

Евгений Савицкий

# Орфей Муссолини?

СЛОВА И ОБРАЗЫ ДИКТАТОРА  
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_185\_1\_323

## **Schumacher F. Benito Mussolini — Konsens durch Mythen: Eine Analyse der faschistischen Rhetorik zwischen 1929 und 1936.**

Paderborn: Brill; Fink, 2022. — XVIII, 398 S.

## **Swan A.A. Photographing Mussolini: The Making of a Political Icon.**

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2020. — 393 p. —  
(Italian and Italian American Studies).

Есть что-то комическое в намерении серьезно поговорить о Муссолини и актуальных тенденциях муссолиноведения, о дуче как ораторе. Даже в определении Сталина как писателя у М. Вайскопфа<sup>1</sup> или как авангардного художника у Б. Гройса<sup>2</sup> есть некоторая ирония, притом что Гитлер и Сталин из-за своей ужасности не лишены возвышенности и даже трагичности. Подвешенный же за ноги рядом с любовницей дуче выглядит на их фоне фигурой второстепенной и несурзадной: этакий Петрушка, нелепо выпучивающий глаза, вытягивающий губы и пафосно жестикулирующий...



Как отмечает Франк Шумахер в книге «Бенито Муссолини — консенсус посредством мифа: анализ фашистской риторики между 1929 и 1936 гг.», такое восприятие итальянского диктатора сформировалось уже в первые послевоенные годы, в частности благодаря фильму Ч. Чаплина «Великий диктатор» (1940), главный герой которого, нелепый Бензино Наполеоне, манерой поведения сильно похож на Муссолини. Трактовка дуче как фигуры преимущественно комической была востребована и в самой Италии, поскольку позволяла представить годы фашизма не столько ужасными, сколько несурзадными, кратковременной дуростью на пути исторического развития Италии, в остальном вполне достойном. Дескать, открытые,

добродушные итальянцы были совращены коварным шутком-манипулятором<sup>3</sup>. Наряду с объявленной министром юстиции П. Тольятти амнистией 1946 г. такая трактовка фашистской эпохи позволяла закрыть неудобную главу в истории, превратить ее в несущественное интермеццо.

- 1 См.: *Вайскопф М.* Писатель Сталин: Язык, приемы, сюжеты. М., 2020.
- 2 См.: *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 19—148.
- 3 Такого рода трактовку режима дуче, отмечает Шумахер, можно найти уже в новелле Т. Манна «Марио и фокусник» (1930), отразившей личные впечатления писателя от посещения Италии в 1926 г.

Все это повлияло на отношение к Муссолини в Италии рубежа XX—XXI вв., где внука диктатора, чуждая память деда, многократно переизбирается в итальянский и европейский парламенты; где в самом центре столицы, у мавзолея Августа, можно увидеть помпезное здание с хвалебной надписью в честь «*dux Mussolini*» и богинь победы с фасциями, напоминающих о праздновании 2000-летия римского императора в 1938 г., и еще многое другое, что трудно представить себе к северу от Альп. В Италии, отмечает Шумахер, не было проработки преступлений фашизма, сравнимой с проработкой нацистского прошлого в Германии. Это сказалось и на историографических трактовках «фашистского двадцатилетия», которым в книге уделяется много внимания, поскольку за пределами Италии муссолиниведческие дискуссии мало известны.

Шумахер выделяет три основных направления исследований: во-первых, появившиеся с 1960-х гг. критические работы о личности Муссолини и созданных им фашистских институциях, их роли в создании культа вождя<sup>4</sup>; во-вторых, сложившееся в 1990—2000-е гг. культурно-историческое направление, уделяющее особое внимание фашистской ментальности и идеологии, восприятию фашистами самих себя<sup>5</sup>; наконец, третье направление, к которому примыкает сам автор, занимается анализом текстуальной и языковой политики режима. Основополагающей для этой области была статья Э. Лезо «Некоторые аспекты фашистского языка» (1973), с которой началось изучение риторики дуче<sup>6</sup>. Позднее предметом исследования стала также институциональная языковая политика — в работах «Языковая политика фашизма» Г. Клейн и «Языковая политика во времена итальянского фашизма» С. Кольб<sup>7</sup>.

Лезо указывал на активное использование итальянским диктатором метафор из военной сферы, а также из области религии, что представлялось ему особенно примечательным, учитывая неприязненное отношение Муссолини к церкви еще со времен его социалистических пристрастий. В фашистский период эти метафоры приобретают магическое и мифическое значение, служат выстраиванию общности между дуче и его слушателями. При этом, замечает Шумахер, Лезо истолковывал в качестве религиозных такие понятия, которые контекстуально не обязательно имели религиозное значение («духовная сопричастность» и т.п.). Лезо также отмечал в выступлениях дуче активное использование техники диалога, заимствованной у Г. д'Аннунцио, нанизывание слов, а также ритмическую организацию речи с использованием двух- или трехчленного синтаксиса. Бинарный ритм мог организовываться посредством синонимов или антитез, а троичный — триколомом, поли- и асиндетоном. Лезо писал, что троичный ритм имеет особые музыкальные свойства, создающие у слушателя ощущение ясности и надежности. Аудитории казалось, что Муссолини всегда тщательно взвешивает аргументы и представляет их исчерпывающе, ведь и сама реальность трехмерна. Такого рода ритмическая логика была, по мнению Лезо, особенно важна в отсутствие у диктатора логики смысловой.

- 
- 4 См. особенно: *Biondi D.* La fabbrica del Duce. Firenze, 1967; *Cannistraro P.V.* La fabbrica del consenso. Roma; Bari, 1975.
  - 5 См.: *Falasca-Zamponi S.* Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. Berkeley, 1997; *Berezin M.* Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy. Ithaca, 1997; *Nelis J.* From Ancient to Modern: The Myth of "romania" during the "ventennio fascista". The Written Imprint of Mussolini's cult of the "Third Rome". Bruxelles; Roma, 2011.
  - 6 *Leso E.* Aspetti della lingua del fascismo: Prima line di una ricerca // Storia linguistica dell'Italia nel Novecento: Atti del Quinto Convegno Internazionale di Studi, Roma, 1—2 giugno 1971 / A cura di M. Gnerre, M. Medici, R. Simone. Roma, 1973. P. 139—158.
  - 7 *Klein G.* La politica linguistica del fascismo. Bologna, 1985; *Kolb S.* Sprachpolitik unter dem italienischen Faschismus. München, 1990.

В более поздней работе «Наблюдения над языком Муссолини»<sup>8</sup> Лезо развивает это положение, указывая, что мелодичное строение языка было способно скрыть смысловую пустоту. У речей Муссолини не было какой-либо референциальной функции, они строились из фонетических элементов, которые воздействовали на слушателей магически; Шумахер находит это объяснение не очень убедительным, хотя историография 1970-х гг. в целом была склонна проецировать в прошлое разные психологические теории. В той же статье Лезо отмечал, что Муссолини часто формулирует предложения посредством паратаксиса, и в результате противопоставление отдельных членов предложения не служит точному обозначению и взвешиванию аргументов.

По мнению Шумахера, это еще не доказывает, что для речей Муссолини было вовсе не важно содержание, и в этом отношении он солидаризируется с критикой Лезо у Б. Спакман, писавшей, что лингвисты, как и многие современники Муссолини, приписывают синтаксической практике ключевое идеологическое значение, но игнорируют при этом конкретный языковой и исторический контекст высказываний диктатора, наделявший фразы вполне определенным смысловым содержанием. Учет этого контекста, по мысли Спакман, во многих случаях может избавить исследователя от обращения к общим мифологическим и магическим конструкциям<sup>9</sup>. В концепции Лезо, отмечает Шумахер, действенность речей Муссолини оказывается полностью основана на эмоциях, возникающих из музыкального использования языка, а не на содержании; звуки муссолиниевской риторики столь могучи, что способны повести за собой целый народ; дуче превращается в нового Орфея, заставляющего своей игрой на арфе плакать даже камни.

В основе таких рассуждений лежит презумпция, что у фашизма не было какого-либо серьезного идеологического содержания, а потому единственное, чем он мог привлечь людей, это эффектная форма, чистая риторика. Такую презумпцию можно обнаружить и в статье У. Эко «Политический язык» (1973)<sup>10</sup>, в которой показано различие между двумя видами риторики: одна основывается на содержательных аргументах и способна служить инструментом познания, другая же оперирует общепринятыми мнениями и редуцирует способность публики к самостоятельным суждениям до минимума — ею-то и пользовались фашисты. Как отмечает Шумахер, используемое Эко противопоставление можно найти уже у Канта, писавшего в подстрочном примечании к § 53 «Критики способности суждения»:

...чтение лучших речей римского трибуна или нынешнего парламентского оратора, или церковного проповедника всякий раз смешивалось у меня с неприятным чувством неодобрения подобного коварного искусства, умеющего в серьезных делах приводить людей, как механизмы, к такому суждению, которое по спокойном размышлении должно потерять для них всякий вес. Умение хорошо говорить и красота речи (вместе это составляет риторику) принадлежат к изящному искусству; но ораторское искусство (*ars oratoria*) как искусство пользоваться слабостями людей для своих целей (сколь бы благонамеренными или действительно благими они ни были) вовсе не достойно уважения<sup>11</sup>.

8 *Leso E. Osservazioni sulla lingua di Mussolini // La lingua italiana e il fascism / A cura di E. Leso et al. Bologna, 1978. P. 15–62.*

9 *Spackman B. Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy. Minneapolis; L., 1996. P. 120.*

10 *Eco U. Il linguaggio politico // I linguaggi settoriali in Italia / A cura di G.L. Beccaria. Milano, 1973. P. 91–105.*

11 *Кант И. Критика способности суждения. СПб., 2006. С. 255–256.*

В том же параграфе Кант рассуждает о музыке как способной возбуждать, но имеющей мало ценности для разума, а потому особенно пригодной для злоупотреблений.

Такое противопоставление видов риторики авторитетными авторами выглядит убедительно, но, продолжает Шумахер, именно оно и позволяет снять со слушателей вину за «механическое» следование манипулятивной игре. С этой же оппозицией связано мнение, будто избыток риторических украшений представляет собой нечто порочное, а отказ от них — честное обращение к самой сути дела, к подлинной реальности. Риторика и искренность как будто исключают друг друга. Схожим образом трактовалось гитлеровское красноречие немецкими авторами. В. Клемперер и другие вслед за ним писали о «ненемецкой риторике» фюрера, с которой он обрушился на простых людей и увлек их за собой по гибельному пути. Вслушиваться в смысл речей Гитлера считалось у послевоенных исследователей чем-то неприличным, как и рассуждать о крайней привлекательности многих его идей. В результате акцент на риторике диктатора имел для немцев «искупительное» значение, на что обращал внимание Й. Коппершмидт<sup>12</sup>.

В исследованиях итальянского фашизма отказ от изучения восприятия риторики слушателями критиковала не только Спакман, но и П.Д. Цунино в книге «Фашистская идеология»<sup>13</sup>. Оба автора отмечали: каким бы убогим ни казалось нам идеологическое содержание фашизма, в нем все же следует разбираться, если мы хотим понять логику эмоций и фантазий той эпохи. Обращение к содержательной стороне риторики Муссолини Шумахер обнаруживает уже в статье М. Кортеллаццо «Социалист Муссолини и истоки фашистской риторики» (1978), где показано, что в социалистический период фонетические элементы речей будущего диктатора были выражены слабо — гораздо важнее было использование медицинских и религиозных метафор, характерных для социалистической риторики того времени<sup>14</sup>. Кортеллаццо указывал на важность для Муссолини не только д'Аннунцио, но и целого ряда других авторов — А. Манцони, Д. Кардуччи, А. Ориани и Э. Коррадини. Значимой для Муссолини была и практика социалистической и профсоюзной агитации, а также журналистской работы в соответствующих изданиях. В частности, диалогическая техника, по мнению Кортеллаццо, была широко распространена в выступлениях итальянских левых на площадях, она возникала из самой ситуации таких выступлений, независимо от ее использования д'Аннунцио. В статье «Формирование муссолиниевской риторики с 1901 по 1914 г.» Кортеллаццо заключил, что к началу Первой мировой войны, то есть до исключения из Итальянской социалистической партии, у будущего диктатора уже сформировались основные риторические приемы<sup>15</sup>. Тем самым была поставлена под вопрос связь риторики Муссолини именно с пустотой фашистской идеологии.

Еще одной важной работой 1970-х гг. (наряду со статьями Лезо и Кортеллаццо) Шумахер считает книгу А. Симонини «Язык Муссолини»<sup>16</sup>. Принимая основные

12 *Kopperschmidt J.* Darf einem zu Hitler auch nichts einfallen? Thematische einleitende Bemerkungen // *Hitler der Redner* / Hrsg. von J. Kopperschmidt, J.G. Pankau. München, 2003. S. 11—27.

13 *Zunino P.G.* L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime. Bologna, 2013.

14 *Cortelazzo M.* Mussolini socialista e gli antecedenti della retorica fascista // *La lingua italiana e il fascism* / A cura di E. Leso et al. Bologna, 1978. P. 63—81. Ср.: *Rigotti F.* Der Chirurg des Staates. Zur politischen Metaphorik Mussolinis // *Politische Vierteljahrschrift*. Bd. 28. Nr. 3. S. 280—292.

15 *Cortelazzo M.* La formazione della retorica mussoliniana tra il 1901 e il 1914 / *Retorica e politica. Atti del II Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1974) / A cura di D. Goldin. Padova, 1978. P. 177—191.

16 *Simonini A.* Il linguaggio di Mussolini. Milano, 1978.

положения Лезо и Кортецца, Симонини все же предостерегал от предвзятого отношения к речам Муссолини, при котором единственным критерием оценки служит содержательно-аргументированная риторика, а все прочее причисляется к манипуляции. Как раз деловитый тон речи может быть манипулятивным, скрывающим свою риторичность, у Муссолини же все предельно ясно и открыто, он демонстративно пользуется очевидными приемами, чтобы увлечь за собой публику. Таким образом, Симонини опровергал выдвинутую Лезо теорию подспудных манипуляций.

Особое внимание отношениям Муссолини с публикой уделено в работе П. Дезидери «Теория и практика политической речи» (1984)<sup>17</sup>. Дезидери полагает, что политик тогда способен привлечь внимание слушателей, когда начинает говорить о реально волнующих их проблемах. Муссолини умел находить такие темы и разыгрывал соответствующую роль, где-то выстраивая более близкие и доверительные отношения со слушателями, а где-то более дистанцированные. Дезидери обращает внимание и на ремарки Муссолини, которые он делал прямо во время выступлений по поводу восприятия его речей. Чаще всего они касались качества его речей, а также фигуры идеального слушателя, хорошего фашистского гражданина. Нередко Муссолини пользовался антириторической топикой, чтобы расположить к себе собеседников. Произносимая речь определяется диктатором как продуманная, упорядоченная, схематичная, ясная и заслуживающая доверия — в отличие от темных, искусственных, путаных и неточных высказываний его оппонентов. Как открытая, честная и истинная, она противопоставляется также лживым, фальшивым, манипулятивным речам противников. Таким образом, в речах Муссолини постоянно соотносятся истинная и ложная речь; как оратор, он то и дело занимает метапозицию по отношению к существующим методам убеждения. В итоге сама критика риторических стратегий может служить конструированию убедительности выступающего.

Д. Педротти в книге «Диктатура риторики и риторика диктатуры» исследовал конкретные ситуации выступлений Гитлера и Муссолини, обращая внимание не только на риторику, но и на сопровождавшие ее жесты, мимику, движения тела, которые видно на кинохронике<sup>18</sup>. Автор пришел к выводу, что Муссолини и Гитлер нарочито нарушали унаследованные от Античности представления о должной мере в использовании оратором тела и именно эта несдержанность трактовалась зрителями как искренность, свидетельство подлинного чувства. То, что эмоции проявлялись не только в словах, но и во всем облике выступающего, говорило о полной самоотдаче для страны. Впрочем, как критически отмечает Шумахер, Педротти не учитывает, в какой мере к началу XX в. представления о должном поведении оратора изменились по сравнению с Античностью.

Этим дальнейшим изменениям в книге уделяется много внимания, поскольку сегодня уже трудно представить себе тот культурный контекст, те привычки в использовании и восприятии публичной речи, что существовали во времена дуче, и это нередко ведет к неверным трактовкам. Как показывает Шумахер, авторитет античной риторики в Италии начинает оспариваться уже в XVI в., задолго до «спора о древних и новых» во Франции. К началу XIX в. вопрос о наилучшем риторическом стиле становится одним из центральных для деятелей Рисорджименто, но Цицерон, ключевая фигура римского риторического наследия, был здесь не вполне

17 *Desideri P.* Teoria e prassi del discorso politico: Strategie persuasive e percorsi comunicativi. Roma, 1984.

18 *Pedrotti G.* Diktatur der Rhetorik oder Rhetorik der Diktatur: Gezeigt an ausgewählten Redesituationen von Mussolini und Hitler. Berlin, 2017.

пригодным образом, поскольку стремился избегать крайностей аттицизма и азианства, то есть чрезмерной простоты, трактовавшейся им как грубость, и учености, трактовавшейся как напыщенность. Но его компромиссные по стилистике речи были все же слишком сложны для восприятия, чтобы ориентироваться на них в собственных публичных выступлениях. К тому же такая эстетически позиция Цицерона была связана с его политической умеренностью, стремлением сохранить баланс между оптиматами и популярами в рамках существующих институций, что в Италии эпохи романтики и позднее не выглядело убедительно, а напоминало филистерское избегание крайностей. В духе характерной для рубежа XVIII—XIX вв. грекомании итальянские писатели и политические деятели ориентируются на гораздо более доходчивый для простых людей стиль выступлений Лисия и Демосфена, который можно назвать и более популистским.

В итальянской парламентской риторике XIX в., в отличие от французской или английской, было принято уделять особое внимание риторической красоте выступлений, тем более что при цензовой системе выборов все заседавшие имели хорошее неоклассическое образование. Депутаты выступали с мест, при этом в порядке вещей были резкие нападки друг на друга, эмоциональность речей. Некоторые политики, в частности Д. Джолити, многократно возглавлявший правительство Италии, предпочитали деловой, построенный на логической аргументации стиль выступлений, но как раз у Джолити была репутация хитрого манипулятора, беспринципного мастера компромиссов и создателя коалиций, благодаря чему, каким бы ни был результат выборов, он вновь возглавлял правительство. При этом к началу XX в. в Италии, как и в Германии, парламентская риторика подвергалась критике как имеющая мало общего с действительным стремлением убедить противную сторону. В реальности депутаты голосовали в соответствии с уже имевшимися у них убеждениями, а также в зависимости от личных связей, которые в Италии были важнее партийных объединений. В этих условиях, а также по мере расширения избирательной базы, особенно после реформы 1912 г., предоставившей право голоса почти всему мужскому населению, для парламентской риторики было важнее получить резонанс среди широких масс населения, читавших парламентские речи в газетах. Становилась важнее внешняя эффектность, а не рациональная аргументированность. Это трактовалось как прискорбное, но закономерное следствие новой политики с участием широких народных масс.

Отдельным видом риторики были пришедшие из академической среды доклады, подразумевавшие информирование и просвещение слушателей. Особенно среди социалистов докладчики (*confereziere*) получили большое распространение как агитаторы. В то же время отмечалась поверхностность таких выступлений: гастролировавшие по стране докладчики, не способные учитывать особенности конкретных слушателей, ориентировались на средний уровень. Когда же докладчики уезжали, у них уже нельзя было что-то переспросить, чтобы разобраться в услышанном получше.

От выступлений докладчиков отличалась площадная риторика, используемая социалистами. Они стремились говорить близким народу языком, а не культивированной речью парламентских дебатов. Создавали специальные школы пропагандистов, где учили правильно говорить с народом. В то же время многие члены партии считали необходимым более интеллектуальный уровень общения с рабочим классом; позднее именно они составили ядро Итальянской коммунистической партии во главе с Грамши и Тольятти.

Шумахер признает и влияние д'Аннунцио, в особенности его трактовки оратора и поэта как пророка. Авангардная литература в целом влияла на газетный язык, и среди самых показательных здесь примеров была газета «Воче», с которой

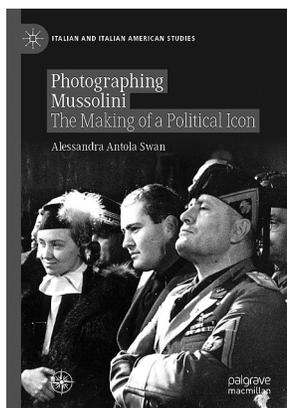
одно время сотрудничал будущий дуче. Редакция «Воче» стремилась отказаться от слов и синтаксических конструкций, чуждых простому народу, говорить близким ему языком. На разрушение нормативного для классической литературы синтаксиса влияли и колонки со спортивными новостями или хроникой происшествий, и Шумахер полагает, что фрагментированный синтаксис Муссолини имеет исток именно в его длительном опыте журналистской работы.

Все эти и другие контексты нужны Шумахеру для того, чтобы показать: риторика Муссолини не была чем-то совсем необычным для итальянской политической повседневности. Напротив, диктатор умел использовать сложившиеся к тому времени модальности выступлений, находившие отклик в душах людей именно благодаря знакомству последних с ними. Как отмечает Шумахер, в начале 1920-х (и даже после прихода к власти в 1922 г.) фашистская партия имела очень слабую электоральную поддержку и была вынуждена выступать в избирательных округах в союзе с другими политическими силами. После 1925 г. настоящих выборов уже не проводилось, тем не менее, как считает автор, с этого времени и до начала Второй итало-эфиопской войны в 1935 г. власть дуче опиралась на социальный консенсус. Его исток Шумахер видит в своего рода мифологии, сотворенной Муссолини, но не в смысле Ж. Сореля, толковавшего миф как воображаемые политическими активистами образы будущих сражений, в которых они победят, и тогда их дело восторжествует. Влияние на Муссолини Сореля, как и Г. Ле Бона, Шумахер считает сильно преувеличенным, скорее итальянский диктатор использовал их теории задним числом для объяснения своего успеха. Шумахер пытается сформулировать свое понятие мифа, которое включало бы в себя концепции Р. Барта (мифы повседневности), К. Леви-Стросса (повествовательные структуры) и Г. Блюменберга (литературные мифы, метафоры как микромифы, служащие осмыслению и структурированию действительности). Он стремится показать на примере речей Муссолини и их восприятия современниками (итальянскими и зарубежными репортерами, авторами дневников), что фашистская риторика потому была способна создавать консенсус, что использовала близкие людям символические инструменты, создавала миф, который не воспринимался как нечто чуждое.

Таким образом, рассуждения Шумахера вписываются в общие тенденции изучения диктатур XX в., которые сам он описывает как результат последовательной смены трех больших теорий. Для марксистской историографии фашизм и нацизм были характерным следствием кризиса империалистического капитализма, попыткой справиться с нарастающим освободительным движением народных масс («Формула Димитрова»); в рамках этого подхода фашизм был продуктом вырождения либеральной демократии. В условиях холодной войны возникает теория тоталитаризма, представленная прежде всего работами Х. Арндт, а также К.И. Фридриха и З. Бжезинского; здесь основное внимание уделялось не социально-экономическим, а политическим аспектам — террористической и диктаторской организации власти и стремлению к внешней экспансии. Немаловажен был и квазирелигиозный характер идеологии, с учетом которого фашизм сближался уже не с либерализмом, а с коммунизмом, также трактовавшимся как своего рода вера. Наконец, третьей теоретической рамкой, преобладающей в дискуссиях после 1989 г., когда идеологические ограничения ослабли как на Востоке, так и на Западе, стал культурно-исторический подход, в рамках которого больше внимания уделяется пониманию фашистами самих себя, а также тому, в какой мере фашизм был не столько чем-то исключительным, сколько «исключительным нормальным», то есть особенно сильно воплощавшим в себе «нормальные» черты европейской культуры того времени. Шумахер связывает такой историографический

поворот с работами Э. Нольте, Дж. Мосса и Э. Джентиле<sup>19</sup>, но здесь же можно было бы назвать и философское исследование холокоста как воплощения биополитики Дж. Агамбеном, и многие другие работы. Миф для Шумахера оказывается еще одним способом «нормализации» фашизма, но с целями ровно противоположными тем, что, как он считает, есть у трактовок Муссолини как Орфея и Петрушки.

Дополнением к предпринятому Шумахером исследованию различных дискурсивных ролей Муссолини и контекстов его выступлений может служить богато иллюстрированная книга Александры Антолы Свон «Фотографируя Муссолини: сотворение политической иконы». С самого начала Свон отмечает, что визуальные репрезентации дуче исследованы намного меньше, чем его риторика, и чаще всего используются лишь как иллюстрации в общих работах об итальянском фашизме. Однако в последние десятилетия появились статьи и книги, посвященные плакатам и открыткам с Муссолини<sup>20</sup>, а также фильмы<sup>21</sup>, обратившие внимание на малоизвестные образы дуче, контексты их появления и циркулирования. Свон указывает, что фотографии позволяют лучше понять, каким хотел видеть себя фашистский режим, строго контролировавший производство и распространение изображений вождя. С 1927 г., когда был создан фотографический отдел Института света (Istituto Luce; Luce — сокр. от L'Unione Cinematografica Educativa), никакие изображения не могли публиковаться без его разрешения.



Изучение этой проблематики — задача нелегкая, в особенности потому, что в итальянских архивах визуальные источники обычно хранятся отдельно от письменных, и потому найти документы, необходимые для контекстуализации конкретной фотографии, бывает весьма трудно. Кроме того, исследователь изображений дуче оказывается вовлечен в целый ряд сложных историографических дискуссий. Прежде всего, это продолжающийся спор интенционалистов и функционалистов: определялась ли политика фашистов и нацистов злой волей вождя и его окружения или же она в не меньшей степени зависела от творческого соучастия рядовых граждан (железнодорожников, банковских служащих, страховых агентов, государствен-

ной бюрократии и др.), которые просто делали свою работу, следуя сложившимся практикам повседневного поведения?<sup>22</sup> Применительно к фотографиям эти дискуссионные вопросы предполагают изучение того, во-первых, в какой мере дуче, имевший опыт журналистской работы, лично определял производство образов, служащих, таким образом, элементом его саморепрезентации, а в какой это усколь-

- 
- 19 См.: *Нольте Э.* Фашизм в его эпохе / Пер. с нем. А.И. Федорова. Новосибирск, 2001; *Он же.* Европейская гражданская война, 1917–1945. Национал-социализм и большевизм / Пер. с нем. А. Антоновского и др. М., 2003; *Mosse G.L.* The Fascist Revolution: Toward a General History of Fascism. N.Y., 1999; *Gentile E.* Il culto del littorio: La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista. Roma; Bari, 1993.
- 20 См.: *Schnapp J.* L'arte del manifesto politico 1914–1989. Milano, 2005; *Sturani E.* Le Cartoline per il Duce. Torino, 2003; *Fraser J.* Propaganda on the Picture Postcard // *Oxford Art Journal*. 1980. Vol. 3. No. 2. P. 39–47.
- 21 См., например: «Чай с Муссолини» (реж. Ф. Дзефирелли, 1999); «Побеждать» (реж. М. Беллоккьо, 2009).
- 22 Применительно к итальянскому фашизму см.: *Bosworth R.* Mussolini. N.Y., 2002. P. 1–12; *Cardoza A.L.* Recasting the Duce for the New Century: Recent Scholarship on Mussolini and Italian Fascism // *The Journal of Modern History*. 2005. Vol. 77. No. 3. P. 722–737.

зало от контроля и было продуктом деятельности различных действующих лиц; во-вторых — насколько образы были способны создавать согласие в обществе по поводу политики Муссолини и побуждать к активному соучастию в ней без принуждения со стороны властей.

Другой дискуссионный вопрос: до какой степени визуальная пропаганда ориентировалась на сложившееся к тому времени научное знание, в особенности на популярные с конца XVIII до середины XX в. исследования по физиогномике, например у Ч. Ломброзо. Так, по замечанию ряда авторов, (псевдо)научное знание о типах лица позволяло превратить визуальные метафоры в прочные истины<sup>23</sup>. К тому же в фашистской Италии фотография была частью возникшего еще в XIX в. педагогического проекта, призванного морально и идеологически объединить фрагментированную нацию, сформировать общую идентичность через фотографии людских «типов» и природных «видов»<sup>24</sup>. В связи с нормативностью образов важно и то, как на восприятие дуче влияло немое кино, приучавшее людей к утрированной патетической жестуляции, преувеличенной выразительности лица<sup>25</sup>.

Еще один обсуждаемый в современной историографии аспект связан с гендерной репрезентацией дуче. С одной стороны, отмечалось, что Муссолини рассматривал массы в духе учения Ле Бона, согласно которому толпа отличается «женскими» качествами, такими как непостоянство, импульсивность, фанатичность, жестокость и т.п., а потому вождь должен выступать подчеркнуто маскулинной фигурой, тем, кто способен подчинить своей воле обожающую его истеричку. В то же время указывалось и на «женские» черты дуче, игравшего с толпой в игру соблазнения с ее чередованием приближения и отдаления, оставляя людей в состоянии постоянного ожидания<sup>26</sup>. Гендерный характер имели и модернистские метафоры, характеризовавшие Муссолини как стального лидера или человека-ракеты<sup>27</sup>. К слову, на гендерные аспекты риторики указывал и Шумахер: еще со времен Античности суровый лаконичный стиль трактовался как мужской, а изящный и склонный к использованию украшений — как женский. В частности, феминизированной считалась в начале XX в. повлиявшая на Муссолини риторика д'Аннунцио. Способность же дуче говорить «чеканя» слова трактовалась современниками как качество настоящего мужчины.

Четвертая дискуссионная область связана с вопросом о том, насколько оригинальной была фашистская визуальная эстетика, в какой мере она испытывала внешние влияния, — он был важен в том числе для послевоенных левых, стремив-

23 См.: *Schmölders C. Hitler's Face: The Biography of an Image. Philadelphia, 2006; The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc / Ed. by V. Apor, J.C. Behrends, P. Jones et al. Basingstoke, 2004; Schwarzenbach A. Royal Photographs: Emotions for the People // Contemporary European History. 2004. Vol. 13. No. 3. P. 255—280.*

24 О подобной британской имперской педагогике см.: *Moser G. Projecting Citizenship. Photography and Belonging in the British Empire. University Park, Penn., 2019.* См. также: *Савицкий Е. Колониальная фотография и воспитание (не)граждан (обзор) // Новое литературное обозрение. 2020. № 6. С. 594—605.*

25 *Falasca-Zamponi S. Op. cit. P. 86.* Об особой роли немое кино в интеграции различных этнически, социально и гендерно разнородных групп в национальную общность в 1910—1920-е гг. см. также: *Хансен М. Вавилон и вавилонское столпотворение: зритель в американском немом кино / Пер. с англ. Н. Цыркун. М., 2023.*

26 *Passerini L. Costruzione del femminile e del maschile, dicotomia sociale e androginia simbolica // Il regime fascista / Ed. A. Del Boca, M. Legnani, M.G. Rossi. Roma, 1995. P. 504; Eadem. Mussolini immaginario: storia di una biografia, 1915—1939. Roma; Bari, 1991.*

27 *Schnapp J. Staging Fascism: 18BL and the Theatre of Masses for Masses. Stanford, 1996; Falasca-Zamponi S. Op. cit. P. 44—73.*

шихся (вслед за Т. Адорно) четко различать фашистские и антифашистские художественные практики в музыке и других искусствах. Однако в исследованиях фашистской фотографии отмечалось, что особенно в 1930-е гг., когда происходит отход от модернистского пуризма в духе Баухауса, начинают комбинироваться очень разные художественные практики, отчего для репрезентации дуче оказываются применимы приемы как советской экспериментальной фотографии, особенно А. Родченко, так и немецких фотографов, особенно Л. Рифеншталь. Не менее важны были и эффекты естественной непринужденности, выработанные американскими фотографами, работавшими для Ф.Д. Рузвельта, хотя такие подходы противоречили доминировавшей в 1930-х гг. тенденции изображать дуче цезареподобным. Портреты Муссолини, однако, как отмечает Свон, испытывали влияние не только высокохудожественной фотографии (в том числе итальянской футуристской), но и слащавых изображений христианских святых, с которыми порой комбинировался образ дуче, а также китчевых образов знаменитостей и броских рекламных объявлений.

Связи иконографии дуче со сложившимися образами знаменитостей в книге уделяется большое внимание. Свон отмечает, что уже вскоре после изобретения фотографии европейские монархи начинают использовать ее как важный инструмент популяризации собственного образа. Небольшого формата фотографии вручались лично в качестве подарка или рассылались по почте в ответ на письма с выражением верноподданнических чувств. На фотокарточках обычно имелся автограф монарха, что усиливало ощущение личной сопричастности. Многие коллекционировали фотографии членов правящего дома, благодаря чему можно было проследить, как меняются со временем эти люди; коллекции превращались в своего рода семейные фотоальбомы, усиливавшие эмоциональную привязанность к изображенным. Эта привязанность становилась особенно важной по мере убывания политической власти монархий. Позднее, по мере совершенствования типографской техники, такие фотографии членов правящего дома специально для коллекционирования регулярно публиковали газеты и журналы. Появлялись и изображения ранее скрытой от посторонних глаз повседневной жизни монархов, что также создавало эффект близости<sup>28</sup>.

Подобной сериальностью, отмечает Свон, будут потом отличаться и фотографии Муссолини. При этом массовое репродуцирование вовсе не обязательно лишало изображаемых ауры (по В. Беньямину) или приводило к визуальному пере насыщению (по Ж. Бодрийяру). Здесь, по мысли Свон, более верны наблюдения М. Камилла, писавшего, что тиражирование образов способно, напротив, усилить ауру оригиналов, например миниатюр из «Часослова» герцога Беррийского, которые, не будь тиражирования, не воспринимались бы никем как «те самые» и «знаменитые»<sup>29</sup>.

Также и фотографии монархов приобретали характер объектов культа — их вешали на стену на почетном месте, украшали, целовали перед сном и т.п. Статус сакрального символа могли получать фотографии не только монархов, но и революционеров. Так, массово распространявшиеся фотографии Гарибальди способствовали «брендингу» его фигуры, становлению светского культа вокруг нее<sup>30</sup>.

28 См.: *Schwarzenbach A.* Op. cit. Применительно к России см.: *Колоницкий Б.* «Трагическая эротика»: образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010.

29 См.: *Camille M.* “The Très Riches Heures”: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction // *Critical Inquiry.* 1990. Vol. 17. No. 1. P. 72–107.

30 См. об этом: *Riall L.* *Garibaldi: Invention of a Hero.* New Haven, 2007. P. 3–13.

Образ героического солдата революции использовал позднее д'Аннунцио, в самоинсценировке которого в то же время было много и от стилистики С. Бернар или Э. Дуже с их новаторским владением телом, «электрифицирующей» манерой говорить, преувеличенной выразительностью лица. Все это создавало неповторимый образ «дивы», который д'Аннунцио старался перенести в политику, сильно повлияв в этом отношении на фашистскую образность. Как показывает Свон, можно найти немало параллелей между фотографиями итальянского поэта и Муссолини.

При этом в рекомендациях, составленных пресс-службой Муссолини и Институтом света, нет указаний содержательного плана (например, «изобразить дуче в стилистике д'Аннунцио») — эти предписания носят сугубо технический характер, касаются резкости изображений, теней, неудачных ракурсов и т.п. Содержательные рекомендации изредка появляются только во времена Итальянской социальной республики (1943—1945). В этих условиях фотографы хотя и вынуждены были заниматься самоцензурой, чтобы их фотографии не были запрещены, но в то же время пользовались достаточно большой свободой в выборе формата изображений. При этом в Институте света было много проблем, характерных для государственных учреждений. На работу туда брали благодаря не только заслугам, но и личным связям. У фотографов было мало стимулов выделяться оригинальностью, — напротив, от них требовалось следовать более или менее общей стилистике, и имена их не указывались. Газеты часто жаловались на низкое качество предоставляемых Институтом света фотографий и на несвоевременное их получение. В качестве примера Свон приводит одну из знаменитых фотографий дуче, где он изображен обнаженным по пояс катающимся на лыжах в Альпах. Изображение политика голым не было типичным в то время, и фотография задавала определенный иконографический тип, который, как отмечает Свон, можно проследить вплоть до аналогичных изображений Б. Обамы и В. Путина. Ее качество, однако, далеко не безупречно: видны тени от оставшихся за кадром людей, лыжи показаны фронтально и почти не видны, фигура дуче недостаточно контрастна по отношению к фону и т.д. Тем не менее фотографию сочли достойной распространения. Такого рода примеры показывают, что качество официальной пропаганды не стоит переоценивать. Гораздо лучше работали частные агентства, услугами которых пользовались крупные газеты. Их фотографы отличались особой изобретательностью в нахождении места съемки, в получении доступа к вождю, в организации быстрой проявки негативов и их отправки в редакции. Как отмечает Свон, коммерческая логика, а также стремление к успеху и известности фотографов из частных агентств, многие из которых были низкого социального происхождения, создавали яркие образы дуче без всяких предписаний сверху. Получить возможность индивидуального сеанса съемки с дуче было серьезным карьерным успехом, при этом Муссолини был готов пойти навстречу гламурному светскому фотографу и быть изображенным в качестве утонченного задумчивого интеллектуала и т.п.

Таким образом, у Свон, как и у Шумахера, Муссолини не выглядит лишь марионеткой или террористическим диктатором. Его образы зависели не столько от предписаний сверху, сколько от идущей снизу творческой креативности, стилистика которой была весьма разнообразна. Указывая на частое соседство портретов дуче с рекламой в газетах и на витринах магазинов, Свон видит особенность итальянского фашизма в его приспособлении к массовой культуре потребления и активном использовании ее возможностей.

В обоих рассмотренных книгах есть стремление истолковать фашизм не как что-то совершенно патологическое для европейской культуры XX в., а как то, что вырастает из самой ее нормальности и связано не только с репрессиями, но и с активным соучастием людей очень разного происхождения, профессионального ста-

туса, политических убеждений и т.д. Язык фашизма, как словесный, так и визуальный, оказывается трудно выделить и определить как нечто совсем специфичное. Оглядываясь спустя треть века на «спор историков»<sup>31</sup> об уникальности преступлений нацистов и фашистов, о допустимости их широкой контекстуализации, которая чревата релятивизацией, можно сказать, что в историографии после «культурного поворота» и окончания холодной войны преобладающей оказалась все-таки контекстуализирующая линия, при этом нормализация нацизма и фашизма отнюдь не ведет к их оправданию.

---

31 См.: „Historikerstreit“: Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der Nationalsozialistischen Judenvernichtung / Hrsg. von E.R. Piper. München; Zürich, 1987.