

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАСИЛИЯ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

**О. С. Борисова**

**Белгородский государственный национальный исследовательский  
университет, г. Белгород, Россия**

**VIOLENCE REPRESENTATION IN CULTURE  
OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

**O. S. Borisova**

**Belgorod National Research University, Belgorod, Russia**

**Summary.** The article discusses the anthropological aspect of representation of Russian revolutions of the beginning of the XXth century in the Soviet culture of 20–30<sup>s</sup> of the XXth century.

**Key words:** revolution; culture; event; discourse.

Русская революционная культура возникает уже к революции 1905 г. Но сразу стоит оговориться, что до 1917 г. она предстает в статусе субкультуры, культуры «подпольного человека». Так М. Могильнер утверждает, что: «литературный эпос радикализма успел приобрести законченные формы к началу XX века, именно к тому моменту, когда наряду с окончательной кристаллизацией типа профессионального революционера, организационно оформилась партийная система, определявшая политическую историю радикальной интеллигенции и страны в целом вплоть до Октября 1917 года» [1, с. 7]. Мифология, воплощенная в художественном нарративе, массово освоенном революционерами, сложившаяся организационная структура и политический революционный дискурс есть бесспорное свидетельство сложившейся революционной субкультуры.

Ее истоки подробно описаны как ее сторонниками, так и противниками. Интеллигентская по «социальному происхождению», она проистекала из отчужденности русской интеллигенции от народа и государства, отсутствии прочных традиций и увлеченность идеями, мало соотносящимися с реальностью. Преобладание формы над реальным содержанием в идеологии «подпольного человека» диагностировалось целым рядом отечественных мыслителей, среди которых был Н. Н. Страхов. Его слова-диагноз, поставленный русской радикальной интеллигенции позже будут повторяться в «Вехах» и станут типичными в описании ситуации конца XIX начала XX веков в России. В частности, в своей рецензии на роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом», он пишет: ««У нас же – мы должны это помнить – тьма, глубокая тьма царит над умами; у нас нет для суждений твердых, ясных точек опоры; мы до сих пор не умеем понимать широко и тонко и потому все перетолковываем, все прикидываем на узкие мерки кой-каких понятий, нахватанных нами из хаоса чужих мнений» [4]. Отсутствие традиций, точек опоры для рефлексии и саморефлексии в том числе, объясняют резкое противостояние радикальной, революционной субкультуры и базовой культуры.

Свой исток революционная субкультура черпала в философии и воплощала в литературном мифотворчестве. Общей же схемой взаимодействия этой субкультуры и базовой культуры была жесткая дуальность, противостояние и неприятие, выразившееся в насильственных формах террора. Эта дуальность воспроизводилась в идеологических текстах и ментальных схемах, оказывала влияние на поведение и принятие решений. Ее следы мы можем найти в позднейшей революционной культуре, ставшей легитимной и официальной. Но, противостояние не следует понимать тотально, как полное неприятие, поскольку при этом революция и последующая легитимация революционной культуры были бы невозможны. Радикальная субкультура находила поддержку в широких кругах российского общества: «моральная санкция общества была необходимым условием существования радикальной интеллигенции – нового социального феномена, лишенного возможности найти оправдание своим действиям как в традиции, так и в общепринятой

морали» [1, с. 19]. Эта санкция имела символическое происхождение, поскольку формировалась посредством литературного творчества. В терминах философии события можно сказать, что традиция и онтология «подпольного человека» конструируется дискурсивно в событии-репрезентации.

Сами революционеры уравнивали слово и дело, при некотором приоритете первого. Мысль о том, что идея, слово формирует действительность не вызывала сомнения и репрезентация радикалов, их идеализированный и романтизированный образ действительно влиял на реальность: «беллетристика была манящей вывеской параллельного мира, вербовавшей все новых и новых желающих переступить его порог. В автобиографиях революционеров, вступивших на эту стезю в 1870-х годах, нечаевский процесс и художественная литература фигурируют как равноценные факторы, определившие их жизненный выбор» [1, с. 24]. Более того, вплетенность реальности в нарратив, не только привлекала адептов в революционную субкультуру, но и в определенной мере легитимировало ее. Это действительно было противостояние реальности и фантома, базовой культуры реальных форм и виртуального мира образов и идей под названием «революция».

Ориентированность на печатное слово сохраняется и после 1917 г., стесненные объективными обстоятельствами, большевики прилагают максимум усилий для увеличения публикаций. Статистические данные, приводимые Ш. Плаггенборгом в работе «Революция и культура» доказывают это: «...в 1928 г. удалось превзойти предвоенные показатели 1913 г. по количеству опубликованных названий. В этом году вышло 270,5 млн экземпляров книг на 68 языках...» [2, с. 141]. Естественно, большая часть литературы, издававшейся начиная с 1917 г. носила пропагандистский характер и направлялась, прежде всего, в армию и крупные города. Провинция снабжалась печатью недостаточно и с опозданием вплоть до 30-х гг. Но общая тенденция, наметившаяся еще в дореволюционный период, сохраняется. Революционная культура зарождалась как нарративная, конституировалась в формах художественного слова и легитимировалась в дискурсе и с его помощью. В рамках этого дискурса событие-репрезентация революции было апроприировано идеологией в первую очередь.

Если к 30-м годам XX века применимо утверждение о тотальности контроля применительно ко всем способам репрезентации революции, то в отношении печатного слова это произошло гораздо раньше, поскольку уже на третий день после свершения Октябрьской революции Совет народных комиссаров Декретом о печати запретил выпуск прессы небольшевистского содержания [2, с. 129].

Именно этим, мы можем предположить, объясняется «нечувствительность» политико-идеологического дискурса к произошедшим переменам, принципиальная нефиксируемость события-репрезентации революции в текстах самих революционеров. Они воспроизводили уже устоявшиеся модели революционной субкультуры, получившей возможность легализации, а ее носители образовали политическую элиту. Революционная субкультура, создавшая идеализированный образ революционера и революции, столкнулась с необходимостью перехода в иной статус, культуры легальной. «Выход из подполья» был осуществим только в принятии иных маргинальных субкультур и их если не полной, то частичной легализации. Борьба за власть делала необходимым поиск союзников, что было сопряжено с уступками в собственных представлениях.

Именно в этом ключе стоит рассматривать проект присвоения революционной культурой сферы музыкального творчества. Поскольку можно предположить, что революция как событие образовало столкновение образа революции, сложившегося в радикальной революционной субкультуре (план воплощения идеи профессиональными революционерами), события-репрезентации (отражение события в творчестве (прежде всего композиторов, художников, писателей и режиссеров)), а также того, что Бадью связывал с «изменой» событию, его прекращением, то, что можно связать с противоположным как идеологическому плану революции (коллективному идеальному), так и субъективному плану революции как уникального; того, что отождествимо с рассмотрением революции в соотношении с погромом, бунтом, преступлением и проч. Это своеобразное третье измерение революции, которое ей сопутствует и связано, но существует как бы параллельно. Своеобразная «изнанка» революции и революционной культуры, которая тесно

соприкасалась с субкультурой преступного мира (равно как и другими субкультурами, например крестьянской и солдатской).

Как и в случае литературы, музыкальное воплощение образа революции начинается довольно рано. Уже в 1914 году этот образ обыгрывается в смысловом поле космогонии как перехода хаоса в космос и далее эти мотивы сохраняются: «линия космогонии была продолжена и после революции в таких сочинениях, как кантата «Октябрь» и симфоническая поэма «Комсомолия» Николая Рославца или утраченная симфоническая поэма Владимира Дешевова «1918 год» («Большевики»)» [3, с. 403]. Вдохновленные музыкой Вагнера, композиторы и режиссеры пытались репрезентировать событие революции в традиционных формах и наиболее подходящими образами были образы стихии: вихря (балет «Красный вихрь» Дешевова), солнца (балет «Мироздание» Лопухова). Сами же традиционные формы, по словам современников, были признаны негодными для новой «музыки революции».

Однако с середины 20-х годов, форма была найдена, ее жанровой основой послужили мистерии, являвшиеся элементом первомайских и иных массовых торжеств революции. Сюжетно она сводилась к сотериологической мифологической схеме. Возможно, что именно она актуализировала архетипические фигуры героев-заступников народа Степана Разина и Емельяна Пугачева [3, с. 409–413]. В целом же, предпринимавшиеся поиски формы и содержания, вполне укладывались в традиционную линию радикальной субкультуры, отождествлявшей себя с заступниками или мстителями за народ [1].

К другим аспектам этой линии следует отнести попытки адаптации песенного наследия Французской революции и ее позиционирование как «музыки революции». Однако, несмотря на официальную позицию власти, считавшей себя наследницей французских революционеров, эксперимент не удался: «так или иначе, все попытки получить какую-либо осязаемую практическую пользу от извлеченной из архивов прикладной – песенной, маршевой и т.п. – музыки Французской революции оказались безуспешными. Характерные для конца XVIII века принципы эстетического монументализма также оказываются в раннесоветскую эпоху все менее и менее действенными. Если для празднеств первых лет революции они еще могли сыграть роль образца, то к 1930-м годам исчерпанность их художественного потенциала становится все более осязаемой...» [3, с. 418].

Оставляя в стороне вопрос о «превращении», апроприации революционной культурой музыки своих идейных и политических оппонентов, обратимся к обозначенному выше аспекту, а именно процессу популяризации «низовых жанров», так называемой «блатной песни» и жестокого романса. По словам М. Раку, именно эти жанры составили подлинную «музыку революции» и с этим утверждением следует согласиться. Здесь, в пространстве «улицы», культуры повседневности, в первые десятилетия революции фигура профессионального революционера с установкой на воспроизводство готовых культурных форм уступила место фигуре вора, жулика или бандита, подчас с революционным прошлым.

Это была «изнанка» революции, ее «спутник», который не стремился к легитимации, но к самовыражению, это не проект, а реальность революции. В социально-психологическом смысле, такие песни являли собой пример символизации насилия, щедро выплеснувшегося на улицы. В антропологической презентации того третьего типа, который равно противостоял носителю идеи (идеологии) революции как пост-события (профессиональному революционеру) и носителю события-революции (воспринявших революцию как событие истины).

#### Библиографический список

1. Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. – М. : НЛЮ, 1999. – 208 с.
2. Плаггенбург Шт. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. – СПб. : Журнал «Нева», 2000. – 416 с.
3. Раку М. «Музыка революции» в поисках языка // Антропология революции. – М. : НЛЮ, 2009. – С. 400–435.
4. Страхов Н. Н. Литературная критика. – М. : Современник, 1984. URL: [http://az.lib.ru/s/strahow\\_n\\_n](http://az.lib.ru/s/strahow_n_n).

© Борисова О.С.