

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Эстетическая манифестация «глубинного начала» испанских политических движений перед Гражданской Войной 1936-1939 гг.

АЛЕКСАНДР АБДУЛЛОВ

Александр Давронович Абдуллоев — студент факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alexabd@gmail.com

В данной статье осуществляется попытка рассмотреть политическое движение с точки зрения эстетики и представить его как самостоятельное произведение искусства. Классические дисциплины, исследующие политический объект с позиции, которая может быть, в целом, названа «естественнонаучной», и используемые ими методы, на наш взгляд, не способны уловить тонкие смыслы некоторых событий и политических явлений. В особенности же тех, чье идеологическое наполнение порицается обществом ввиду актуальной политической повестки. Как мы полагаем, многие классические исследования дают поверхностное и порой даже ошибочное представление о политических движениях и их лидерах. Прибегнув к иной методологии, а именно к феноменологической эстетике Р. Ингардена и к теории художественного творения М. Хайдеггера, мы обосновываем существование эстетического измерения политического движения как произведения искусства. В качестве примера мы провели эстетический анализ испанской Фаланги (как принято считать, это

профашистское движение Испании первой половины XX века, которое обычно ставится в один ряд с немецким национал-социализмом и классическим итальянским фашизмом). Но в итоге нам, как мы полагаем, удалось выявить глубинные начала и художественные образы, объединявшие испанцев кардинально разных и даже полярных политических взглядов, найти в основе их деятельности единый порыв. Мы приходим к выводу, что в основе различных культурных и политических порывов в Испании того времени, в том числе и в основе деятельности ранней Фаланги лежит глубинный образ Дон Кихота, его приключений и безумного героизма, а также эстетика смерти как подлинного смысла бытия. Наш метод продемонстрировал, насколько важно обращаться к художественному, эстетическому измерению при изучении столь сложных и всегда неоднозначных явлений, какими оказываются явления политические.

Ключевые слова: политика, искусство, философия, Хайдеггер, эстетика, Фаланга, Испания, Дон Кихот, фашизм

THE POLITICAL MOVEMENT AS A WORK OF ART An Aesthetic Manifestation of the “Deep Origins” of Spanish Political Movements before the Civil War of 1936-1939

Aleksandr Abdulloev

St. Peterburg University of Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: alexabd@gmail.com

This article attempts to represent the political movement as a work of art. This choice was made because the classical disciplines that research a political object from a point of view that may generally be called “natural science” and the methods they use are not able to catch the deep meanings of some events and political phenomena, especially those whose ideological content is condemned by society because of the current political agenda. We believe that classical researches give a superficial and sometimes even wrong representation of political movements and their leaders. Resorting to another methodology, namely the phenomenological aesthetics by Roman Ingarden and the theory of the work of art of Martin Heidegger, we managed to prove the existence of the aesthetic dimension of the political movement as a work of art. As an example, we made an aesthetic analysis of the Spanish Falanx (it is considered as the pro-fascist movement of Spain in the first half of the 20th century, which is usually placed on a par with German National Socialism and classical Italian fascism). We sought to identify the deep beginnings and artistic images that

united the Spanish of radically polar political views in one movement, to find a single impulse of their activities. We conclude at the heart of various cultural and political impulses in Spain of that time, including the activities of the early Falanx, lies the deep image of Don Quixote, his adventures and insane heroism, as well as the aesthetics of death as the true meaning of being, etc. Our method showed the importance of the artistic and aesthetic dimension in researches of too complex and always ambiguous phenomena as political phenomena.

Keywords: politics, art, philosophy, Heidegger, aesthetics, Falanx, Spain, Don Quixote, fascism

Вступление. Проблема и объект исследования (с исторической справкой)

Область политического принято рассматривать со множества различных позиций. Чаще всего (в академической среде это наиболее заметно) делается акцент на социальных, экономических, административных вопросах. Теория и практика подобных исследований укладывается в таких дисциплинах, как политология, экономика, право и др. К более изоциренным методам относят философию и, в частности, политическую философию, а также разного рода культурологические и антропологические подходы. Нельзя не согласиться с тем, что сфера политического представляет собой что-то столь многообразное, что не поддается унифицированному, или, как можно выразиться, «естественнонаучному» анализу. А проблема состоит именно в том, что исторические события, политические движения и деятели часто воспринимаются исключительно в «естественнонаучном» виде, который порой не уделяет, а то и вовсе исключает, должное внимание к другим измерениям данных вещей. К последним относится, прежде всего, *эстетическое* измерение, извлечение истины из которого также возможно и необходимо для формирования иного, может быть даже более фундаментального взгляда на предмет исследования.

Особенно очевидным этот недостаток традиционных подходов становится, когда мы имеем дело с явлениями, политическая оценка которых неоднозначна. Обнаружение их в определенном перечне исторических фактов, в чередидеологий и событий заставляет нас классифицировать их по тем или иным моральным стандартам, которые часто мешают

заглянуть в глубину этих явлений и понять их уникальность: ведь они заражены или запятнаны близостью к признанной неблагонадежной или даже преступной системе взглядов. В моральном плане эта оценка может быть уместной, однако она препятствует возможности исследования. И именно здесь подход эстетический — подход к анализу такого явления по принципам уникального произведения, подобного произведению искусства, — может быть в высшей степени актуальным.

В данной статье речь пойдет о политическом движении, сформировавшемся на волне развития в западноевропейской мысли радикальных право-консервативных настроений, впоследствии обобщенных и осужденных под общим названием «фашизм», тем не менее, часто имевших весьма различные корни и модификации. Интересно, что эти настроения имели ярко выраженную эстетическую сторону, или, точнее сказать все «фашистские» движения были склонны к сознательной эстетизации собственного идеологического посыла — по причине чего эстетический анализ в этом контексте представляется особенно уместным. Эстетизация, чрезмерное внимание к эстетической стороне вопроса (в ущерб этической рефлексии), возможно, и было червоточиной этих движений, тем, что привело их к распаду и краху: эстетика смерти, захватившая в ту напряженную и катастрофическую эпоху сознание модернистского европейца, лежала в их основе.

Нам хотелось бы здесь произвести эстетический анализ движения, быстро развившегося и быстро пришедшего к трагическому финалу в Испании в период кризиса Республики (1931-1936 гг.). Речь идет об Испанской Фаланге ХОНС (Хунты Национал-Синдикалистского Наступления), лидерами которой были молодой юрист Хосе Антонио Примо де Ривера (1903-1936) и философ, писатель Рамиро Ледесма Рамос (1905-1936). Официально движение было учреждено в 1933 году, однако до этого оно существовало в двух направлениях. Хосе Антонио был соавтором газеты *El Fascio*, где публиковал свои идеи об испанском варианте итальянского фашизма. Кроме того, он и сам не один раз ездил в Италию к Дуче, которого называл своим учителем (Thomás, 2017, 154-155). Правда вскоре газету запретили, и Хосе Антонио решил взять другое

название для своего «профашистского» движения — Фаланга. С этого момента Фаланга начинает приобретать аутентичность и отходит от классического фашизма. Так, уже 19 декабря 1934 года в испанской прессе выходит заметка Хосе Антонио под заголовком «Испанская Фаланга ХОНС — не фашистское движение». В ней, лидер Фаланги отмечает, что имеет точки соприкосновения с фашистами лишь в отдельных вопросах, подчеркивая особый характер испанского движения. Параллельно с этим Рамиро Ледесма Рамос разрабатывает теорию национал-профсоюзного революционного движения. Ледесма Рамос был учеником Хосе Ортеги-и-Гассета, имел философское образование, изучал Хайдеггера и был знаком с его идеями (Ledesma Ramos, 1982, 65-71). Хосе Антонио был аристократом, юристом, но, что самое важное, он был сыном бывшего испанского диктатора Мигеля Примо де Риверы, который был свергнут в 1931 году, после чего пала монархия и установилась республика. Оба лидера находились в тесных контактах с Ортегой, с Мигелем де Унамумо и с Гарсиа Лоркой. Но их идеям не суждено было сбыться, так как Гражданская Война все изменила. Лидеры Фаланги оказались в республиканской зоне, где были расстреляны в первые месяцы войны. Франсиско Франко, возглавивший восстание, принял решение не пытаться освободить лидеров Фаланги, так как видел в них политических конкурентов. После смерти Хосе Антонио Франко признал его сакральной жертвой, вокруг которой позднее выстроился целый культ, а движение децентрализовал и оставил лишь в качестве марионеточной структуры, не имевшей ничего общего с довоенной организацией. Именно невероятный синкретизм того первоначального движения, а также тесные контакты лидеров Фаланги с интеллектуалами как «левого» толка (например, Гарсиа Лорка), так и «правого» (например, Рамиро де Маэсту), ставят в тупик историков и других исследователей, пытающихся проанализировать и структурировать данное политическое направление во что-то единое и осмысленное, в отличие от того, что стало с движением в период правления Франко. Набор фактов, даже при их самом тщательном рассмотрении, не дает исследователям ясного понимания сущности данного движения или события.

Методология исследования

Начать же эстетический анализ избранного нами явления нам хотелось бы с обращения к философии Мартина Хайдеггера. Это требуется для осмысления субъектности данной идеологии. Классическая категоризация на три основных субъекта политики (индивид, класс, нация / раса / государство), соответствующих либерализму, социализму и фашизму, не могут в точности выразить сущность Фаланги. Ведь где-то в ней можно наблюдать прямое влияние индивидуализма Унамуно, где-то — социалистические идеи анархистов, и конечно же — идеи нации, сформулированные Рамиро де Маэсту. Наш же тезис состоит в том, что в основе фалангизма лежит испанский *Dasein*, который может проявляться совершенно по-разному, однако способен отражать ту самую, глубинную, сокрытую и самостоятельную Испанию.

Также, основываясь на мысли М. Хайдеггера, мы предлагаем подход к политическому движению как к художественному творению, в котором совершается истина. В работе «Исток художественного творения» Хайдеггер уделяет большое внимание проблеме истины, а также вещиности вещи. С точки зрения философа, вещьность вещи, а, следовательно, и истина раскрываются в художественном творении. Однако следует обозначить, что Хайдеггер понимает под самим творением. Он понимает художественное творение как само-состояние и раскрытие мира. Под само-стоянием Хайдеггер подразумевает некую внутреннюю глубинную самостоятельность сущего, которая является чем-то не-поверхностным, то есть не состоит исключительно из привычных и заметных очертаний. Творение принадлежит собственному миру, но вместе с этим в нем и пребывает. Далее Хайдеггер отмечает, что помимо раскрытия, совершается и сокрытие (укрывание, замыкание). Это укрывание в противоположность раскрытию, то есть миру, он обозначает как землю. В конечном итоге мыслитель приходит к выводу о том, что в художественном творении всегда существует некое напряжение между сокрытием и раскрытием (миром и землей), которое и утверждает бытие данного творения, а вместе с этим являет саму истину сущего.

Именно в этой работе осуществляется основная критика современного научного подхода, который утрачивает самостоятельность вещей при их рассмотрении (Gadamer, 2007, 119-125). Хайдеггер утверждает, что тотальная несокрытость сущего привела бы к такому опредмечиванию этого сущего, что единственной возможностью его стала бы полезность. Тем самым Хайдеггер показывает, что такое понятие бытия-наличным отвечает методам современной науки, которая фиксирует и исчисляет сущее, но не позволяет осмыслить ни вещественное вещи, ни инструментальное инструмента. А из этого следует, что такое сущее перестало бы существовать в своем самостоятельном бытии. Именно поэтому Хайдеггер утверждает, что истина художественного творения не может быть сопоставима исключительно со смыслом, лежащим на поверхности, скорее, она заключена в его загадочности и глубине.

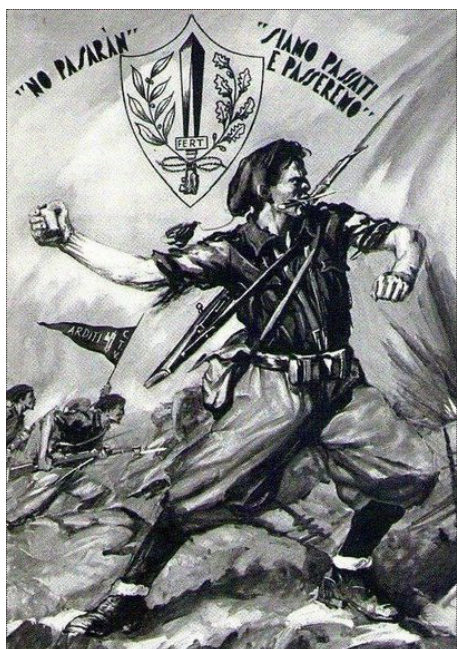
В данной работе мы попытаемся представить политическое движение в виде художественного творения. Чтобы утверждать, что политическое движение может быть произведением искусства, мы обратимся к еще одному ученику Э. Гуссерля, эстетическому феноменологу Роману Ингардену. Ингарден, опираясь на принцип феноменологической интенциональности (то есть направленности нашего сознания на конкретный предмет), вводит разграничение между самим произведением искусства, или эстетическим предметом, и носителем данного произведения в материальном плане. Это разграничение, или отделение, а как следствие, конструирование эстетического предмета, происходит, по мнению Ингардена, в ходе непосредственного эстетического переживания. Он выделял множество фаз переживания, через которые проходит человек в процессе эстетического переживания. Кроме того, Ингарден выделил особую многослойную структуру, слои которой также зависят от типов художественных произведений. Следует отметить важность схематичности и конкретизации в эстетическом анализе. По Ингардену, схематичность подразумевает незавершенность каких-либо элементов произведения. Конкретизация подразумевает наше сотворчество в том, чтобы завершить, достроить эти предметы и выделить в них эстетическую ценность. Опираясь на подход, предложенный Рома-

ном Ингарденом, мы можем осмыслить такое политическое движение как Фаланга в качестве художественного произведения путем непосредственного эстетического переживания, а также выделить в нем свою собственную многослойную структуру, и в процессе конкретизации отдельных его элементов выразить его эстетическую ценность.

Анализ атрибутики движения

Прежде чем говорить о Фаланге как таковой, мы сравним три главных «фашистских» политических движения: итальянский фашизм, немецкий национал-социализм и непосредственно испанский фалангизм. В академической среде чаще всего все эти движения характеризуют одним общим именем «фашизм» или «третий путь», утверждая, что сущности всех трех движений являются идентичными. В этом отношении подтверждается вышеуказанный тезис Хайдеггера об опредмечивании сущего, при котором это сущее теряет свою само-стоятельность, а как следствие — все сущее становится одинаковым и неразличимым. Именно поэтому наш метод дает совершенно иное представление о вещи (в данном случае о политическом движении), что более приближает нас к истине. Мы полагаем, что все эти движения являются совершенно непохожими друг на друга, и в этом смысле само-стоятельными. Смешивать их в одно было бы грубой ошибкой и слишком поверхностным подходом упускающим, в частности, многие важные черты такого движения как фалангизм.

Начнем наш анализ с такого исключительного элемента политического движения как внешняя атрибутика. Известно, что атрибутика и символика политического движения являются неотъемлемой частью всего движения в целом, отражая его некоторую глубинную идею. Подобного рода внешняя символика является первичным предметом человеческого созерцания при погружении в политическое движение. Именно здесь человек пребывает в процессе схватывания цветов, знаков, кажущихся ему в той или иной мере эстетически близкими. В контексте того времени к атрибутике политического движения можно отнести униформу и символику, при этом важно учитывать и цветовой характер данных элементов. Начнем с униформы.



*Рис. 1. «Они не пройдут!
Мы прошли и будем проходить!»
Образ отважного, идущего на смерть
итальянского чернорубашечника*

В итальянском фашизме, бесспорно, эту роль выполняли черные рубашки. Черные рубашки использовались как раз потому, что были частью униформы самых боеспособных штурмовых частей итальянской армии в период Первой мировой войны. Этими отрядами были ардити, они формировались из наиболее самоотверженных бойцов, готовых пойти на верную смерть. Отсюда и черный цвет, олицетворяющий героическую смерть в бою. По праву именно черный цвет был олицетворением итальянского фашизма, став в каком-то смысле самостоятельным предметом эстетики всего движения. Таким образом, в случае Италии мы имеем архетип

бойца, ветерана Первой мировой войны, ностальгирующего о своих славных победах и поражениях отнюдь не такого далеко прошлого.

Интересно дело обстоит и со штурмовиками СА в Германии, чей цвет униформы был коричневым. В цветовой гамме национал-социалистов тоже отражался фундаментальный смысл всей их идеологии. Известно, что изначально данная униформа предназначалась для ведения боевых действий в Африке, в колониях также в период Первой мировой войны. Но в результате поражения Германии в этой войне подобная униформа оказалась совершенно ненужной для армии, так как все африканские колонии были утрачены. Геринг за бесценок скупил эту униформу, ставшую впоследствии олицетворением национал-социализма. По большому счету, коричневый цвет стал цветом реваншизма, борьбы за восстановление имперского могущества. Коричневый цвет — символ поражения и одновременно нового начала.

Теперь мы можем обратиться к тому же вопросу относительно испанских фалангистов. Испания не участвовала в Первой мировой войне, а следовательно, просто не воспроизвела на свет страт ветеранов — как победителей, так и проигравших. В этом отношении и сам состав движения кардинально отличается от итальянского фашизма и немецкого национал-социализма. Цветом их униформы был синий. Как мы только что отметили, Испания не участвовала в войне, а, следовательно, не имела в своей атмосфере особой ментальности, присущей обществу ветеранов Великой Войны. Отсюда и синий цвет, который являлся не чем иным, как цветом комбинезона простого рабочего. Фалангисты пытались быть воинами, походить на бойцов, однако эти синие рубашки все так же выдавали в них простых обездоленных рабочих, желавших справедливости, хлеба — но также и величия своей страны. Ледесма Рамос как-то писал: «Что прежде всего необходимо? В сущности, империя и хлеб. Не может быть национального величия и достоинства без этих двух вещей...» (Ledesma Ramos, 1933).

В результате можно сделать вывод, что цвет униформы определяет сущность мироощущения, которое стоит за ним. И анализ тонких различий в мироощущениях раскрывает глубинные смыслы политических движений, отражая и саму идею, и контекст времени. Цветная рубашка, таким образом, является элементом сущности политического движения понятого как художественное творение. И подобно камню, обретающему свою каменность в соборе, синяя рубашка обретает свою «синесть» именно в контексте творения. Выбор цвета передает вещность вещи, ее истину.

Теперь обратимся к символике. У итальянских фашистов главным символом, который и отражался в названии движения, были ликторские фасции. Этот символ отсылает к древнеримскому атрибуту царской власти. Кроме того, визуально представляя собой пучок, связку, они обретают смысл объединения нации. Цвет в данном случае роли не играет. У немцев вариант несколько детальнее. В свастике отражается идея древнеарийского начала, а цвета отсылают к Германской Империи, чей флаг имел черную, белую и красную полосы. Как

мы видим, такая символика производит особый эстетический эффект, вызывая чувство ностальгии, а также предчувствия по поводу великого будущего.

Что же было у испанцев? Их символика представляла собой сочетание несочетаемого. Ярмо и стрелы — символы католических королей Фердинанда и Изабеллы, объединителей Испании. А цветовая основа использует цвета анархистов: красный и черный. Получается какой-то безумный синтез монархизма и анархизма. Но именно в таком сочетании эта символика обретает свою самость, свое подлинное бытие, подобно тому, как мрамор обретает свою мраморность в статуи. В этом символе уже отражена вся глубина той испанской противоречивости, которая вылилась в Гражданскую Войну.

Таким образом, мы выделили первый слой нашего художественного произведения. Его можно условно обозначить как слой атрибутики. Уже через него мы углубились в наш анализ и продемонстрировали поверхностность традиционного объединения данных движений как просто «фашистских». При сходстве некоторых идей, мы видим за ними совершенно разные основания, и проявляются они в таких тонких деталях как форма, символика и цвет, обнаруживаемых при эстетическом анализе.

Анализ предметного слоя (фон)

Далее мы разберем исторический контекст: мир, который принадлежит рассматриваемому нами движению, тот мир, в котором это движение пребывает. Здесь мы рассмотрим события, явления, личности. Если говорить о структуре произведения, то этот слой можно обозначить как предметный. Если в качестве художественного произведения выступает политическое движение, он будет состоять из фона — некоего замкнутого горизонта событий, который в разное время может интерпретироваться человеком по-разному, — и основной, выделяющейся фигуры, личности, политического лидера. На наш взгляд, при рассмотрении политического движения следует начинать именно с фона. В случае с фалангизмом фон имеет определяющее значение: без него действия политических фигур в произведении были бы не ясны.

Итак, мы имеем довольно сложную картину событий в Испании, которая берет свое начало с конца XIX века, а именно с поражения Испании в войне с США, повлекшего за собой утрату влияния испанцев в американском регионе. Наиболее подходящим инструментом для конкретизации данного элемента будет фундаментально-онтологический анализ происходящего. Ситуация по тем настроениям, что витали как в народных массах, так и в интеллектуальных кругах, очень сродни той, что была в Германии после ее поражения в Первой мировой войне. По сути, здесь, как и в Германии, начало проявляться (*erschließt*) особое доонтологическое настроение, *Stimmung* (Heidegger, 2002, 135). Именно оно, с точки зрения Хайдеггера, в качестве экзистенциала дает определенную оценку состоянию мира, в котором пребывает *Dasein*. Причем *Stimmung* — это не просто настроение, а скорее определенная настроенность, которая в зависимости от вида этой настроенности, отдаляет или приближает нас к *Dasein*.

Именно поражение в 1898 году стало отправной точкой, когда *Stimmung* начал выходить из состояния скуки, начала нарастать тревожность, обусловленная кризисом всей Испании. Это экзистенциальное состояние отлично описывается фразой “*El triunfo de la calavera*” (Rocha, 2019, 27), что переводится как «Триумф черепа».

Война 1898 года по своей сути являлась определенным столкновением, борьбой модерна с не-модерном. Испания, в отличие от своих соседей в Европе, дольше всего пыталась сохранять антимодернистскую парадигму. Но это был, по большому счету, самообман. Это был относительно простой инерциальный консерватизм, пытавшийся не побороть модерн, но лишь приостановить темпы его наступления.

На фоне кризиса неожиданным образом внутри страны начала нарастать пропаганда и культивирование насилия. Можно сказать, что криминал стал новым видом искусства, дающим сюжеты для множества изображений и газетных материалов. Газеты 1900-1910-х годов постоянно писали о криминале и убийствах, сопровождая это эстетически цепляющими изображениями. Подобный эстетизм по отношению к убийствам сыграл большую роль в общественной жизни и привлек внима-

ние многих философов. В частности, Рамиро де Маэсту написал небольшое эссе, где оценивал подобную тенденцию негативно, говоря о неминуемых последствиях данной пропаганды.



Рис. 2. «Убиты три женщины», «Преступления монаха», «Ужасная мечь астурийки», «Чудовищные преступления» — заголовки испанских газет с пропагандой насилия и преступности на фоне кризиса страны, 1900-е годы

На этом фоне начинает произрастать новая культура и философия. Наиболее яркой фигурой становится Федерико Гарсиа Лорка с его «черным романтизмом» в поэзии и театре. Основная тематика его стихов неразрывно связана с мотивами смерти. Здесь также видно сходство идей Лорки, возникших на фоне кризиса в Испании, с философией Хайдеггера. Речь идет о таком понятии, как *Duende*¹. Теория «дуэнде» во многом резонирует с концепцией *Dasein* у Хайдеггера.

Дуэнде у Лорки — это нечто, что пробуждает самость всего сущего, делает его уникальным и неповторимым. Кроме того, Лорка часто апеллирует к смерти и ее месту в Испании. Так, например, он утверждал:

Дуэнде бесценно правит Испанией — страной, где веками поют и пляшут [...]. Страной, распахнутой для смерти. В других странах смерть — это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый — и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно [...]. В конечном счете все насущное здесь оценивается чеканным достоинством смерти. (García Lorca, 1986, 5)

В этих словах чувствуется переключка с хайдеггеровским бытием-к-смерти и с ужасом перед конечностью существования. В дополнение Лорка пишет: «Испания — единственная страна, где смерть — национальное зрелище, где по весне смерть тягуче трубит, воздевая горны; и нашим искусством изначально правит терпкий дуэнде, необузданный и одинокий» (García Lorca, 1986, 7).

По мнению Лорки, дуэнде присутствует в искусстве и делает его как раз само-стоятельным, то есть аутентичным. Так Гарсиа Лорка говорил: «Дуэнде возможен в любом искусстве, но, конечно, ему просторней в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле,

¹ Duende (dueño de casa) (исп.) — хозяин, дух дома. В испанском фольклоре обозначает мифическое существо, живущее в доме, не подвластное изгнанию, которое может приводит в движение предметы быта. Лорка обозначал этим словом сверхъестественное присутствие, приводящее в движение все испанское (особенно искусство, танец фламенко).

потому что они рождаются и умирают вечно, а живут сиюминутно» (García Lorca, 1986, 4). При этом сам Лорка считал, что дуэнде пребывает исключительно в испанском искусстве и может быть воспринят должным образом только тем, кто существует в испанской традиции.

Поскольку мы понимаем политическое движение как художественное творение, а, следовательно, как часть искусства, то можно предположить, что дуэнде возможно и в нем. К слову, сам Лорка был хорошим другом Хосе Антонио Примо де Риверы, лидера Фаланги. Примо де Ривера финансово помогал театру Лорки в тяжелые кризисные времена. Их политические взгляды были полностью противоположными с точки зрения официальных историков и политологов. Но, что точно их связывало — так это общее чувство дуэнде, которое объединяет и пронизывает все испанское вне зависимости от политических предпочтений.

Именно это особое эстетическое измерение, это чувство, витавшее в то время в интеллектуальных и народных кругах в Испании, тонко связывало между собой, казалось бы, абсолютно разных людей.

Как мы видим, кризис в Испании открыл дорогу новым идеям, дал основания для некоего Нового Начала. Мы можем сделать вывод о том, что такой фон играет значительную роль для понимания политического движения, а также открывает горизонты перед последующим углублением в сущность художественного произведения.

Анализ предметного слоя (фигура)

Итак, теперь мы можем перейти к следующему элементу предметного слоя нашего произведения. Им, как мы утверждали ранее, будет тот слой, что отвечает за фигуру, выделяющуюся личность, деятеля. Подобная техника применяется в рамках анализа произведений живописи. Картина зачастую имеет четкое разделение между выделенным предметом и фоном: взгляд фокусируется именно на центральной фигуре, схватывая все ее мельчайшие детали, фон же оказывается расплывчатым. Подобное явление Х. Ортега-и-Гассет называл «ближним видением». В одном из своих эссе на тему искусства он писал:

«Итак, ближнее видение строит зрительное поле по принципу оптической иерархии: центральное, главенствующее ядро четко выделяется на окружающем фоне. Ближний предмет подобен светозарному герою, царящему над “массой”, над зрительной “чернью” в окружении космического хора» (Ortega у Gasset, 1991, 188). В описываемом нами случае с Фалангой фон, как мы видели, заведомо вводит нас в пространство чего-то расплывчатого и расфокусированного. Поэтому наш взгляд будет устремлен именно на этого «светозарного героя». Такой фигурой, конечно же, будет непосредственно «вождь». Потому следует обратить внимание на лидеров трех упомянутых ранее движений. Как итальянский дуче, так и немецкий фюрер являлись ветеранами войны, солдатами, участвовавшими в реальных боевых действиях. Они оба были выходцами из небогатых и неаристократических семей. Совершенно иначе дело обстоит с лидерами и основателями фалангистского движения. Хосе Антонио Примо де Ривера был старшим сыном диктатора Испании Мигеля Примо де Риверы. Их семья была самой известной и старейшей аристократической семьей всей страны. Рамиро Ледесма Рамос был из менее знатной семьи, однако благодаря своим талантам стал философом и литератором, одним из учеников Ортеги-и-Гассета. Таким образом, испанские лидеры демонстрируют иную сущность, не схожую с теми, что мы видим в Германии и Италии.

В результате, мы сталкиваемся с некоторым эстетическим явлением, при котором наш взгляд, устремленный на предмет, подобный стеклу, соприкоснувшись с его поверхностью, обращает нас не к самому политическому движению, а к тому, что мы видим через него. В этом дуализме и рождается первичный эстетический предмет — то есть метафора. По мысли Ортеги: «метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами, более глубокое и решающее, нежели любое сходство» (Ortega у Gasset, 1991, 105). И здесь перед нами возникает отчетливая картина самого известного литературного произведения Испании. Речь идет о персонаже Сервантеса, Дон Кихоте. Именно поэтому метафора так важна, ведь она устанавливает идентичность предметов, которые в реальном мире для нас совершенно

не схожи, а подчас и вовсе противоположны. Метафора формирует совершенно новый мир, в котором подобные неидентичные грани размываются, мир, где подрывается формальная логика и возобладает абсурд. И действительно, при таком эстетическом подходе исследования эта связь между производением искусства в виде романа и политическим движением проходит неразрывно. И тогда вырисовывается еще один слой структуры произведения.

Анализ смыслового слоя

Поскольку мы имеем дело с нестандартным произведением искусства, данный слой можно было бы условно обозначить как смысловой. То есть данный слой отвечает за характер фигур, их отношения с миром. Лидеры Фаланги предстают перед нами как настоящие идальго, которые бросили свои аристократические богатства и, облачившись в воинов, отправились в путь ради приключений. Но для подобного утверждения следует обратиться к самому роману Сервантеса, а также к его интерпретациям в контексте указанного времени. Стоит отметить, что бессмертное произведение Сервантеса всегда было одной из центральных областей разного рода исследований — философских, литературных, эстетических и политических. Следует начать с «Размышлений о Дон Кихоте» Х. Ортеги-и-Гассета. В этой работе Ортега рассматривает эволюцию литературного жанра, где произведение Сервантеса стоит переходным бастионом от эпохи рыцарских рассказов к классическим романам. Это своего рода переход от традиционного общества, где героями были полубоги, а затем рыцари, обладавшие такими же нечеловеческими способностями, к миру секулярному, рационалистическому, в котором главными героями становятся «знакомые» нам человеческие образы. Дон Кихот в этом отношении уникален, потому что не является ни рыцарем, ни типичным персонажем романа. Именно в этом заключается основа глубины данного произведения. Чтобы охарактеризовать то, кем же является Дон Кихот и сам его автор, Мигель де Сервантес, Ортега пишет:

Индивида не понять, если не знаешь общего рода, к которому он относится. В основе физического мира — материя или

энергия; в основе мира художественного — а персонаж по имени Дон Кихот составляет его часть — субстанция именуемая стилем. Любой художественный предмет — это протоплазма стиля, получившая индивидуальную форму. Иначе говоря, индивид Дон Кихот принадлежит к роду Сервантеса. (Ortega y Gasset, 2016, 47)

Таким образом, в наше поле зрения попадает еще одна категория, а именно стиль. Но если в привычных видах искусства достаточно легко выделить, охарактеризовать и систематизировать стиль, то в случае с политическим движением это будет сделать гораздо сложнее. Перед тем, как говорить о стиле описываемого нами политического движения, следует поставить вопрос о возможности существования такой художественной категории в рамках политического движения. Для этого стоит обратиться к высказываниям самих лидеров Фаланги. Так, Хосе Антонио говорил: «Наш стиль настолько существенен, что если исчезнет он, то исчезнут и корни нашего Движения» (Primo de Rivera, 2003, 534). Кроме того, в одной из своих речей он произнес: «Характер и стиль — вот из чего состоит Испания. Сегодня мы часто слышим возражения против стиля. Нам говорят, будто те, кто творил великие дела, не думали о стиле. Ну и что из того, что не думали?» (Primo de Rivera, 2017, 153). Далее он ссылается на Гете, который говорил о стиле, как о внутренней форме жизни сознательно или бессознательно проявляющейся в каждом действии и слове. Как мы видим, вопрос стиля в политическом движении затрагивается и даже имеет свое обоснование. Но, в таком случае, в чем будут особенности, выделяющие и характеризующие стиль Фаланги?

Здесь стоит снова вернуться к Дон Кихоту. Сам образ Алонсо Кихано, а также его приключения и образ жизни — эталон стиля. Мы уже упоминали ранее, что лидеры-фалангисты очень похожи на персонажа Сервантеса. Однако следует подробнее раскрыть, в чем же сущность данного героя и ее возможное влияние на политическое движение как произведение искусства. Сюжет произведения, в данном случае не столь важен. Отличную характеристику Дон Кихоту дает испанский философ Мигель де Унамуно. В прологе ко второму изданию книги о Дон Кихоте «Путь ко гробу Дон Кихота», он характеризует его как Безумного Рыцаря, срывающего покровы лжи и под-

лости, которые несут на себе пассивные массы людей. По мнению Унамуно, главная дихотомия проходит между Безумием и Разумом. Он пишет, что «могила Дон Кихота во власти презренных бакалавров, цирюльников, священников, каноников и герцогов» (Unamuno, 2017, 7). И ее необходимо от них освободить. Для этого он предлагает читателю, обращаясь к нему на «ты», начать новый Крестовый поход. Наиболее ярко это мысль выражена в следующих строках:

Мой бедный друг, тебя пожирает неотступная лихорадка, ты жаждешь безбрежных и неисследимых океанов, ты алчешь новых вселенных, ты взыскуешь вечности. Разум стал для тебя источником страданий. И ты сам не знаешь, чего хочешь. А теперь, теперь ты решил идти ко Гробу Рыцаря Безумств, чтобы там изойти слезами, предаться снедающей тебя лихорадке, иссохнуть от жажды безбрежных океанов, оттого что алчешь иных вселенных, оттого что взыскуешь вечности. Отправляйся же в путь. Один. Все остальные одиночки пойдут рядом с тобой, хотя ты не будешь их видеть. Каждый будет считать, что идет один, но все вместе вы образуете священный отряд, отряд святого и бесконечного крестового похода. (Unamuno, 2017, 14)

Далее он рассуждает о том, что было бы, если бы Дон Кихот вернулся сейчас. Его вывод кажется наиболее точным в понимании этого персонажа: «Если бы наш доблестный рыцарь Дон Кихот воскрес и вернулся бы в современную нам Испанию, здесь принялись бы выискивать, какими задними мыслями внушены его благородные сумасбродства» (Unamuno, 2017, 5). Таким образом, Унамуно призывает человека обратиться к Безумию и сломить Разум, начав Крестовый поход против масс и рутины. Именно это движение есть путь ко гробу Дон Кихота. Гробница Дон Кихота — это своего рода метафора, которая подразумевает не только могилу сеньора Кихано, но и могилу героизма и бунта, ведь их уже нет в современном обществе. Кроме того, массы не могут ничего предложить в противовес авантюрному духу Дон Кихота. По большому счету, Дон Кихот — это вызов модерну, Крестовый поход против философии и политики Нового времени. Но что таит в себе этот крестовый поход? Как можно идти ко гробу персонажа литературного произведения? Мигель де Унамуно дает интересный ответ:

И едва лишь святое воинство тронется в путь, ты увидишь, как загорится в небе новая звезда, видимая лишь крестоносцам, лучезарная и звучащая звезда, и в долгой, объемлющей нас со всех сторон ночи она запоеет для нас новую песнь; и звезда эта пойдет по небу, едва только тронется в путь крестоносное воинство; а когда поход завершится победой или когда все крестоносцы погибнут (и возможно, что гибель — единственный способ одержать подлинную победу), — тогда звезда упадет с неба, и место, куда она упадет, будет могилою Дон Кихота. Гроб Дон Кихота там, где встретит смерть крестоносное воинство. А там, где гроб, там и колыбель, там начало всех начал. И там вновь загорится в небе лучезарная и звучащая звезда. (Unamuno, 2017, 7)

Именно этот порыв, этот стиль и сближает неожиданно героя Сервантеса с лидерами Испанской Фаланги. Они будут считаться безумцами, потому что идут под знаменами анархии и монархии. Пока «правые» и «левые» бесконечно ведут свои парламентские гонки в погибающей республике, они будут идти как крестоносцы ко гробу Дон Кихота, и только их смерть будет являться той истинной победой, где начнется начало всех начал.

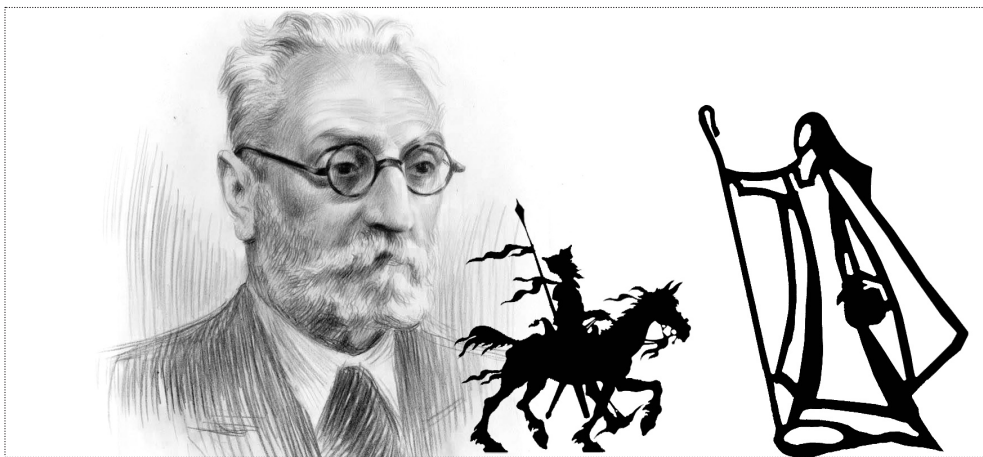


Рис. 3. Портрет Мигеля де Унамуно и его «героический безумец» Дон Кихот

Далее мы обратимся к произведению Рамиро Ледесмы Рамоса (главного теоретика национал-профсоюзного движения и сооснователя Фаланги). Его работа называется «Дон Кихот и наше время» и является идейным продолжением работ его учителя Хосе Ортеги-и-Гассета, а также Мигеля де Унамуно.

В этом небольшом труде Ледесма Рамос во многом обращается к современной молодежи, заставшей глубокий политический, экономический и, можно сказать, экзистенциальный кризис Испании. Он также отмечает, что современное общество, а именно массы, не способно правильно читать произведение Сервантеса. Он проводит классификацию читателей, разделяя их на умных и неумных. По мнению Рамоса, Дон Кихот является величайшей книгой, имеющей популярность, но довольно «глупую». Так, он отмечает: «Явным доказательством глупости неграмотных читателей является то, что в Великой Книге они аплодируют тому, что в ней является посредственным, тому, что можно найти у самых маленьких авторов нашего времени» (Ledesma Ramos, 1971, 15). Ледесма Рамос предлагает взглянуть на фигуру, стиль Дон Кихота иначе. Он размышляет над понятием Безумия, которым обычно характеризуют поведение Дон Кихота. Данное слово априори в языковом контексте имеет негативную окраску, то есть, когда говорят «безумный», то подразумевают «ненормальный».

Но тогда к чему относить категорию нормальности? Нормальность задается рационализмом современности, всякое отклонение от него будет считаться безумием. Рамиро Ледесма Рамос не согласен с таким определением безумия, поэтому вслед за Унамуно предлагает называть безумие, о котором идет речь, Кихотизмом. Так он пишет:

Ни в одном языке нет слова, которое могло бы точно определить характеристики нового существа, воплощенного в Алонсо Кихано. Есть только единственное объяснение этому, что даже учёные классифицируют его как сумасшедшего Дон Кихота. Поэтому я считаю, что, хотя слово «безумие» и получает в мире значение, которое делает его крайне нежелательным,



Рис. 4. Иллюстрация Гюстава Доре, демонстрирующая перевоплощение Алонсо Кихано в безумца Дон Кихота

те, кто утверждает, что Дон Кихот не сошёл с ума, согласны с тем, что его так называют, но с предупреждением о том, что он сумасшедший, потому что мы не можем назвать его разумным. Если Дон Кихот вменяемый, то мы сумасшедшие, то есть микроскопически крошечные. Наиболее уместно сказать, что Дон Кихот страдает от Кихотизма, что вносит вклад в теорию, что он, по своей сути, уникален. А это значит — энергичная личность, сокровенное величие. Напрасно скажи тому, кто не знает яблок, что яблоко — это яблоко. С другой стороны, мы можем сказать, что Дон Кихот — это Кихотизм и не более, чем Кихотизм. (Ledesma Ramos, 1971, 18)

Далее автор начинает свои размышления о сущности Кихотизма, пытается определить, что же это за феномен. Ледесма Ramos приходит к тому, что Дон Кихот единственный, кто не знает слова «финализм». В его Кихотической реальности не существует конечных целей, а точнее, свое счастье и удовольствие он обретает в процессе, а не в достижении чего-либо. Это хорошо отражено в данном отрывке:

Дон Кихот идет навстречу опасностям и рискованным приключениям, не думая и не желая последствий. Это мгновенное удовольствие наслаждаться всеми своими действиями, ежеминутно наслаждаясь энергией своих усилий. Счастье Дон Кихота, счастье человека, который живет в себе и питается собой, состоит в том, чтобы использовать свою силу, чтобы удовлетворить себя. На сегодняшний день, возможно, Дон Кихот является единственным, кто прожил свою жизнь более полно. Дон Кихот — это полнота полноты. (Ledesma Ramos, 1971, 24)

В своей работе Ледесма Ramos пытается донести до молодежи именно такой образ и стиль жизни. Героический, интеллектуальный импульс, бескорыстный — и в то же время Великий. И сама жизнь Ледесмы Ramosа следует тем же принципам.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что произведение Сервантеса есть прекрасная художественная метафора к фундаментальному противостоянию современному миру. Даже более приземленный пример, сражение Дон Кихота с ветряными мельницами — одна из самых распространенных метафор в нашей жизни — несет в себе скрытую подоплеку. Обычно мы используем данную фразу, когда говорим о бессмысленной, и, что самое важное, иррациональной борьбе против несуществующего, нереального врага. Но в таком случае эта метафора — самое прогрессивное, самое модернист-

ское высказывание, которое только можно себе представить в искусстве. Оно убеждает, что модерн — истина, с которой невозможно сражаться и, которую нельзя победить. А всякий, кто идет против современности — полнейший безумец. Свои симпатии к Средневековью, к слову, не скрывал и Мигель де Унамуно, которого разные историки относят то к либералам, то к фашистам, то к социалистам. Но он был куда более глубок, нежели эта поверхность. Он писал:

Я, так же как и ты, нередко испытываю тоску по Средневековью; мне, так же как и тебе, хотелось бы жить тогда, среди судорог рождающегося второго тысячелетия. ...Жалкий век! Безнадежно жалкий век! Всем и на все наплевать. А стоит какому-нибудь одиночке попытаться поднять тот или иной вопрос, обратить внимание на ту или иную проблему, это будет сразу же приписано корыстному интересу, желанию прославиться или прослыть оригиналом. (Unamuno, 2017, 5)

Именно поэтому интеллектуалы пытаются разгадать Кихотическую реальность, соприкоснуться с ней и стать ее частью. Современность для них неприемлема и чужда, они жаждут героизма в полном смысле этого слова. Именно такой стиль и является основой фалангизма. Кроме того, читая работы Унамуно, Ортеги и Ледесмы Рамоса, мы можем увидеть еще одну сторону этого вопроса: жизнь Дон Кихота вполне хорошо отражает хайдеггеровское бытие-к-смерти, а также суть различия между бытием и сущим. *Dasein* Дон Кихота определенно экзистировало аутентично, отбрасывая всякое повседневное, *Alltäglichkeit*. Пути и приключения Дон Кихота — это чистое бытие, но, таким образом, это и путь в могилу. Именно поэтому первым лидерам Фаланги и нужно было следовать к могиле Дон Кихота, двигаться к смерти — экзистировать по-настоящему. И, кроме того, это резонирует с идеей *Duende*



Рис. 5. Фалангистская детская газета *Flechin y Pelayin* с рассказами о приключениях Дон Кихота в идеологическом и воспитательном ключе

Гарсиа Лорки, с чистым глубинным испанским началом, пребывающим в искусстве, а также с его манифестациями и аллегориями смерти. Кихотизм является стилем, носителями которого были Ледесма Рамос и Хосе Антонио Примо де Ривера. Именно это делает их главными, выделенными фигурами нашего художественного произведения.

Итог

Подводя итог, мы можем предположить, что подобный подход в изучении политических явлений следует развивать и дальше, так как результаты, которые были получены, открывают совершенно новые стороны данного предмета, обнаруживают в нем нечто глубинное.

Во-первых, как нам представляется, мы смогли продемонстрировать, что, в отличие от других схожих по классификации политических движений, Фаланга обладает своим собственным характером и стилем, которые наиболее отчетливо обнаруживаются при сравнении формальных (или в собственном смысле «эстетических») характеристик выбранных нами движений.

Во-вторых, утвердив особую роль эстетического измерения при сравнении политических движений «фашистского» толка, нам удалось установить генезис ключевых элементов эстетических образов данных движений, оставивших неизгладимый след в мировой истории.

В-третьих, в результате сравнения на эстетическом уровне было выявлено, что эстетическими основаниями Фаланги выступают глубинные черты испанского духа, не поддающиеся банальной категоризации по идеологическому признаку. Нами были обнаружены следующие основные его черты: эстетика смерти и героической гибели, а также аутентичное испанское «безумие», или точнее «кихотизм», понимаемый через художественные образы Мигеля де Сервантеса. Концентрированное проявление указанных аутентичных черт перед Гражданской войной 1936-1939 гг. стало закономерным итогом исторических событий, происходивших в период описанного нами испанского кризиса.

Классические методы политологического исследования не могут взаимодействовать с такими явлениями как «кихо-

тизм», который, как мы смогли понять, являлся сущностью рассматриваемого нами движения. Только этим безумием, кихотизмом, может быть объяснено то, почему символика сочетает в себе монархию и анархию, почему провозглашается воинственность, но в синих рубашках, отсылающих к простым рабочим комбинезонам. Только кихотизм с присущей ему безумной героикой и глубинным стремлением к смерти может объяснить нам также и то, почему вся эта борьба не нашла должного отклика в массах и закончилась смертью всех последователей и вождей движения в самые первые дни Гражданской войны. Он также может раскрыть всю трагичность, и в то же время комичность этого политического движения.

Кихотизм же созерцается только через искусство. Проявляется он во всех выделенных нами слоях, и чем более мы углубляемся в творение, тем заметнее это становится. Стремясь от видимого цветка к корневищу, мы проникаем в сущность творения, тем самым позволяя ему свершать свою истину: от цвета рубашек до кихотизма — и наоборот.

REFERENCES

- Gadamer, H-G. (2007). *Heidegger's ways: the researches of late oeuvre*. Rus. Ed. Minsk: Propilei Publ. (In Russian)
- Rocha, S. (2019). Introducción: El triunfo de la calavera, España salvaje: los otros episodios nacionales. In *Wild Spain. The other national episodes* (31-61). Madrid: La Felguera.
- García Lorca, F. (1986). *Duende, the topic with variations*. Rus. Ed. Moscow: Hudozhestvennaia literature Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (2002). *Being and time*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ledesma Ramos, R. (1933, March 16). N.t. *El Fascio*, 1.
- Ledesma Ramos, R. (1971). *Don Quixote and our time*. Madrid: Vassallo De Mumbert.
- Ledesma Ramos, R. (1982). *Philosophy: The imperial discipline*. Madrid: Tecnos.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Aesthetics. Philosophy of culture*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Ortega y Gasset, J. (2016). *Mediations on Quixote*. Rus. Ed. Moscow: Grundrisse Publ. (In Russian)

Primo de Rivera, J. (2003). *Complete works*. Madrid: Plataforma.

Primo de Rivera, J. (2017). *Arrows of Phalanx. Selected works*. Rus. Ed. Moscow: Totenburg Publ. (In Russian)

Thomás, J. M. (2017). *José Antonio: Reality and myth*. Barcelona: DEBATE.

Unamuno, M. de. (2017). *Our Lord Don Quixote*. Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform.