставленная историей, верна — освободить человека от рабствования природе»⁴⁸.

Индустриализм как церковь и реализованная утопия делает сферой *Gesamtkunstwerk* даже ландшафт как часть природы. В этом контексте примечательна аргументация одного из идеологов (но лишь идеологов, а не практиков) сталинской урбанистики, бельгийского инженера-механика по образованию, основателя советской политической цензуры Николая Мещерякова. Опираясь на набор формул в текстах Энгельса, Ленина и Сталина и выхолащивая «вавилонское» усилие революционных образов *Gesamtkunstwerk* в исполнении Шухова и Татлина, Мещеряков описывает главную цель коммунизма в пространственном развитии как преодоление «противоположности между горо-

45. Федотов Г. П. Мы и они // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 6. С. 428.

46. Он же. К молодежи // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 4. С. 200–201.

47. Он же. В плену стихии // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 4. С. 218.

48. Он же. Движение [РСХД] и современность // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 4. С. 255.

дом и деревней» путем всеобщей механизации универсального, взаимозаменяемого труда, равномерного, сетцентричного расселения по культурному ландшафту⁴⁹. Узлами такой сети, по его замыслу, должны стать комплексы взаимосвязанных крупных промышленных производств, так сказать, фабрики-ландшафты. Идеолог настолько подчиняет задачам нового промышленного ландшафта принципы коммунистического урбанизма, что рассматривает крупные города как временное явление, а предложенные советской властью архитектором Ле Корбюзье проекты небоскребов — как избыточные и нерентабельные⁵⁰. Ведь не крупные города, дискредитированные социальной критикой вообще и марксистской критикой в частности, как язвы нищеты, грязи, порока, тесноты и эксплуатации, служат образом будущего Мещерякову, а комплексы научно организованных производств, заполненные работниками-универсалами.

Но старый большевик, пытавшийся сформулировать идеологию нового урбанизма, не противоречащую пафосу глобальной Фабрики, остался в целом вне понимания стиля сталинизма. Очевидным символом тотальности и жизнестроительного восстания против природы, одновременно значимого для проекта советского коммунизма и для авангарда, укорененного в индустриальной культуре, послужило основанное на образе античного Амфитеатра (Колизея) классическое изображение Вавилонской башни, самое известное из которых принадлежит Питеру Брейгелю-старшему.

Именно образ Вавилонской башни как проекта победы над природой и Богом и одновременно изолированного ковчега для единого коллективного человечества был развит в известных проектах ровесников имперской индустриализации России, инженеров Владимира Шухова (Шаболовская башня, 1919–1920) и Ивана Рерберга (Центральный телеграф в Москве, 1925–1927), революционного художника Владимира Татлина (памятник

49. Трогательно единство в этом идеолога-практика коммунизма и известного критика тоталитаризма и коммунизма: «Современное градостроительство направлено на озеленение и урбанизацию целых областей, в ходе чего различие между городом и сельской местностью все больше стирается. Эта тенденция вполне может привести к исчезновению городов даже в нынешнем виде» (*Арендт Х.* Понятие истории: древнее и современное // Она же. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 92).

50. *Мещеряков Н.* О социалистических городах. М., 1931. С. 81, 87.

Третьему интернационалу, 1920), а также в предвоенном проекте архитектора Бориса Иофана (Дворец Советов, 1937). Сопоставление этих проектов вскрывает внутреннюю динамику «индустриальной Вавилонской башни».

В ее ранних советских реализациях особенно обнажается инженерный скелет, голая логика спирали, иерархия, задача которых состоит в концентрации, мобилизации мегамшины. Иная — антииндустриальная, литературоцентричная, кабинетная, консервативная — перспектива образа Вавилонской башни в России незадолго до коммунистической революции стала предметом анекдота и высмеивания. Илья Репин после смерти Льва Толстого горячо одобрил и 4 ноября 1911 года представил проект памятника писателю в виде огромного земного шара, увенчанного фигурой сфинкса. В связи с этим «Сатирикон», крупнейший русский сатирический журнал того времени, опубликовал карикатуру Александра Иванова с подписью:

На вечере в Дворянском собрании на эстраду вышел художник И. Е. Репин и предложил способ увековечения памяти Льва Толстого: именно — устроить колоссальный земной шар, на котором сидит лев с головой Толстого; внутри шара публичная библиотека имени Толстого⁵¹.

Лингвист-универсал Роман Якобсон, равно близкий как футуристам, так и просоветским и прокоммунистическим евразийцам, свидетельствовал уже в 1921 году, что для немецкого авангарда проект Татлина стал не только признанной классикой, но и тем образцом нового жизненного стиля, превосходящего искусство в целом, который они емко называли «*Maschinenkunst* Татлина»⁵², определив главное содержание этого *Gesamtkunstwerk* как глобальную Машину/Фабрику. В отличие от сугубо художественного синтеза прежних эпох, ставилась задача синтеза общественного, художественного и научного.

...в те годы [1912–1914] представлялось совершенно несомненным, что мы переживаем и в изобразительном искусстве, и в поэзии, и в науке — вернее, в науках — эпоху катаклизмов.

51. Сатирикон. 1911. № 51. С. 5. См. также: Репин И. Проект памятника Л. Н. Толстому // Новый Журнал для всех. 1912. № 1.

52. См.: Якобсон Р. Дада // Он же. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012. С. 177, 277, 279. О выставке дадаистов в Берлине, на которой предположительно был представлен плакат: *Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins*.

<...> И ясно рисовался единый фронт науки, искусства, литературы, жизни, богатый новыми, еще неизведанными ценностями будущего. Казалось, творится новозаконная наука, наука таковая, открывающая бездонные перспективы...⁵³

Причем перспективы этого тотального переворота, конечно, создавали и адекватную ему новую тотальность «большого стиля». Вспоминая о гении переворотного футуризма Владимире Маяковском, Якобсон отмечал:

...[тот] себе совершенно не мог представить, что будет культ машин, культ промышленности. Все это его глубоко не интересовало, ведь он был страшный романтик. А Хлебников понимал: «Но когда дойдет черед, / мое мясо станет пылью»...⁵⁴

Эта же интуиция авангарда лежит в основе более массового, уже не экспериментального, а вполне нормативного образа нового *Gesamtkunstwerk* как Фабрики, соединяющей в себе картины и традиционного органицистского функционализма *общества как человеческого тела*, и индустриализма технологичного производства как *единого, замкнутого комплекса*, более того, целого мира как единого машинного целого⁵⁵ и нового, преобразованного человека, технологически *противостоящего природе*. Речь идет об известном немецком плакате той же эпохи, созданном Фрицем Каном и ныне пережившем свое второе рождение в массовой культурной памяти, — *Der Mensch als Industriepalast* (1927). Преодоление схем либерального социал-дарвинизма «свободной конкуренции» уже в течение XIX века, а также почти современного ему социалистического механицизма в виде *Der Mensch als Industriepalast*, конечно, более всего было остроумным артефактом, нежели альтернативным проектом «большого стиля», однако оно актуализировало нечто большее, чем органицистскую архаику, в которой общественным классам соответствовали члены и органы человека. Данная архаика к началу XX столетия оставалась живой частью современной интеллектуальной картины. Об этом неизменно твердили британские,

53. *Он же*. Будетлянин науки // *Он же*. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012. С. 21–22.

54. Там же. С. 88.

55. См. концентрическую схему такого мира, приложенную к манифесту революционного анархо-синдикалиста Траутмана, изданному в Советской России: *Траутман В. Е.* Единый Большой Союз // *Производственный синдикализм (Индустриализм)*. Пг.; М.: Голос труда, 1919.

немецкие и французские интеллектуалы⁵⁶. В изолированном «человеке-дворце индустрии», наполняющем человеческий организм иерархией деперсонализированных функций, выявляется «вавилонский» замысел, общий для индустриализма и коммунизма. Вавилонская башня в реальности первой половины XX века становится Фабрикой, где человек-творец сам на поверку оказывается машинным созданием.

Именно Фабрику в сталинской Вавилонской башне, в *Gesamtkunstwerk* Бориса Гройса помогают увидеть Ханс Зедльмайр и художественная практика модерна. А Фабрика помогает понять, откуда появились, зачем и частью чего были сталинизм и его «большой стиль», в котором Сталин, конечно, был не творцом, а лишь правящим исполнителем современного консенсуса и строителем его утопии, — до тех пор, пока крупнейшая война в истории человечества не похоронила этот *Gesamtkunstwerk*⁵⁷. Можно было бы отнести радикализм «вавилонского» индустриализма на счет не очень сложной философии борющегося и правящего советского коммунизма и его отражений, но глубина его исторически недолговечного «большого стиля» в любом случае оказывается не глубиной самого коммунизма и не его собственной гекатомбой.

Литература

- Аллен Р. С. От фермы к фабрике: новая интерпретация советской промышленной революции. М.: РОССПЭН, 2013.
- Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- Арендт Х. Понятие истории: древнее и современное // Она же. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014.
- Ашкеров А. Нулевая сумма: Советское и постсоветское общества глазами антрополога. М.: Скимень, 2011.
- Богданов А. А. Праздник бессмертия // Он же. Избранные произведения. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014.
- Вагнер Р. Произведение искусства будущего. М.: Либроком, 2012.
- Вормс Р. Общественный организм. М.: Либроком, 2012.

56. Из числа русских переводов на эту тему см. широкий спектр изданий от Константина Франца до Рене Вормса: *Франц К.* Общие начала физиологии государства. М.: Либроком, 2012; *Вормс Р.* Общественный организм. М.: Либроком, 2012.
57. Финальной кодой этого *Gesamtkunstwerk* и «ренессансным» отступлением от образа Фабрики к исходному образу Вавилонской башни, намеченным уже проектом Дворца Советов, стали «сталинские высотки» в Москве, Варшаве и Риге.

- Гайдебуров П. П. Всенародный театр // Искусство и народ / Под ред. К. Эрберга. Пг.: Колос, 1922.
- Грибер Ю. А. Градостроительная живопись и Казимир Малевич. М.: Согласие, 2014.
- Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ad Marginem, 2013.
- Гройс Б. Коммунистический постскрип-тум. М.: Ad Marginem, 2014.
- Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Он же. Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 99–179.
- Евлампиев И. И. Политическая философия Б. Н. Чичерина. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2013.
- Задачи Коммунистического Интернационала в борьбе против войны и военной опасности. Тезисы // Коммунистический Интернационал в документах. Решения, тезисы и воззвания конгрессов Коминтерна и пленумов ИККИ. 1919–1932 / Под ред. Бела Куна. М.: Партийное издательство, 1933.
- Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Территория будущего, 2008.
- Зомбарт В. Хронологическая таблица социального движения (1750–1905). СПб.: Труд, 1906.
- Каутский К. Экономическое учение Карла Маркса в общедоступном изложении. Л.; М.: Госиздат, 1925.
- Колеров М. А. Европейские предпосылки сталинизма: индустриализация, биополитика и тотальная война // Величие и язвы Российской империи: Международный научный сборник к 50-летию О. Р. Айрапетова / Сост. В. Б. Каширин. М.: Регнум, 2012.
- Кошелев А. Поездка Русского земледельца в Англию и на Всемирную выставку // Московский сборник. Т. 1 / Под ред. И. С. Аксакова. М.: МГУ, 1852.
- Лифшиц М. *Varia*. М.: Grundrisse, 2010.
- Луи П. Французские мыслители и деятели XIX века: Социальная философия. М.: Едиториал УРСС, 2011.
- Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Он же. Черный квадрат. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014.
- Мещеряков Н. О социалистических городах. М.: ОГИЗ, 1931.
- Подорога В. А. Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Логос. 2010. № 1 (74).
- Редлих Р. Н., Левицкий С. А., Осипов Н. И. Большевицкие мифы и фикции // Очерки большевизмоведения / Под ред. Р. Н. Редлиха. Fr.a.M.: Посев, 1956.
- Репин И. Проект памятника Л. Н. Толстому // Новый Журнал для всех. 1912. № 1.
- Сатирикон. 1911. № 51. С. 5.
- Траутман В. Е. Единый Большой Союз // Производственный синдикализм (Индустриализм). Пг.; М.: Голос труда, 1919.
- Трубецкой Е. Н. Социальная утопия Платона. Политические аспекты // Он же. Политические идеалы Платона и Аристотеля. М.: Либроком, 2011.
- Февр Л. Как жить историей // Он же. Бои за историю. М.: Наука, 1991. С. 24–38.
- Федотов Г. П. В плену стихии // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 4.
- Федотов Г. П. Движение [РСХД] и современность // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 4.
- Федотов Г. П. К молодежи // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 4.
- Федотов Г. П. Мы и они // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2013. Т. 6.
- Франц К. Общие начала физиологии государства. М.: Либроком, 2012.
- Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997.
- Христос в век машин: Вопросы религии и общественной жизни. СПб.: Тип. Монтвида, 1907.

- Чернышевский Н. Г. Что делать? Л.: Наука, 1975.
- Что хочет и может дать материалистическое понимание истории // Исторический материализм. Дискуссии, размышления, философские проблемы / Сост. С. Бронштейн. М.: Книжный дом «Либроком», 2011.
- Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- Шубин А. Социализм. «Золотой век» теории. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Эпплбаум Э. ГУЛАГ. Паутина Большого террора. М.: Московская школа политических исследований, 2006.
- Эренбург И. Лик войны // Он же. Лик войны. Воспоминания с фронта, 1919, 1922–1924. Газетные статьи, 1915–1917. СПб.: Изд-во ЕУ СПб, 2014.
- Якобсон Р. Будетлянин науки // Он же. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012.
- Якобсон Р. Дада // Он же. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012.

Stalin's Grand Style. Gesamtkunstwerk als Industriepalast

Modest Kolerov. PhD in History, Editor-in-Chief of the Regnum news agency. Address: 2 Bersenevsky Lane, Bldg. 1, 119072 Moscow, Russia. E-mail: kolerovm@yandex.ru.

Keywords: Boris Groys; Hans Sedlmayr; total art of Stalinism; Russian avant-garde; grand style; Soviet industrialization.

This article addresses one of the most reputable interpretations of Soviet Stalinist culture as “total work of art” (*Gesamtkunstwerk*), which reflects the totalitarian pretensions of communism and at the same time covers the all-encompassing ambitions of Russian and Soviet avant-garde movements with their close involvement in shaping the cultural policy of the Bolsheviks and the Soviet regime. The author proposes to examine this interpretation (which was offered almost two decades ago by Boris Groys) in the context of the genesis of avant-

garde and modernity, starting from the first doctrines of modern totality in Richard Wagner (the conception of “synthetic art”), in modern architecture and in the practices of industrialization. According to his hypothesis, Groys’ interpretation is based to a large extent on the works of Hans Sedlmayr, although it diverges from them in some crucial aspects (to which special attention is paid). Appealing to Sedlmayr’s theory of “the loss of the center,” the author attempts to give a historical (as opposed to a publicist or a journalistic) dimension to the interpretation in his consideration. In this context, the Factory becomes primary image of totality, as a form of realisation in history of the cultural myth that concerns the Tower of Babel. This image helps us to understand the art of Stalin’s era and Stalinism *en bloc* as a particular case of industrialism and industrial totality in the West.

References

- Allen R. C. *Ot fermy k fabrike: novaia interpretatsiia sovetskoi promyshlennoi revoliutsii* [Farm to Factory: A Reinterpretation of the Soviet Industrial Revolution], Moscow, ROSSPEN, 2013.
- Ankersmit F. *Esteticheskaia politika* [Aesthetic Politics], Moscow, HSE, 2014.

- Applebaum A. *GULAG. Pautina Bol'shogo terrora* [Gulag: A History], Moscow, Moskovskaia shkola politicheskikh issledovaniĭ, 2006.
- Arendt H. Poniatie istorii: drevnee i sovremennoe [The Concept of History: Ancient and Modern]. *Mezhdū proshlym i budushchim. Vosem' uprazhnenii v politicheskoi mysli* [Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought], Moscow, Izd-vo Instituta Gaidara, 2014.
- Ashkerov A. *Nulevaia summa: Sovetskoe i postsovetskoe obshchestva glazami antropologa* [Zero Sum. Soviet and Post-Soviet Society Through the Eyes of an Anthropologist], Moscow, Skimen', 2011.
- Bogdanov A. A. Prazdnik bessmertiiā [Immortality Day]. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected Works], Saint Petersburg, Izdatel'skaia grupa "Lenizdat", "Komanda A", 2014.
- Chernyshevsky N. G. *Chto delat'?* [What Is to Be Done?], Leningrad, Nauka, 1975.
- Chto khochet i mozhdet dat' materialisticheskoe ponimanie istorii [Who Wants and Can Give a Materialist Understanding of History?]. *Istoricheskii materializm. Diskussii, razmyshleniia, filosofskie problemy* [Historical Materialism. Discussions, Reflections, Philosophical Issues] (ed. S. Bronshtein), Moscow, Knizhnyi dom "Librokom", 2011.
- Chubarov I. *Kollektivnaia chuvstvennost': teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective Sensibility: Theory and Practice of the Left Avant-garde], Moscow, HSE, 2014.
- Dostoyesky F. M. *Zapiski iz podpol'ia* [Notes from the Underground]. *Sobr. soch.: V 30 t. T. 5* [Collected Works: In 30 vols. Vol. 5], Leningrad, Nauka, 1973, pp. 99–179.
- Ehrenburg I. *Lik voiny* [The Face of War]. *Lik voiny. Vospominaniia s fronta, 1919, 1922–1924. Gazetnye stat'i, 1915–1917* [The Face of War. Front Memories, 1919, 1922–1924. Newspaper Articles, 1915–1917], Saint Petersburg, Izd-vo EU SPb, 2014.
- Evlampiev I. I. *Politicheskaiā filosofiiā B. N. Chicherina* [Political Philosophy of B. N. Chicherin], Saint Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2013.
- Febvre L. *Kak zhit' istoriei* [Vivre l'histoire]. *Boi za istoriiu* [Combats pour l'histoire], Moscow, Nauka, 1991, pp. 24–38.
- Fedotov G. P. *Dvizhenie (RSKhD) i sovremennost'* [Russian Student Christian Movement Today]. *Sobr. soch.: V 12 t. T. 4* [Collected Works: In 12 vols. Vol. 4], Moscow, Martis, 2013.
- Fedotov G. P. *K molodezhi* [To the Youth]. *Sobr. soch.: V 12 t. T. 4* [Collected Works: In 12 vols. Vol. 4], Moscow, Martis, 2013.
- Fedotov G. P. *My i oni* [Us and Them]. *Sobr. soch.: V 12 t. T. 6* [Collected Works: In 12 vols. Vol. 6], Moscow, Martis, 2013.
- Fedotov G. P. *V plenu stikhii* [In the Grip of a Squall]. *Sobr. soch.: V 12 t. T. 4* [Collected Works: In 12 vols. Vol. 4], Moscow, Martis, 2013.
- Franz C. *Obshchie nachala fiziologii gosudarstva* [Physiologie des Staats am Schluß], Moscow, Librokom, 2012.
- Gaideburov P. P. *Vsenarodnyi teatr* [All-People's Theater]. *Iskusstvo i narod* (ed. K. Erberg), Petrograd, Kolos, 1922.
- Griber Iu. A. *Gradostroitel'naia zhivopis' i Kazimir Malevich* [Architectural Painting and Kazimir Malevich], Moscow, Soglasie, 2014.
- Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin* [The Total Art of Stalinism], Moscow, Ad Marginem, 2013.
- Groys B. *Kommunisticheskii postskriptum* [The Communist Postscript], Moscow, Ad Marginem, 2014.
- Horkheimer M., Adorno T. W. *Dialektika Prosveshcheniia. Filosofskie fragmenty* [Dialektik der Aufklärung. Phi-

- losophische Fragmente], Moscow, Saint Petersburg, Medium, Iuventa, 1997.
- Jacobson R. Budetlianin nauki [Budetlianin of Science]. *Budetlianin nauki: vospominaniia, pis'ma, stat'i, stikhi, proza* [Budetlianin of Science: Memories, Letters, Articles, Poems, Prose], Moscow, Gileia, 2012.
- Jacobson R. Dada. *Budetlianin nauki: vospominaniia, pis'ma, stat'i, stikhi, proza* [Budetlianin of Science: Memories, Letters, Articles, Poems, Prose], Moscow, Gileia, 2012.
- Kautsky K. *Ekonomicheskoe uchenie Karla Marksa v obshchedostupnom izlozhenii* [Karl Marx' ökonomische Lehren], Leningrad, Moscow, Gosizdat, 1925.
- Khristos v vek mashin: Voprosy religii i obshchestvennoi zhizni* [Christ in the Age of Machines: Questions of Religion and Social Life], Saint Petersburg, Tip. Montvida, 1907.
- Kolerov M. A. Evropeiskie predposylki stalinizma: industrializatsiia, biopolitika i total'naia voina [European Preconditions for Stalinism: Industrialisation, Biopolitics and Total War]. *Velichie i iazyvy Rossiiskoi imperii: Mezhdunarodnyi nauchnyi sbornik k 50-letiiu O. R. Airapetova* [Grandeur and Sores of Russian Empire: International Scientific Collection Dedicated to the Semicentenary of O. R. Airapetov] (ed. V. B. Kashirin), Moscow, Regnum, 2012.
- Koshelev A. Poezdka Russkogo zemledel'tsa v Angliiu i na Vsemirnuiu vystavku [Russian Agriculturist's Journey to England and to the World's Fair]. *Moskovskii sbornik. T. 1* [Moscow Collection. Vol. 1] (ed. I. S. Aksakov), Moscow, MSU, 1852.
- Lifshitz M. *Varia*, Moscow, Grundrisse, 2010.
- Louis P. *Frantsuzskie mysliteli i deiateli XIX veka: Sotsial'naia filosofiiia* [French Thinkers and Public Figures in 19th Century: Social Philosophy], Moscow, Editorial URSS, 2011.
- Malevich K. Arkhitektura kak stepen' naibol'shego osvobozhdeniia cheloveka ot vesa [Architecture as a Degree of the Greatest Liberation of Man from Weight]. *Chernyi kvadrat* [Black Square], Saint Petersburg, Azbuka-Attikus, 2014.
- Meshcheryakov N. *O sotsialisticheskikh gorodakh* [On Socialist Cities], Moscow, OGIZ, 1931.
- Podoroga V. A. Homo ex machina. Avangard i ego mashiny. Estetika novoi formy [Homo ex machina. Avant-garde and its Machines. Aesthetics of a New Form]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2010, no. 1 (74), pp. 22–50.
- Redlikh R. N., Levitskii S. A., Osipov N. I. Bol'shevistskie mify i fiktsii [Myths and Fictions of Bolsheviks]. *Ocherki bol'shevizmovedeniia* [Essays in Bolshevism Studies] (ed. R. N. Redlikh), Frankfurt am Main, Possev, 1956.
- Repin I. Proekt pamiatnika L. N. Tolstomu [Design for the Leo Tolstoy Memorial]. *Novyi Zhurnal dlia vsekh* [New Journal for All People], 1912, no. 1.
- Satirikon* [Satyricon], 1911, no. 51.
- Sedlmayr H. *Utrata serediny* [Verlust der Mitte], Moscow, Territoria budushchego, 2008.
- Shubin A. *Sotsializm. "Zolotoi vek" teorii* [Socialism. Theory's "Golden Age"], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.
- Sombart W. *Khronologicheskaiia tablitsa sotsial'nogo dvizheniia (1750–1905)* [The Chronological Table of Social Movement (1750–1905)], Saint Petersburg, Trud, 1906.
- Trautman V. E. Edinyi Bol'shoi Soiuz [Consolidated Big Union]. *Proizvodstvennyi sindikalizm (Industrializm)* [Industrial Syndicalism (Industrialism)], Petrograd, Moscow, Golos truda, 1919.

- Troubetzkoy E. N. Sotsial'naia utopiia Platona. Politicheskie aspekty [Plato's Social Utopia. Political Aspects]. *Politicheskie idealy Platona i Aristotelia* [Political Ideals of Plato and Aristotle], Moscow, Librokom, 2011.
- Wagner R. *Proizvedenie iskusstva budushchego* [Das Kunstwerk der Zukunft], Moscow, Librokom, 2012.
- Worms R. *Obshchestvennyi organizm* [Organisme et société], Moscow, Librokom, 2012.
- Zadachi Kommunisticheskogo Internationala v bor'be protiv voiny i voennoi opasnosti. Tezisy [Tasks of Communist International in Fight against War and War Danger. Theses]. *Kommunisticheskii Internatsional v dokumentakh. Resheniia, tezisy i vozzvaniia kongressov Komintern i plenumov IKKI. 1919–1932* [Communist International in Documents. Decisions, Theses and Appeals of Comintern Congresses and ECCI Plenary Sessions. 1919–1932] (ed. B. Kun), Moscow, Partinoe izdatel'stvo, 1933.