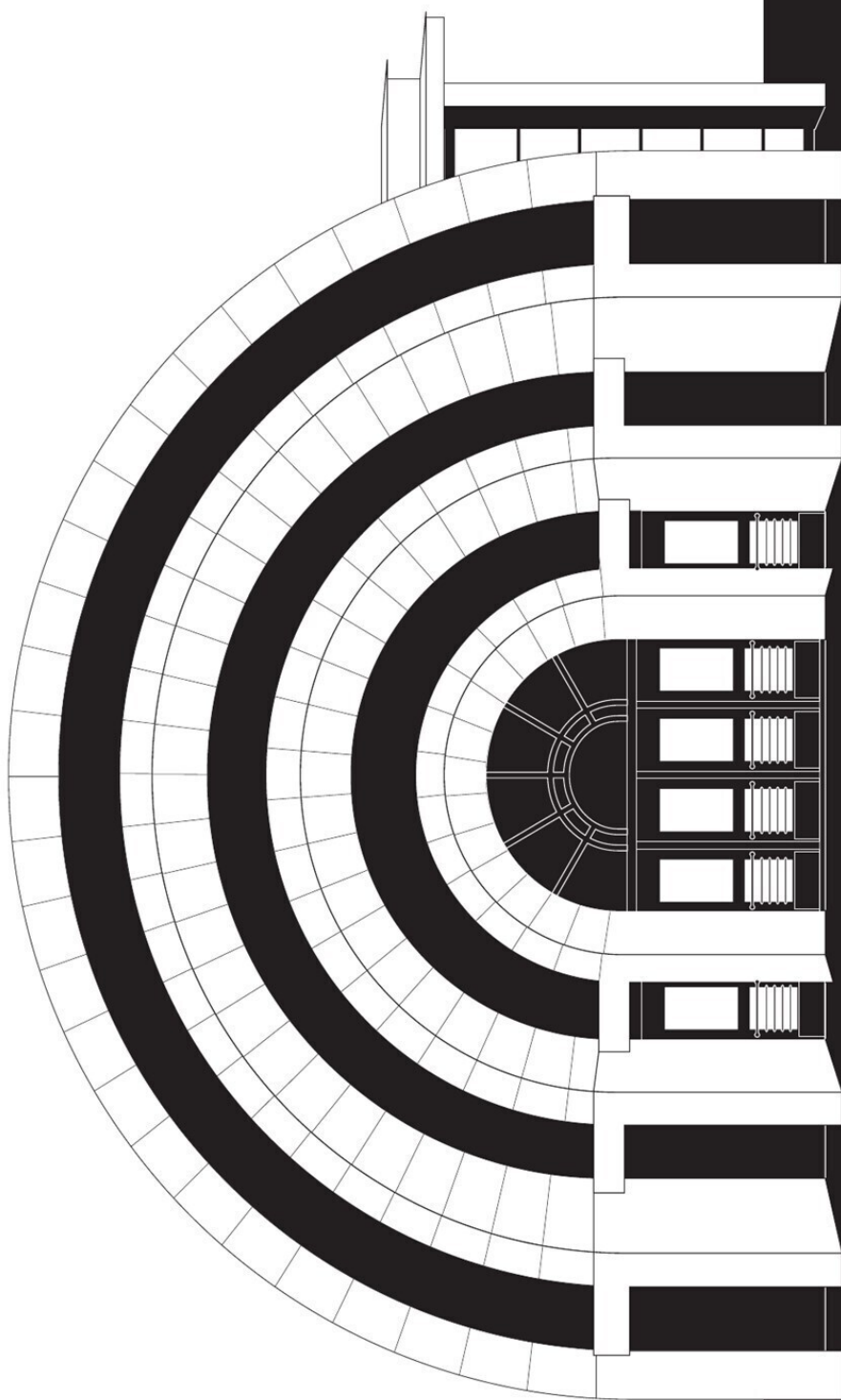


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



НЕСТАНД АРТ

Забывтые эксперименты в советской культуре, 1934-1964 годы

Научная библиотека

Коллектив авторов

**Нестандарт. Забытые
эксперименты в
советской культуре**

«НЛО»

2021

УДК 7.036.1(47+57)6
ББК 85.03(2)6-022.267

Коллектив авторов

Нестандарт. Забытые эксперименты в советской культуре /
Коллектив авторов — «НЛО», 2021 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-444814-67-3

Академический консенсус гласит, что внедренный в 1930-е годы соцреализм свел на нет те смелые формальные эксперименты, которые отличали советскую авангардную эстетику. Представленный сборник предлагает усложнить, скорректировать или, возможно, даже переписать этот главенствующий нарратив с помощью своего рода археологических изысканий в сферах музыки, кинематографа, театра и литературы. Вместо того чтобы сосредотачиваться на господствующих тенденциях, авторы книги обращаются к работе малоизвестных аутсайдеров, творчество которых умышленно или по воле случая отклонялось от доминантного художественного метода. В центре внимания сборника – значимость этих аутсайдеров в формировании культурной традиции, а также пластичность социалистического реализма как эстетического метода, его восприимчивость к инородным эстетическим примесям и неопределенность его границ. Чтобы артикулировать более многогранное понимание данного периода, авторы выводят на первый план именно непоследовательности и внутренние противоречия этого метода.

УДК 7.036.1(47+57)6
ББК 85.03(2)6-022.267

ISBN 978-5-444814-67-3

© Коллектив авторов, 2021

© НЛО, 2021

Содержание

Введение	8
Рудименты авангарда	23
«История будет нас судить по нашим зданиям»: Архитектура как факт и символ в очерках Дер Нистера «Столицы»	23
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Нестандарт. Забытые эксперименты в советской культуре, 1934—1964 годы

Сборник статей

В оформлении обложки использован рисунок по мотивам чертежей вестибюля станции метро Красные ворота по проекту Н.А. Ладовского.

© Вайнгурт Ю., Никелл У., составители, 2021

© Авторы, 2021

© Васильков Ю., дизайн обложки, 2021

© ООО «Новое литературное обозрение», 2021



Данный сборник составлен по материалам академической конференции «Обретенное во времени: забытые эксперименты 1940–1960-х» («Found In Time: Forgotten Experiments, 1940^s–1960^s»), которая прошла в Чикагском университете в октябре 2017 года. Первым делом мы хотели бы поблагодарить организатора нашей конференции Мириам Трипальди, чьи неустанные усилия помогли нам разработать концепцию и самой конференции, и последовавшей за ней книги. Мы также выражаем признательность тем участникам, которые по тем или иным причинам не смогли разместить в сборнике свои статьи, однако повлияли на ход наших мыслей, озвучив на конференции свои идеи: спасибо Лидии Адер, Алисе Баллард, Роберту Берду, Марии Цизмич, Анне Кацнельсон, Коллин Маккуиллен, Владимиру Орлову, Ольге Пантелеевой и, наконец, Марине Фроловой-Уокер, выступившей с основным докладом.

Конференция проходила совместно с фестивалем, посвященным музыке Галины Уствольской. Его организаторами выступили композитор Номи Эпштейн и флейтистка Шанна Гутьеррез. Мы глубоко благодарны за поступившее от них предложение о сотрудничестве; их творческий замысел вылился в итоге в сборник, который вы держите в руках. Мы признательны всем музыкантам, которые исполняли на фестивале произведения Уствольской, столь важные и показательные для нашего проекта.

Конечно, эта конференция не могла бы состояться без щедрой поддержки. Мы благодарим Эстер Питерс, Уильяма Мишеля, Питера Джиллетта, Гуманитарный институт Фрэнка, Центр восточноевропейских, русских и евразийских исследований при Чикагском университете, Центр искусств Ривы и Дэвида Логан, Совет аспирантов Чикагского университета, отделения музыковедения и славистики Чикагского университета, Марину Могильнер и рабочую группу UIC SEE NEXT, а также Фонд Михаила Прохорова.

Отдельно хотелось бы упомянуть тех, кто помог нашему сборнику увидеть свет. Прежде всего, мы благодарны ученым, чьи исследования и составляют нашу книгу, – за их глубокое понимание предмета, творческий подход и безграничное терпение. Сборник был подготовлен в ходе стажировки в Институте гуманитарных исследований Университета Иллинойса в Чикаго (UIC Institute for the Humanities). Мы выражаем признательность дирекции Института за поддержку. Особая благодарность Антону Свиначенко: он не только написал для сборника собственное эссе, но и перевел добрую половину опубликованных здесь текстов на грамотный академический русский, – и Ольге Селезневой, выступившей в роли корректора на этапе подготовки к печати. Огромное спасибо Ирине Прохоровой, которая поверила в наш проект и дала ему пристанище в издательстве «Новое литературное обозрение». И наконец, мы выра-

жаем благодарность всем сотрудникам «Нового литературного обозрения», которые приложили столько усилий для того, чтобы наш сборник вышел в свет.

Введение «Ненормальные»

Юлия Вайнгурт

В «Египетской марке» Осип Мандельштам использует музыкальную метафору для демонстрации первостепенной важности всякого рода маргиналий: «Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теневые пюпитры, как третьи скрипки мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к Леноре или к Эгмонту Бетховена»¹. Однако, развивая эту метафору, «Египетская марка» не только воспекает странности и неточности творческого процесса, но и отстаивает значимость аутсайдеров для формирования культурной традиции. Наш сборник, посвященный как раз таким «чужакам», призван проверить полномочность этой идеи.

Проект изначально был задуман, когда Номи Эпштейн, чикагский композитор и исполнитель посткейджанской экспериментальной музыки, предложила организовать совместными усилиями трехдневный фестиваль, посвященный авангардному классическому композитору Галине Уствольской. Номи с флейтисткой Шанной Гутьеррез хотели собрать вместе чикагских музыкантов, чтобы те исполнили сложные, суровые композиции Уствольской, и уже успели на тот момент рекрутировать немало полных энтузиазма участников. Мне тогда стало неловко, что чикагские исполнители новой классической музыки – пускай это и небольшая и закрытая группа людей – знают и любят Уствольскую, тогда как я, специалист по русской культуре, услышала о ней впервые. Несколько видео на YouTube, которые прислала мне Номи, оказалось достаточно, чтобы я мгновенно согласилась участвовать в проекте. Это случайное столкновение с Уствольской, которая, как выяснилось, продолжала сочинять экспериментальные, формально переусложненные вещи на протяжении 1940–1950-х годов, навело меня на мысль, что мои коллеги-литературоведы до сих пор не располагают полной картиной художественных методов, практиковавшихся в тот период. На занятиях по русской литературе XX века мы зачастую проходим эти десятилетия по касательной, едва разделившись с утвердившимся в 1930-х соцреализмом и торопясь поскорее добраться до ярких, многозвучных 1960-х. Возможно, подумалось мне, в нашем идеологически обусловленном образе культурной пустыни, раскинувшейся посередине столетия, многое упущено из виду. Сколько еще таких аутсайдеров остаются в тени, известные лишь немногим избранным? В какой мере «разархивация» этих художников может изменить карту советского модернизма, а заодно и наше понимание эволюции советской культуры в целом? И в какой мере произведения этих художников могут помочь в переоценке той самой культурной парадигмы, от которой они отклонялись то ли умышленно, то ли по воле случая?

Именно для того, чтобы обсудить эти вопросы, трехдневный музыкальный фестиваль, посвященный Уствольской (октябрь 2017), был дополнен междисциплинарным симпозиумом о художниках, работавших на периферии доминантной культуры. Симпозиум, который мы организовали с Уильямом Никеллом и Мириам Трипальди (оба – из Чикагского университета), был озаглавлен «Found in Time: Forgotten Experiments in Russian Arts of the 1940^s–1960^s», а в сборнике, который вы держите в руках, продолжается обсуждение затронутых на нем тем.

¹ Мандельштам О. Египетская марка. М.: Панорама, 1991. С. 67.

Дискурс-анализ и археологический метод

Традиционный сюжет описывает развитие отношений между художником и советской властью примерно так: после недолгого постреволюционного флирта художественный и политический авангарды решительно разошлись во мнениях касательно смысла самого понятия «революционный». Дабы консолидировать контроль над культурой, в начале 1930-х власти взялись за искоренение всяческого инакомыслия и разнообразия в художественной сфере, введя единую для всех и обязательную к исполнению доктрину соцреализма. На Первом съезде (1934) свежее образованного Союза писателей (1932) понятие «соцреализм» было обрисовано лишь в общих чертах: как трехчастный диктат партийности, народности и идейности, укомплектованный парадоксальным призывом изображать действительность в ее революционном развитии. Политическая и культурная оттепель 1950-х породила робкие попытки ввести в творческую деятельность ранее запрещенные элементы. Оттепель продолжалась относительно недолго, но с ее окончанием новоявленные «отклонения» не исчезли, а переместились в подполье, где начала уже стремительно развиваться сложная система культурного производства и распространения неподцензурного искусства. При этом соцреализм по-прежнему оставался официально санкционированным художественным методом во всех видах искусства фактически до самого распада Советского Союза.

Учреждение соцреалистической доктрины время от времени подкреплялось агрессивными антиформалистскими кампаниями, под «формализмом» подразумевавшими любую авангардную или модернистскую эстетику. По большому счету, переход от авангарда к соцреализму можно охарактеризовать как смещение художественной доминанты с формы на содержание.

Нарратив разрыва в культурных эпистемах не раз подвергался сомнению в академических исследованиях недавнего времени. Что особенно важно, преемственность между авангардом и соцреализмом, пришедшим ему на смену, была обнаружена на уровне содержания. Соцреализм, согласно этому сравнительно новому научному видению, унаследовал от авангарда стремление переосмыслить цели искусства: жизнестроительство, вытеснившее созерцание, изменение статуса искусства по отношению к жизненным практикам, а также модернистскую концепцию тотального произведения искусства². Однако представление о радикальном разрыве с авангардными формами оставалось, в сущности, незыблемым.

Настоящий сборник представляет собой попытку взглянуть на эти процессы под иным углом³. Как наглядно демонстрируют авангардные сочинения Уствольской, выводы об отсутствии смелых формальных экспериментов в данном временном промежутке были несколько скоропалительными. Наша книга предлагает усложнить, скорректировать или, возможно, даже переписать главенствующий нарратив с помощью своего рода археологических изысканий. Вместо того чтобы сосредотачиваться на господствующих тенденциях, авторы обращают свой взгляд на моменты несовпадений и несообразностей, которые, мы надеемся, при более пристальном изучении сложатся в некие закономерности. Мы рассчитывали в ходе осуществления всего нашего проекта выработать более тонкое понимание этой обманчиво монолитной эпохи, которая часто страдает от сверхдетерминированных и телеологических упрощений.

Мы не рассчитываем, что обнаруженные нами эксперименты – изолированные, тайные, подспудные или просто каким-то образом проникшие в сами соцреалистические произведе-

² См.: Groys B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. London: Verso, 2011.

³ Среди других попыток осуществить разбор остатков авангардной/модернистской эстетики, уцелевших в произведениях 1930–1960-х годов, следует упомянуть «Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры» (М.: Новое литературное обозрение, 2015) Ильи Кукулина и сборник статей «И после авангарда – авангард» под редакцией Корнелии Ичин (Белград: Филологический факультет Белградского университета; Grafičar, 2017).

ния – помогут заполнить какие-либо лакуны или восстановить утраченную целостность некой картины: мы далеки от идей реставрации. Напротив, наша цель состоит в том, чтобы размыть контуры непререкаемого, герметичного культурного целого и заново вплести эстетические категории фрагментации и утраты непосредственно в ткань соцреализма.

Что касается самих творцов, то мы не намерены перекалфицировать их в «главные» или даже «значительные» фигуры: в наших планах не значится «реабилитация» их произведений как «важных» либо «высококачественных». Мы рассматриваем их скорее для того, чтобы задаться вопросами культурной памяти, формирования канона и сложных принципов работы, присущих культурным эпистемам – как в целом, так и в конкретном случае соцреализма. Особенно нас интересуют пластичность социалистического реализма как эстетического метода, неопределенность его границ и его восприимчивость к инородным эстетическим примесам. Более того, составители сборника хотели устоять перед соблазном сконструировать очередной комплексный нарратив, который исчерпывающе объяснил бы, почему рассмотренные здесь художники были преданы забвению. В «Археологии знания» Мишель Фуко утверждает, что «мы должны признать роль случайности в порождении событий»⁴. Вместо того чтобы нивелировать непредвиденные обстоятельства, непоследовательности и внутренние противоречия описываемого периода, данный сборник выводит их на первый план, дабы артикулировать более многогранное понимание периода.

Установка временных рамок

Наш сборник рассматривает обособленные эстетические эксперименты, имевшие место в эпоху подъема соцреализма как художественного метода и его первенства как культурного института. Следовательно, мы охватываем примерно тридцатилетний временной промежуток, который отличает отсутствие альтернативного культурного пространства, способного принять подобные эстетические «отклонения». Если в соцреализме мы видим общее правило, то эти художественные практики следует расценивать как исключения. Точкой отсчета при составлении сборника послужил 1934 год – год Первого съезда Союза писателей и публикации «Столиц» Дер Нистера (этот текст разобран в статье Михаила Крутикова); а закрыть период мы решили 1964-м – годом суда над Иосифом Бродским за иждивенство и долгожданного одобрения «Заставы Ильича» Марлена Хуциева бюрократами «Госкино» (об операторе картины, Маргарите Пилихиной, рассказывает Лилия Кагановская). Первая дата едва ли нуждается в обосновании. Вторую же мы выбрали не только ради круглого числа (30 лет), но также исходя из допущения, что в 1964-м оттепель окончательно исчерпала себя, уступив место новому, в полном смысле альтернативному культурному пространству, в котором успешно функционировали институты производства, распространения и восприятия искусства. В какой-то момент на этом временном отрезке неофициальное искусство утратило потребность в изоляции. И хотя автономная сфера неподцензурного искусства берет начало еще в конце 1950-х, ознаменовавшихся поэтическими сходками и вечерами, а первый журнал самиздата «Синтаксис» возник еще в 1959 году, толчком к созданию полноценной неофициальной инфраструктуры – динамичной, мощной и сложной, продолжавшей свою деятельность параллельно культурному истеблишменту – послужило именно возобновление политического давления в 1960-х: скандал в Манеже в 1962-м, публичные суды над Бродским в 1964-м и над Синявским и Даниэлем в 1966-м. Авангардистские формальные эксперименты получили в это время широкое распространение, а потому находятся за пределами внимания нашего сборника, посвященного все-таки маргинальным, пограничным явлениям.

⁴ Foucault M. The Archeology of Knowledge. New York: Pantheon Books, 1972. P. 231.

Нормы и ценности: соцреализм и антиформалистские кампании

Для того чтобы с большей точностью выявить и аттестовать исключения, давайте для начала вычленим суть правил. Анализируя нормативную эстетику соцреализма, Евгений Добренко заключает, что любая эстетическая теория или концептуальная разработка являются нормативными по определению, а стало быть, любая культура – это в каком-то смысле совокупность норм⁵. В условиях тоталитарного режима, в котором каждый аспект политической и культурной жизни обязан преследовать определенную цель, нужда в определении нормы и отклонений становится особенно острой. Всякая аномалия считается опасной. Ганс Гюнтер пишет на этот счет: «Из насильственного характера тоталитарной гармонии проистекает ее воинственное стремление отмежеваться от всего чужеродного. Устанавливается жесткая дихотомия ценного и вредного в культуре»⁶. И хотя теоретически наличие подобной дихотомии и экстренная необходимость в отделении ценного от вредоносного кажутся бесспорными в официальной риторике того времени, на практике закрепление однозначных норм оказалось чрезвычайно сложным и трудоемким предприятием.

Из всех директив Первого съезда, постановившего, что искусство должно быть идейным, партийным, народным и изображать объективную действительность в ее революционном развитии, последние два указания наиболее непосредственно относятся к формальным аспектам. «Народность» означала понятность массам, что противоречило «затрудненной форме», которую формалисты считали основой любого произведения искусства (см. эпохальную статью Виктора Шкловского «Искусство как прием», 1914), а модернисты и авангардисты активно использовали в своем творчестве. Призыв же к изображению объективной действительности означал неукоснительный мандат репрезентативности, хотя настойчиво повторяемое уточнение «в революционном развитии» как бы намекало, что художникам следует довольствоваться правдоподобием и не увлекаться собственно мимезисом – воспроизведением реальности.

Два других диктата – партийность и идейность – косвенно затрагивали вопрос формы, декларируя превосходство содержания и идя наперекор приоритету формы, который установила для себя авангардная эстетика. В новом методе форма находилась в подчинении у нового содержания, порожденного жизнью в первом социалистическом государстве. Таким образом, авангардный принцип новизны оказался перенесенным с формы на содержание. Содержание, разумеется, было новой материальной реальностью, а искусство – формой, которую то обязано было определять. Но содержание также подразумевало новые темы, вдохновленные невиданными доселе реалиями, а под «формой» подразумевались художественные приемы, призванные гармонично сочетаться с этой тематикой.

Добренко и Кларк считают, что литература не случайно подверглась дотошному пересмотру самой первой: партийная верхушка «стремилась легитимизировать и кодифицировать свой режим» посредством текста⁷. Вербальные формы искусства были инструментами для построения социализма. Уже по языку, которым написано принятое 23 апреля 1932 года постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», очевидно, что цель двух основных централизирующих инициатив – образования Союза писателей и формулировки доктрины соцреализма – состоит не столько в том, чтобы ввести цензуру, сколько в том, чтобы помочь литературе перейти с ремесленного на промышленный уровень,

⁵ Добренко Е. Функции и категории соцреалистической критики // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 423.

⁶ Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Там же. С. 9.

⁷ Clark K. et al. Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917–1953. New Haven, CT: Yale University Press, 2007. P. 139.

где писать можно было бы с повышенной эффективностью, на индустриальных мощностях, массово. Как гласит первый же абзац резолюции, «ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства»⁸. Вербальные виды искусства были необходимы для изложения партийных идеалов, и организация их высокоэффективного производства являлась неотъемлемым элементом функционирования партии как таковой, а потому выдвигалась на первый план.

В декабре 1935 года советское руководство распространило свою централизующую инициативу на невербальные формы искусства, учредив Комитет по делам искусств. Не случайно, вероятно, и то, что вскоре после этого, 28 января 1936 года, в «Правде» появилась анонимная статья «Сумбур вместо музыки», громящая оперу Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: эта «музыка, умышленно сделанная шиворот навыворот», по мнению автора, была прибежищем «мелкобуржуазно[го] “новаторств[а]”»⁹. Затем, 6 февраля того же года, «Правда» публикует «Балетную фальшь», где в пух и прах разнесен балет Шостаковича «Светлый ручей». Ученые считают два этих текста первыми проявлениями антиформалистской кампании, проводимой властями в 1936–1938 годах. Травля эта ключевым образом отличалась от нападков на формализм, предпринимаемых в 1920-х. Последние устраивались РАПП и РАПМ, тогда как инициативы 1936–1938 годов исходили напрямую от партийных руководителей. Статья «Сумбур вместо музыки» посвящено немало научных изысканий, но я хотела бы еще раз обратиться к этому тексту, чтобы четче сформулировать, что мы подразумеваем под «формальными экспериментами».

«Сумбур» устанавливает жесткую дихотомию между предписанным соцреализмом и пагубным дуэтом «формализма и натурализма» – двух риторических атрибутов буржуазной эстетики, которые следовало изгнать из советского искусства. Натурализм Шостаковича решительно противопоставляется соцреализму: «В то время как наша критика – в том числе и музыкальная – клянется именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм»¹⁰. Выражая презрение к вульгарному натуралистическому содержанию, статья все-таки приберегает самые обличительные инвективы для формальных решений этой оперы:

Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это – перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приемами дешевого оригинальничания. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо¹¹.

Отрывок демонстрирует, что выпад этот направлен не только лично на Шостаковича, но и на полный набор авангардных эстетических приемов. Атакуя оперу – самое синтетическое искусство, в котором взаимодействуют все его виды, – статья на самом деле осуждает аван-

⁸ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.

⁹ Сумбур вместо музыки // Правда. 28 января 1936; www.thereimin.ru/archive/sovok/sumbur.htm (последнее посещение 14 февраля 2019).

¹⁰ Сумбур вместо музыки // Правда. 28 января 1936; www.thereimin.ru/archive/sovok/sumbur.htm (последнее посещение 14 февраля 2019).

¹¹ Там же.

гардный проект в общем. Но чтобы не оставалось уже никаких разночтений, в статье использован ряд «ключевых слов», безошибочно ассоциирующихся с авангардными практиками: «мейерхольдовщина», «формалистические потуги», «оригинальничание», «заумные вещи». Все это отсылает читателя к авангарду 1920-х: театральная биомеханика, формализм («потуги» напоминают о формалистском понимании критики как труда), футуристическая заумь и упор на оригинальность – все это терминология, привязанная к деятельности «Левого фронта искусств». «Левацкий сумбур», соседствующий с прилагательным «мелкобуржуазный», тут особенно убийствен с политической точки зрения, поскольку сам Ленин в «Детской болезни левизны» окрестил левые настроения в партии «мелкобуржуазной революционностью», а в конце 1920-х – начале 1930-х сочетанием слов «мелкобуржуазный» и «левацкий» клеймили такие враждебные и злокозненные явления, как троцкизм и уравниловка¹².

Эта неубедительно завуалированная атака на левый авангард, содержащаяся в «Сумбуре...», долгое время озадачивала ученых, поскольку опубликована она была всего через шесть недель после того, как 5 декабря 1935 года на литературной странице «Правды» появилась оценка Маяковского, сделанная лично Сталиным: «М. был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи, безразличие к его памяти и его произведениям – преступление»¹³. «Правда», однако, допустила ошибку, изменив слово «талантливейший» на «талантливый» и создав тем самым заметный зазор между одобрительным, но отнюдь не восторженным эпитетом и превосходной степенью предшествующего ему прилагательного «лучший». Цитата была перепечатана с этой показательной ошибкой в «Литературной газете» от 12 декабря 1935 года.

Похвалы Сталина было достаточно, чтобы канонизировать Маяковского. И хотя «Правда» 17 декабря того же года опубликовала исправленную цитату, неловкое соседство слов «лучший» и «талантливый» спровоцировало немало интерпретаций. Леонид Максименков считает, что рабочая версия звучала следующим образом: Маяковский был лучшим не в силу своего таланта, далекого от превосходных степеней, а по иным причинам – предположительно благодаря своему отходу от левых практик¹⁴. Подобная версия объясняет также, почему заявление Сталина было опубликовано в столь неподобающий момент, и подстраивает его под задачи грядущей антиформалистской кампании. Максименков утверждает, что цитату Сталина следует рассматривать в отрыве от ее контекста. В его смелом прочтении спорная опечатка сочтена недостаточной, чтобы минимизировать возможный вред от сталинской канонизации Маяковского, и в результате начинаются гонения на формалистов. Вся кампания была попыткой нейтрализовать потенциальную угрозу: а вдруг взрывоопасную цитату поймут как зеленый свет художникам-левакам? Теория Максименкова гласит, что Платон Керженцев, тогдашний председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР, написал «Сумбур...», чтобы предотвратить нежелательные прочтения цитаты Сталина¹⁵.

¹² См.: «...мелкобуржуазные взгляды наших левацких головотяпов»; «Известно, какой вред причинили нашей промышленности эти уравниловско-мальчишеские упражнения левых головотяпов. Как видите, остатки идеологии разбитых антипартийных групп имеют довольно большую живучесть» (*Сталин И. В.* Отчетный доклад XVII Съезду партии о работе ЦК ВКП(б) 26 января 1934 г.; www.marxists.org/russkij/stalin/t13/t13_46.htm (последнее посещение 14 февраля 2019)).

¹³ Слова эти, адресованные Ежову, Сталин наспех нацарапал на письме Лиле Брик, в котором та жаловалась на пренебрежение, вызываемое наследием Маяковского, и просила вмешаться. Сталин велел Ежову разобраться в вопросе и исправить положение.

¹⁴ Максименков Л. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. С. 17–22.

¹⁵ Там же. С. 128.

Интермедиальность и форма

Текст «Сумбура...» наводит на размышления в нескольких направлениях одновременно: к примеру, о взаимодействии различных видов искусств и о свойствах, определяющих их склонность к нарушению приемлемых формальных норм. Скажем, насколько проще было «протащить контрабандой» чужеродные элементы в соцреалистическую музыку, чем в литературу или живопись? В случае с антиформалистской кампанией конца 1930-х показательно и то, что из невербальных видов искусств она первой затронула именно классическую музыку. Абстрактный язык музыки хуже всего поддается функциональности. Поставить его в услужение соцреализму, идеологической пользе, доступности, приверженности партийной линии – задача не из легких. Формальная дисгармония и нехватка ясности должны быть особенно «тлетворными» в языке музыки, который сам по себе достаточно сложен и абстрактен. Многие академические исследования, посвященные цензуре, демонстрируют, что цензурировалось прежде всего содержание, а не форма. Но что тогда делать с музыкой, которая всегда тяготела к чистому формотворчеству?

Как пишет Марина Фролова-Уокер в статье «“Музыка – самое темное дело”: Бессловесные советские произведения и их фантомные программки», формальные инновации могли продолжаться при условии, что выбор определенных звуков как идеологически верных был убедительно обоснован в сопроводительных программках¹⁶. Практика эта преобладала вплоть до конца 1940-х, когда была запущена вторая антиформалистская кампания и «осадная психология» ожесточилась в послевоенном климате: Жданов со товарищи положили конец подобной крамоле. И хотя в литературной сфере бытовала схожая практика написания пояснительных предисловий, которые несли в себе идеологическую составляющую, перекодировка музыкального языка, содержащаяся в программках, все же осуществлялась на другом уровне сокрытия и экивоков. Ближайшим аналогом в литературе, пожалуй, стал эзопов язык, кодировавший два разных послания для двух разных аудиторий. В эссе Ричарда Тарускина, посвященном композитору Николаю Каретникову, говорится о том, как позже, в конце 1950-х – 1960-х, определенная доля музыкального авангардизма допускалась уже на государственном уровне, но только на экспорт. Стало быть, произведения, которые никогда не могли бы исполняться публично в Советском Союзе, отправлялись за рубеж как передовые достижения советской классической музыки. Эту любопытную практику многое роднит с тамиздатом, вот только инициативу тут проявляло само государство, а не диссиденты. Было бы интересно в дальнейшем проследить, как «искусство на экспорт» практиковалось в сфере живописи и кино, и проверить, насколько оно было возможно в литературе, чей экспорт осложняет необходимость перевода: в конце концов, словесные игры зачастую не поддаются перелицовке на иностранный язык.

Более того, взаимоотношения между формой и содержанием, центром и периферией в различных видах искусства заставляют нас задуматься, как интермедиальное взаимодействие могло помочь в консолидации нормы, а также в отклонениях от оной. Скажем, в нескольких статьях нашего сборника упоминается, что переход «чужеродного» содержания от визуальных и вербальных искусств (тематичность, предметность и драматургичность) в музыку был механизмом, с помощью которого прививалась соцреалистическая эстетика. Особенно интересно, что отклонения от нормы *тоже* культивировались в интермедиальных обменах. Например, Михаил Крутиков пишет в статье о Дер Нистере, что на создание стилистически своеобразных очерков этого автора, писавшего на идише, вдохновил язык кинодокументалистики. Борис Гаспаров рассказывает о том, как интерес композитора Евгения Попова к мейерхольдовскому

¹⁶ Frolova-Walker M. «Music is obscure»: Textless Soviet works and their phantom programmes // Representation in Western Music / J. S. Walden (Ed.). Cambridge University Press, 2013. P. 47–63.

театру и эйзенштейновскому монтажу нашел отражение в его музыкальном языке. Кэрил Эмерсон обсуждает отношения между текстом и театром в работах Кржижановского конца 1940-х.

Хаос, встроенный в порядок

Парадоксальная временная близость сталинской похвалы в адрес Маяковского и целенаправленной атаки, предпринятой властью в отношении его бывших единомышленников, склоняет к мысли, что формальные эксперименты продолжались невзирая на все гонения, именно благодаря явной непоследовательности культурной политики, все время спорившей с самой собой и сомневавшейся, что же считать за норму как таковую. Какой бы гипотезы мы ни придерживались, объясняя временное совпадение антиформалистской кампании со сталинским одобрением Маяковского, сложившаяся ситуация сама по себе свидетельствует о том, как нелегко было сформулировать суть, казалось бы, такого внятного, простого и доходчивого художественного метода, как соцреализм.

Многие исследователи предлагают свои собственные объяснения этой путаницы. Евгений Добренко, например, отмечает проблему с определением модернистской формы. К общему знаменателю хулители модернистского вырождения так и не пришли: от чего же страдала модернистская литература – от формальной гипертрофии, декадентской избыточности (слишком много формы) или, напротив, от формального распада (слишком много изломов, фрагментации)?¹⁷ В таком случае у имевшей место путаницы, видимо, есть теоретическая подоплека, поскольку модернистская форма слишком трудноуловима, чтобы ее можно было целенаправленно атаковать. Возможно, именно поэтому цензура прежде всего ограничивала содержание. Этим же возможно объяснить, почему кампаниям не удалось полностью истребить формализм даже на пике агрессии.

Второе объяснение может заключаться в переменчивости политического климата и идеологических установок. Нападки на модернистскую эстетику стихали и снова возобновлялись, достигая зенита несколько раз: в 1932, 1936–1938 и – пожалуй, наиболее радикально – в 1948–1952 годах; а затем уже после оттепели, в конце 1950-х – начале 1960-х. Исследователи не пришли к единому мнению касательно того, наблюдалось ли хоть когда-то действительное ослабление цензуры (Бабиченко, например, утверждает, что на протяжении войны цензура оставалась столь же жесткой, вопреки устоявшемуся историографическому убеждению, что война отвлекала правительство от регламентации культурной сферы)¹⁸. Как бы то ни было, периоды относительного безразличия властей к формальным вопросам открывали новое пространство для маневров, пусть и ограниченное, в рамках соцреализма и за его пределами. В своей книге о кампаниях по искоренению формализма в советской музыке Мери Херрала пишет, что контроль над музыкой вводился более постепенно, чем над литературой, и даже Союз композиторов был создан только в 1948 году. Херрала также утверждает, что в довершение к медленному административному проникновению в область музыки все попытки организовать и контролировать ее наткнулись на отсутствие четких и конкретных инструкций. В музыке, в отличие от литературы, сконструировать соцреалистический канон – выявить образцы для подражания – оказалось практически невозможно. Вместо того чтобы предписывать, какие именно должны сочиняться оперы, практиковался прямо противоположный подход: критике подвергались «отрицательные примеры», а упор всегда делался на то, как, по мнению властей, *не* надо

¹⁷ Добренко Е. Функции и категории соцреалистической критики // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 407.

¹⁸ Бабиченко Д. Л. Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М.: Россия Молодая, 1994.

сочинять¹⁹. Работы запрещались постфактум, а не регламентировались априори. Никто так и не смог с точностью сказать, каким образом достичь художественных целей соцреализма. Вместо этого дискуссии на тему музыки служили публичными форумами для критики, в том числе с приставкой «само-» (обнаружение ереси, публичная порка нарушителей и предоставление возможности для самобичевания).

Если Херрала рассматривает колебания культурной политики и возникшую вследствие этого сумятицу в претворении соцреалистического метода в жизнь как пример институциональной несостоятельности, то Леонид Геллер, напротив, интерпретирует постоянную дестабилизацию как неперемное условие успешного функционирования системы²⁰. Он приводит доводы в пользу того, что колебания эти были не внезапными, резкими и непредумышленными, но зачастую скрупулезно спланированными заранее. Скажем, первые ростки кампании против «лакировки действительности», пришедшейся на время оттепели, пробились еще в 1948 году²¹. Он также поясняет, что отсутствие анализа эстетических категорий, а также позитивных инструкций было не структурной неполадкой, но структурным принципом, который придавал жесткой системе необходимый в долгосрочной перспективе минимум пластичности: «Благодаря такой неопределенности жестокая система приобретает гибкость, необходимую для ее выживания при резких поворотах генеральной линии. Дискурс соцреализма сначала ставил в центре проблему драматических конфликтов, которые нужно показывать во всей их глубине, потом сравнительно безболезненно отказался от них и перешел к доктрине о соревновании лучшего с хорошим (т. е. “лакировке действительности” и “бесконфликтности”), а затем так же безболезненно открыл в советской действительности отрицательные и даже уродливые факты, в связи с чем допустил (до начала “оттепели”, впрочем, скорее в теории, чем на практике) включение в набор своих приемов преувеличения, деформации, гротеска»²².

Принадлежность vs. включение

Если, принимая аргументы Геллера на веру, мы допускаем, что соцреализм постоянно расширял свой художественный арсенал, даже когда это требовало включения «деформации и гротеска» (бесспорных элементов модернистской эстетики), то было бы уместно сместить и сам угол, под которым мы привыкли рассматривать взаимодействие между культурой 1 (открытый, ориентированный на движение, авангардный творческий процесс) и культурой 2 (замкнутая, статичная соцреалистическая система). Эта бинарная оппозиция, сформулированная Владимиром Паперным, чрезвычайно полезна для диагностики преобладающих черт данных культурных процессов и парадигм в целом. Более того, оппозиция эта позволяет ученым разделять периоды русской истории на те, где преобладает культура 1, и те, где главенствует культура 2. Тем не менее сам автор во вступлении к своей книге оговаривается: «Прежде всего необходимо отметить, что ни культуры 1, ни культуры 2 не существует в действительности, они изобретены автором. ... Культура 2 (как и культура 1) – это искусственная конструкция, поэтому я заранее отвергаю все возражения типа: “В 1930-е годы происходило еще и другое”. В 1930–1940-е годы действительно происходило много такого, чего нет в понятии культуры 2. Более того, я уверен, что 1920-е и 1930-е годы отнюдь не были в действительности так противоположны друг другу,

¹⁹ Herrala M. E. The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948: Socialist Realism vs. Western Formalism. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2012. P. 394–395.

²⁰ Геллер Л. Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 438.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 440.

как это может показаться, если отождествить культуру 1 с 1920-ми годами и культуру 2 – с 1930–1950-ми годами»²³.

Разграничивая свою аккуратную модель культурной цикличности и беспорядочное смешение двух культур в исторической реальности, Паперный де-факто приводит пример дизъюнкции между принадлежностью и включением, или презентацией и репрезентацией, из множественной онтологии Алена Бадью²⁴. По Бадью, структура бытия представляет собой неконсистентную множественность, которая обретает объединяющие принципы только в репрезентации, поскольку репрезентированное бытие – это всегда результат некоего организующего принципа, определенной операции, в ходе которой оно «полагается-единым»²⁵. По Бадью, однако, репрезентация, в попытке организовать и объединить элементы неконсистентной множественности в консистентную, всегда включает в себя в итоге элементы, которые множественности не принадлежат – по сути, излишки. Теория множеств не позволяет Бадью размышлять отдельными единицами – только множественностями, которые сформированы иными множественностями, или множествами, которые сформированы иными подмножествами. Некоторые элементы подмножеств, включенные во множества путем репрезентации, группировки и классификации, на самом деле не принадлежат им. Включение не равняется принадлежности. Структурная неэквивалентность между принадлежностью и включением позволяет выделить три возможных типа отношений между множествами и содержащимися в них элементами.

Нормальные элементы – это те, которые и принадлежат, и включены (представлены и репрезентированы). Избыточные – те, которые включены в репрезентацию множества, но не принадлежат ему: представлены, но не репрезентированы. И, наконец, сингулярные – те, которые принадлежат, но не репрезентированы (принадлежат, но не включены)²⁶. Как тогда говорить об элементах, лежащих за рамками видимости, репрезентации? В каких отношениях с множеством они состоят? Элементы, которые включены, но не принадлежат, – как раз те, которые открывают консистентную множественность.

Культура 2, смоделированная идеологами и культурологами, – это консистентная множественность. Увидеть в соцреализме неконсистентную множественность означает задуматься, в какой степени даже самые сингулярные, исключенные элементы на самом деле «принадлежат» системе, то есть в чем-то определены ею, а она – ими; означает выразить готовность к размышлениям о том, в какой степени любое отклонение воздействует в итоге на всю систему.

Абсолютная не-принадлежность едва ли возможна при тоталитаризме, если вспомнить одну из основных его характеристик, которую дал Майкл Халберстам и которая связана с размытием границ между личным и общественным путем политизации абсолютно всех сфер жизни²⁷. Насколько же возможно разработать своеобразный авторский стиль или метод в условиях полной изоляции? И соответственно, в какой степени эти не-репрезентированные аутсайдеры являются побочными продуктами той системы, которая их из себя исключила? В своей книге о монтаже как ключевом художественном механизме неподцензурной культуры Илья Кукулин цитирует размышления Лидии Гинзбург 1943–1944 годов, посвященные разновеликим авторским отклонениям от диктатов нормы: «Смелость наших писателей это – в разных степенях – всегда одно и то же: подразумеваемое несовпадение с неким заданным стопроцентным образом... Получается непрестанная оглядка на предельный образ и кокетство его нарушением. Игнорировать этот образ как не действительный никому не приходит в голову, ибо

²³ Паперный В. Культура Два. Ann Arbor, MI: Ardis, 1985. С. 16.

²⁴ Badiou A. Being and Event. New York: Bloomsbury Academic, 2015. P. 85–86.

²⁵ Ibid. P. 94.

²⁶ Ibid. P. 103.

²⁷ Halberstam M. Totalitarianism and the Modern Conception of Politics. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 6.

игнорирование его грозит уже настоящей внутренней свободой, которая равносильна невозможности печататься». Кукулину эта цитата нужна, чтобы описать разницу между «нарушениями» в рамках соцреализма и той особенной практикой, которая, по его мнению, лежит в основе неподцензурной литературы – объекта его исследований. Практика эта, обозначенная тут как «игнорирование образа», является упражнением в чистой свободе²⁸.

В вышеприведенной цитате Гинзбург утверждает, что игнорирование как явление возможно лишь в теории. Она парадоксальным образом отрицает саму возможность помыслить эту практику в процессе именно что помышления таковой. Следовательно, читатель делает два предположения: что сама Гинзбург является исключением из правила и что, если иные исключения подобного рода существуют, она о них не знает и знать не может, потому как их невозможно донести до публики. Но принципиально тут то, что игнорирование не равно незнанию или безразличию. Игнорирование предполагает определенный пренебрежительный подход, который к тому же должен был предварен, следуя мысли Гинзбург, определенным намерением (игнорирование обязано сперва «прийти в голову»). Преднамеренность этого игнорирования в таком случае предусматривает пускай негативное, но взаимодействие с системой – а значит, и некое влияние системы. Преднамеренность эта также объединяет игнорирование с другой практикой, упомянутой в цитате: «нарушением образа». Разница между ними становится скорее количественной, нежели качественной. Обе практики попадают в диапазон взаимоотношений с доминирующей культурой. Мы хотели бы выдвинуть следующий двойной тезис: оценить степень отклонения гораздо сложнее, чем кажется; явления эти (и те, которые подрывают изнутри, и те, что сознательно стоят обок) взаимодействуют с системой как экс-, так и имплицитно. Верно и следующее утверждение: системе гораздо проще надавить на тех, которые не находятся вне ее в полной мере, – на тех, которые, по выражению Гинзбург, виновны в «кокете-стве нарушения», а не демонстративном презрении.

Наш сборник пытается ответить на вопрос: что изменится в общей картине, если включить в нее аномальные элементы – избыточные ли, сингулярные? Основная идея состояла в том, чтобы проанализировать взаимодействие между нормальными и «ненормальными» элементами как неотъемлемой частью успешного функционирования системы. Мы приняли как должное то, что формалистские эксперименты – маркеры иной системы – не были полностью уничтожены, но в отдельных случаях вовсе не учитывались, а в других – вписывались в работу системы, которой толком не принадлежали.

Каждый из наших художников представляет собой множественность средств художественной выразительности, а значит, образует, возвращаясь к теории Бадью, некое подмножество. Одни были исключены из репрезентации в главной множественности, но все равно принадлежали ей – хотя бы по факту своего существования в рамках доминантного пространства. Другие, напротив, были включены в официальный истеблишмент, но некоторые их составные элементы истеблишменту не принадлежали. В этом сборнике речь пойдет о гордых аутсайдерах, бравирующих своим нонконформизмом и уникальностью (Уствольская, Каретников, Зальцман); о маргиналах, пытающихся всеми силами добиться релевантности (Дер Нистер, Кржижановский); и о тех «инсайдерах», которые потрясали основы культурного истеблишмента изнутри (Попов, Андриевский, Пилихина). Описывая весь спектр подобных взаимодействий, мы хотим забыть категорическую бинарную оппозицию соцреализма и его «других» и поразмышлять вместо того о внедрении чужеродных элементов в соцреалистическую гармо-

²⁸ Кукулин не исключает, что такое – полное – освобождение от диктата соцреализма и/или советской идеологии все-таки возможно, хотя и признает, что «игнорирование оказывалось разным у разных авторов» (с. 52) и что формы этого «игнорирования» имеют исторические детерминанты. По его мнению, до 1950–1960-х неподцензурная литература сочинялась в изоляции, абсолютно безотносительно к соцреалистическим нормам, а потом стала «автономн[ым] субполе[м]». В нашей книге, конечно, затрагивается проблематика первой формы «игнорирования».

нию, осуществляемом не столько посредством саботажа, девиаций и вызывающего неповиновения, сколько путем структурных вариаций, центробежной силы и творческой случайности.

Структура сборника

Сборник организован в хронологическом порядке, поскольку стремительные перемены в культурной политике, условиях творческой деятельности и восприятии искусства породили определенные сходства, которые нам хотелось бы подчеркнуть. Статья Михаила Крутикова о «Столицах» Дер Нистера, написанных на идише и изданных в 1934 году, послужила идеальным зачином нашего сборника: в очерках этих автор пытается разобраться с новыми догмами социального заказа и овладеть новыми литературными формами, которых тот требует. Наиболее пристальное внимание в статье уделено наличию фантастических элементов, которые вступают в противоречие с чистой фактографией. Крутиков считает, что противоречие это – намеренное: смешивая вымысел и факты, Дер Нистер описывает архитектуру Харькова, Ленинграда и Москвы не только как воплощение диалектического антагонизма между прошлым и будущим (исторической реальностью и политическими устремлениями), но и как воплощение их итогового синтеза. Архитектура становится и образцом, и оправданием включения старого в триумфально новое, пока проза Дер Нистера сама синтезирует новую советскую риторику, символистские фантазии и библейские образы²⁹. Тридцатые все еще были периодом постепенных преобразований одной культурной парадигмы в другую.

В статье Мэттью Кендалла, посвященной кинорежиссеру Александру Андриевскому, рассмотрены попытки последнего соединить две эстетические парадигмы, сплавить воедино соцреалистическую идейность и, казалось бы, несовместимый с ней откровенный иллюзионизм – наследие авангарда, всегда норовившего «обнажить прием». Кендалл исследует попытки Андриевского создать иммерсивный опыт для зрителей: сначала, в 1930-х, с помощью необычного использования звука («звуковая мистификация»); затем, в 1940-х, с помощью едва зародившегося стереокино. Будучи «своим» в советской киноиндустрии, Андриевский, тем не менее, проявлял стабильный интерес к стереоскопии, по сути своей требовавшей отклонений от косных параметров соцреализма: во-первых, потому, что приоритет в ней отдавался визуальным эффектам (то есть форме), а не идеологическим соображениям (содержанию); во-вторых, потому, что 3D-кино требовало от зрителя вовлеченности иного рода – погружения, при котором акцент на визуальных стимулах зрелища отвлекал от идеологической допустимости увиденного.

Борис Гаспаров в своей статье методически отслеживает превращение авангардного композитора в соцреалистического и усматривает в конечном результате авангардные «остаточные явления». Гаспаров утверждает, что Гавриилу Попову удалось соединить чуткость к политическим требованиям своего времени и творческий рост. Статья демонстрирует, как в своем постепенном упрощении, продиктованном предписаниями соцреализма, Попов продолжал искать инновационные решения этой задачи и смог найти неочевидные возможности для воплощения своей личной эстетической программы и для привнесения формальных экспериментов в соцреалистическую эстетику.

Кэрил Эмерсон развивает эту же тему – примирение личных эстетических пристрастий и социального заказа – в своем эссе о военных произведениях Сигизмунда Кржижановского. Эмерсон утверждает, что в случае с Кржижановским Вторая мировая война сплотила экстравагантного писателя-затворника и Советское государство под эгидой общего дела. Кржижановский начинает творить в более идеологическом – точнее, даже патриотическом – ключе

²⁹ Было бы небезынтересно в дальнейшем исследовать, в какой степени сочинительство на языке отличном от русского допускало определенную творческую свободу.

именно в военное время, и произведения эти получают в целом несвойственную ему героическую, возвышенную интонацию. Эмерсон пытается, насколько это возможно, выявить многочисленные сложные мотивы Кржижановского – как эстетические, так и идеологические – при создании текстов, которые, с одной стороны, подражают некоторым главам из соцреалистического «учебника», а с другой – транслируют авторские эстетические и этические установки (взять, допустим, «драматургизм», который фиксирует моменты преобразовательной изобретательности и творческого мастерства).

На пересечении границы между своим Я и другими – спровоцированном либо усугубленном войной – сосредоточены статьи Полины Барсковой (о поэте и филологе Сергее Рудакове) и Антона Свиначенко (о писателе и художнике Павле Зальцмане). В обеих рассматривается некая, по выражению Свиначенко, «несовместимость человека с самим собой». Блокада Ленинграда побуждает Рудакова к осуществлению дотошного формального анализа собственного творчества, тем самым позволяя увидеть в себе – другого. Барскова утверждает, что это своеобразная инверсия его стандартного, предвоенного «рабочего режима», в которой он присваивает (или встраивает в свои) работы других писателей, считая себя соавтором их жизни и творчества. Барскова именно в таком ключе интерпретирует отношения Рудакова, к примеру, с Осипом Мандельштамом. Во время блокады навязчивая, по сути паразитическая, поглощенность чужим творчеством переносится Рудаковым на самого себя, производя на свет новое гибридное сочетание поэзии и автокомментария. Такое, фактически непредумышленное, обнаружение новаторской формы особенно важно для нашего изучения случайных элементов (или элементов случайности) в культурной традиции.

Свиначенко использует выражение «несовместимость человека с самим собой» для обозначения конечной точки, куда Зальцмана приводит траектория безраздельного отрицания, начавшаяся с поправок к культурным – а точнее, модернистским – общим местам и завершившаяся полным самоустранением. Из всех синтаксических сдвигов и семантических метаморфоз, которые генерирует текст Зальцмана, наиболее массивной атаке подвергается наше восприятие времени. Свиначенко приходит к выводу, что для Зальцмана запросы исторического времени, возложенные на человека, настолько невыносимы и требуют настолько концентрированного внимания, что автор пытается избежать их с помощью тотальной отмены темпоральности – суицидального самоуничтожения. Явный скепсис, с которым Зальцман относится к модернистским клише, и освоение абсолютной негативности характерны для постмодернистского мироощущения, в котором писатель значительно опережает свое время. Но постмодернизм наиболее остро проявляется в его радикальных пересмотрах темпоральных законов и деконструкции хронологического, исторического времени, что в особенности роднит Зальцмана с авторами «Новейшего Плутарха», которым посвящена статья Марка Липовецкого «Рождение русского постмодернизма во Владимирском центре».

«Новейший Плутарх. Иллюстрированный биографический словарь воображаемых знаменитых деятелей всех стран и времен» – это книга альтернативной истории, сочиненная в соавторстве несколькими заключенными Владимирской тюрьмы, включая искусствоведа Льва Ракова, поэта Даниила Андреева и биолога Василия Парина. Это коллективное произведение, написанное в 1950–1953 годах, Липовецкий расценивает как некий «прототип русского постмодернизма» и утверждает, что оно предвосхищает постмодернизм в своей деконструкции исторического нарратива и в критическом зондировании самых значительных дискурсивных практик русской интеллигенции. Ничуть не стесняясь своей недостоверности, эта энциклопедия напоминает нам о сконструированности всякого знания как такового. И хотя условия, в которых была написана книга, склоняют нас к политическому прочтению, Липовецкий противится упрощенной интерпретации «Плутарха...» как акта неповиновения. Вместо этого он предлагает увидеть в тюремной предыстории создания книги тот катализатор, который побудил авторов пересмотреть свои воззрения – научные ли, художественные, религиозные, – ранее

безоговорочно принимаемые на веру, но доказавшие свою неспособность предотвратить террор.

Анализируя музыку непреклонно нелюдимо Галины Уствольской и вступая в дискуссию с имеющимися интерпретациями, Саймон Моррисон обращает внимание еще на одну форму творчества в изоляции. По мнению Моррисона, вопреки тому что Уствольская специально старалась создавать музыку, с трудом поддающуюся пониманию, ее все равно продолжают усердно «понимать» и записывать в жертвы неблагоприятных обстоятельств: культурных, политических, гендерных. Во избежание этого Моррисон предлагает прислушаться к желанию самой Уствольской оставаться «в отдалении» и предотвращать эмпатию. В результате, нащупывая подводные камни в любых попытках сделать из музыки Уствольской удобоваримый продукт, Моррисон позволяет ее произведениям оставаться принципиально «неприрученными», сохраняет заложенную в них дистанцию.

Заново открыть художника женского пола означает – практически неизбежно – затронуть вопрос культурного восприятия и формирования канона. Две статьи нашего сборника, посвященные женщинам – композитору и оператору, – по-разному подходят к взаимосвязи между аутсайдерством и формальными изысками. Лилия Кагановская в своем эссе о кинооператоре Маргарите Пилихиной не задается вопросом, как формальная инаковость приводит к маргинализации автора; скорее ее интересует обратное: как маргинализация, вызванная некими внеэстетическими факторами, может подтолкнуть к созданию неожиданных художественных форм. Джон Гиллори, автор книги «Культурный капитал: Проблема формирования литературного канона», поясняет: женщины-писатели не представлены в каноне не потому, что они были в какой-то момент оттуда изъяты, а потому, что априори «не имели доступа к культурным производственным средствам»³⁰. В Советской России XX века ситуация была еще сложнее. Допуск к областям, маркированным как «мужские», был не то чтобы закрыт, но определенно затруднен постоянным неодобрением и издевками. Профессии композитора и кинооператора обе считались неподходящими для женщин. И Моррисон, и Кагановская пишут, что произведения женщин, которым посвящены их научные работы, воспринимались исключительно через гендерную призму и оценивались в согласии с соответствующими ожиданиями. Уствольская, говорит Моррисон, обманывала эти ожидания, что побуждало критиков диагностировать у нее своего рода «гендерную патологию», тогда как Пилихина, по утверждению Кагановской, поступала ровно наоборот – присваивала себе эти ожидания, дабы коренным образом преобразовать форму.

Хотя мы и не намеревались размещать двух женщин-творцов в эдаком «женском гетто», в конечном итоге они оказались рядом, потому что статьи Кагановской и Моррисона образуют идеальный ансамбль. Если мощная, аскетичная музыка Уствольской опровергала гендерные стереотипы, то Пилихина, напротив, сознательно внедряла в свой операторский стиль мягкость, тонкость, интимность и нежность – свойства, обычно приписываемые женственности. В оттепельные времена эти же свойства ассоциировались с культурными переменами. Описывая вклад Пилихиной в хуциевскую «Заставу Ильича», Кагановская показывает, что для конечного эффекта новизны, производимого легендарной картиной, штрихи Пилихиной – тонкое, лирическое использование светотени, мечтательный, неспешный ритм – были основополагающими. Кагановская утверждает: формальные находки, которые вовлекали зрителей в чувственную реальность фильма, насыщали его лирической интимностью и словно бы ласкающей тактильностью, были прямым результатом явственно «женского» видения оператора.

В последнем эссе сборника Ричард Тарускин продолжает тему инаковости как инструмента выработки личных убеждений – и эстетических, и этических. Предлагая нашему вниманию свои воспоминания о композиторе Николае Каретникове, Тарускин описывает его гор-

³⁰ Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. P. 18.

дую позицию чужака. Принимая точку зрения друга композитора, известного прежде всего своей неизвестностью, Тарускин переворачивает с ног на голову общепринятое понимание аутсайдерства в советском искусстве. Сам композитор, всеми силами тщившийся вырваться из своего контекста, возможно даже огорчился бы, осознав, насколько его бескомпромиссное бегство от соцреализма – от презренной нормы – кажется обусловленным последним в этой интерпретации. Даже в упрямой приверженности Каретникова двенадцатитоновой системе, или серийной додекафонии, в конце 1950-х – начале 1960-х Тарускин видит крайность, порожденную фактом его проживания в Советском Союзе, иными словами – бунт против рецептуры соцреализма. Американскому исследователю подобная преданность показалась бы надуманной, старомодной и жеманной, если бы ее не облагораживал советский контекст, в котором она принимала черты откровенного мятежа против тирании. Наконец, Тарускин провокативно предлагает задуматься о склонности Каретникова к «тематичности» и предполагает, что в склонности этой можно увидеть плоды успешного советского обучения принципам идейности и недопустимости чистой музыки, музыки как таковой.

Каретниковское гротескное смешение идейности – отличной, конечно, от соцреалистической догмы, но все-таки ею обусловленной – и формалистского упоения затрудненной формой обеспечивает нашему повествованию уместный, веский финал. Повествование это, если вкратце, являет собой совокупность попыток прочесть советский модернизм с позиций взаимодействия между культурой 1 и культурой 2, «своими» и «чужими», нормами и исключениями. В своем заключении Уильям Никелл размышляет о таких понятиях, как стандарт и норма, и предлагает свежий подход к рассмотрению новаций в рамках соцреализма. Сборник научных статей по определению не может претендовать на исчерпывающую полноту: остается еще немало археологических проектов, ждущих своих исследователей. Мы лишь надеемся, что наш сборник поможет обозначить новый вектор в академических исканиях, предлагая изучить отдельно взятый культурный период через его странности, упущения, погрешности и вариации, а не правила и закономерности.

Перевод Антона Свинаренко

Рудименты авангарда

«История будет нас судить по нашим зданиям»: Архитектура как факт и символ в очерках Дер Нистера «Столицы»

Михаил Крутиков

1929 год, известный как «год великого перелома», радикально переменял литературную карьеру Дер Нистера, самого загадочного писателя советской еврейской литературы. Пинхас Каганович (1884–1950) выбрал этот псевдоним в 1907 году и сохранил его до своего ареста – за год до смерти в лагере. На иврите «nistar» означает «скрытый» или «сокровенный». Этот термин использовался в хасидской культуре для обозначения начального этапа на духовном пути цадика, который предшествовал его «раскрытию» перед общиной последователей-хасидов. В другом, более приземленном смысле это слово служило в царское время эвфемизмом для молодого человека, укрывающегося от военной службы. По-видимому, юный Пиня Каганович имел в виду оба значения при выборе псевдонима. Он сочинял сложные и загадочные, полные мистических намеков и литературных аллюзий истории, переезжая из города в город во избежание призыва и перебиваясь частными уроками иврита. Он родился в Бердичеве в семье с глубокими хасидскими традициями, формального образования не получил, но был широко начитан в русской и европейской литературе. В первые годы после революции, в Киеве, Дер Нистер активно участвовал в создании новой светской культуры на идише, сочинял и переводил детские книжки, работал учителем в еврейском детском доме в Малаховке под Москвой.

В 1921 году, последовав примеру своих киевских друзей и коллег – Давида Бергельсона и Льва Квитко, – Дер Нистер эмигрировал в Берлин, ставший на короткое время мировым центром еврейской культуры. В 1924 году там вышел двухтомный сборник символистских историй «Гедхт» («Выдуманное») Дер Нистера, закрепивший его репутацию самого эзотерического еврейского писателя. Постепенно его симпатии все более склонялись в сторону СССР: он перешел на работу в советское торговое представительство в Гамбурге и в 1926 году, вслед за Львом Квитко, вернулся в Киев. Вскоре Дер Нистер переехал в новую столицу Украины – Харьков, где Квитко стал одним из редакторов ведущего советского журнала на идише «Ди роите велт» («Красный мир»). Несмотря на прозрачный мистический символизм и мрачный колорит, рассказы Дер Нистера печатались в советской прессе и даже вышли в виде двух сборников в 1928 и 1929 годах. Его последний символистский рассказ «Под забором» оказался своеобразным предвидением критической проработки, которая последовала за этой публикацией. Дер Нистер – не единственный еврейский писатель, ставший жертвой агрессивной идеологической кампании со стороны пролетарских критиков в 1929 году. Можно даже сказать, что обвинения против него были не такими жесткими, как против Квитко или Переца Маркиша, однако всем стало очевидно, что в советской литературе места его символистской прозе больше нет.

Два года Дер Нистер зарабатывал переводами и редактированием, осваивая новый литературный стиль. И в 1931 году вернулся в печать радикально другим писателем – автором очерков, основанных на впечатлениях от советской действительности. Сборник этих очерков под названием «Столицы» был издан в 1934 году, когда Дер Нистер начал работу над историческим романом «Семья Машбер». Первый том этой семейной саги вышел в Москве в 1939 году и получил восторженные отзывы как в СССР, так и за границей. Расширенное издание романа

в одной книге вышло в 1941-м, а наиболее полным на сегодня остается двухтомное нью-йоркское издание (1943–1948). Первые два года войны Дер Нистер провел в эвакуации в Ташкенте, а к осени 1943-го переехал в Москву вместе с Государственным еврейским театром, где его жена работала актрисой. Во время и после войны он написал серию рассказов об уничтожении евреев нацистами на территории Польши; частично они были опубликованы в газете «Эйникайт» («Единство») и в сборнике «Корбонес» («Жертвы»). По материалам поездки 1947 года в Биробиджан Дер Нистер издал два оптимистичных очерка, представив Еврейскую автономную область очагом национального возрождения еврейского народа. Эта поездка, предпринятая по собственной инициативе писателя, отчасти и послужила поводом для его ареста в 1949 году по сфабрикованному «делу» Еврейского антифашистского комитета. Год спустя Дер Нистер умер в лагерьной больнице после неудачной операции.

Харьков, сотворение из небытия

Сборник «Столицы» знаменует радикальную смену стиля и переход Дер Нистера от символизма к реализму. С начала 1930-х годов все его произведения имеют конкретное место действия, что радикально отличает их от предыдущего, символистского периода. При этом, как мы увидим, фактографический реализм в них причудливо сочетается с элементами фантастики, унаследованными от символизма, что приводило читателя в замешательство. Как намекает рассказчик – находящийся, как и в ранних произведениях Дер Нистера, в сложных отношениях с автором, – источник этого замешательства, возможно, находится в его собственном сознании, неспособном вместить размах социалистического строительства. Грандиозные преобразования на глазах превращают Харьков из заштатного провинциального города в новую столицу Советской Украины, «и в моей голове смешиваются в беспорядке различные картины разных эпох, напрашиваются аналогии и сравнения между прошлым и настоящим, мне приходят на ум времена Екатерины Второй и тут же, к примеру, Тракторстрой, я хочу сравнить, но никакого сравнения нет»³¹. В представлении рассказчика, дореволюционное прошлое Харькова ничем не примечательно, поскольку царское правительство было не в состоянии придать городу какое-либо значение. И лишь советская власть после победы в Гражданской войне смогла поднять город из «грязи» и превратить его в столицу.

Парафразируя мистическую концепцию сотворения мира, Дер Нистер так описывает это сотворенное коммунистической партией чудо: «Из ничего стало сущее» («Vi fun a nisht vert a yesh»)³². Строительство города идет круглые сутки при ярком электрическом освещении – вопреки естественному чередованию дня и ночи. Растущий мегаполис магнитом притягивает жителей окрестностей: «Сюда перекочевали из провинции целые местечки, и провинции построили здесь целые колонии»³³. Архитектурным центром этого футуристического города становится грандиозный комплекс зданий Госпрома, расположенный на окружности площади Дзержинского, самой большой в Харькове. Построенный к одиннадцатой годовщине Октябрьской революции в 1928 году для правительства УССР, Госпром стал самым высоким зданием в СССР и одним из самых высоких в Европе. Рассказчик особенно рад отсутствию элементов историзма в архитектурном стиле: «Это здания без прошлого и без традиции»³⁴. Возводимое на другой стороне площади здание ЦК Компартии Украины представляется ему гигантским музыкальным инструментом, содержащим в своих стенах «редкостные мелодии». Впечатляющий вид новой главной площади Харькова наводит рассказчика на воспоминания

³¹ *Der Nister*. Hoyptshtet. Kharkov: Literatur un kunst, 1934. S. 25.

³² Ibid. S. 8.

³³ Ibid. S. 11.

³⁴ Ibid. S. 16.

о недавних партийных чистках. Они представляются ему праздничным общественным ритуалом публичной исповеди членов партии со сцены перед массой слушателей. В целом чистка, несмотря на присутствие в ней элементов критики, являет собой чествование героизма заслуженных коммунистов. Примечательный случай происходит при появлении на сцене мужчины со шрамом на лбу – его приветствуют восторженными криками «Жид!». Оказывается, во время Гражданской войны его захватили петлюровцы. Когда всем евреям-красноармейцам было приказано отойти в сторону, этот человек, не будучи евреем, присоединился к товарищам. В наказание враги вырезали на его лбу слово «жид», и с тех пор оно стало его почетным прозвищем.



Госпром. Харьков, 1930-е гг. Вид с фронтальной стороны с площади Дзержинского 1 мая, в День международной солидарности трудящихся. Перед зданием Госпрома установлен земной шар с портретами Ленина и Сталина. Слева на здании лозунг: ХАЙ / ЖИВЕ / 1 / ТРАВНЯ (укр.: «Да здравствует 1 Мая»). Почтовая карточка. 1930-е

Рассказчик сравнивает громадные строительные площадки социалистической индустрии с новыми алтарями или храмами, где создается будущее. При этом религиозные образы подчеркивают контраст между прошлым и настоящим. Во времена Екатерины строительство осуществлялось рабами для господ, подобно языческому служению деревянным и каменным идолам в Египте. В отличие от идолопоклонства прошлого коммунистическое строительство являет собой ритуал «самопочитания больших масс, выросших до уровня собственных требований и потребностей»³⁵

³⁵ Der Nister. Hoyptshtet. Kharkov: Literatur un kunst, 1934. S. 28.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.