

Хроника научной жизни

Международная научная конференция «Авангард жизнестроительства: от эстетического проекта к социальному прорыву»

(МАММ, Москва, 28—30 октября 2019 года)

С 28 по 30 октября 2019 года в Москве в Мультимедиа Арт Музее прошла международная научная конференция «Авангард жизнестроительства: от эстетического проекта к социальному прорыву». Организаторы конференции, представители Государственного музея В.В. Маяковского, Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Института языкознания РАН и Государственного института искусствознания, предложили участникам обсудить процессы институализации культурных групп и течений в период образования Советского государства. С 1918 по 1921 год политическая история была задействована в преобразении действительности не меньше искусства: революционеры, казалось, начали осуществлять утопические проекты, которые еще недавно были лишь предметом артистического визионерства, — буквально пользоваться площадями как палитрами, воплощать поэтику футуризма в настоящем времени, переводить жизнестроительные стратегии в ранг социальных проектов. Авторы вчерашних скандальных манифестов, заумных поэм и отказывающихся от фигуративности полотен, таким образом, оказались поставлены теперь перед куда более амбициозной задачей — создать не просто новое, но искусство, адекватное происходящим социальным преобразованиям, предъявляя образцы новой культуры и одновременно институционально оформляя ее производство, заводить агитмашину в башню из слоновой кости или, точнее, радикально преобразовать последнюю с помощью первой. Внимание к институциональной истории искусства и литературы, к амбивалентному статусу художника / институционального (политического) деятеля позволяет рассмотреть синхронное взаимодействие культурных тенденций и видов искусств, выразить специфику ситуации конца 1910-х — 1920-х годов и, last but not least, преодолеть эпистемологический разрыв в описании советского культурного процесса и в определении статуса его участников до ГУЛАГа (и Освенцима).

Открывающий конференцию доклад *Дениса Иоффе* (Гентский университет, Бельгия / Амстердамский университет, Нидерланды) «*Институции модернизма и авангарда: политические и экономические аспекты прагматики действия*» оказался прекрасным введением в общую проблематику конференции. Иоффе начал даже не с жизнестроительного советского проекта, а с предшествующей ему

«экономики жизни» модернизма и авангарда, их институциональной политики, являющейся оборотной стороной их же художественной прагматики и заключающейся в создании микроинституций, первой из которых был Бодлер. Объединение двух искусствоведческих понятий связано с избранной политэкономической оптикой. Докладчик утверждал, что со второй половины XIX века появляется то, что мы сейчас привыкли называть словом «работа» — некоторая область опыта, отделенная от семейного, домашнего хозяйства и родственных отношений. С появлением «персональной экономической зоны» становится возможно и конституирование личного пространства. Модернистские микроинституции, парадигматические уже для нового искусства XIX века, стали выражением жизненной прагматики и художественной экономики «ненадежного (прекарного) существования». «Неустойчивые социальные позы и положения» дают, в свою очередь, индивидуальные психологические эффекты непричастности/отчужденности от общества и внутреннее тяготение к морали альтернативной среды и/или неофициальному полю культуры. Подобно «первому поэту зрелого капитализма», фигуры такой экономики жизни выламываются из индустриальной современности, но оказываются при этом невероятно живучими, хотя материальное существование микроинституций остается предельно загадочным, ведь нам остаются знакомы только манифестации их «эстетического своеволия». Определенная автономия такой микроинституции определяет и анархистские отношения модернистского субъекта к власти. В конце доклада, выбирая иллюстрацию для своих размышлений, Иоффе, будто бы специально проходя мимо заслуженных столпов русского авангарда, привел пример Николая Харджиева — историка, теоретика и собирателя артефактов 1910—1920-х годов. Именно его работы и дни — скрытные, овеванные аурой загадочности, недоступности — оказываются для Иоффе примером жизнестроительной стратегии модернизма в советских условиях. Но если уж на то пошло, примеры модели микроинституций могут быть найдены и в более поздней советской неофициальной культуре, а то и в практике вовлеченных в современные формы прекарного труда в культуре.

Все это чрезвычайно удачно перекликается со следующим докладом — Павла Арсеньева (Университет Женевы, Швейцария) «От словотворчества к словостроительству: машины письма, индустриализация чтения и дискурсивная инфраструктура авангарда», начавшего с тех же самых микроинституций западного модернизма (Стефан Малларме, Гертруда Стайн, отчасти Боб Браун), однако отделившего их от авангардистского планирования и строительства социалистических институтов (Винокур, Третьяков). Также не ограничиваясь историей советского жизнестроительного проекта и рассматривая его на фоне большой истории модернизма с середины XIX века, Арсеньев, в отличие от Иоффе, говорил не о прагматике и экономике жизнестроительства и жизнестроительства вообще, но фокусировался на прагматике медиатехнических сред и экономике лингвистического знака.

Выделить коренное отличие (западного) модернизма от (советского) авангарда докладчику удалось благодаря учету такого технического артефакта, как газета, — как самого этого средства (или даже среды) распространения знаков, так и газетной речи. Развитие печатной продукции привело еще в XIX веке к значительной демократизации чтения, к осадному положению экспериментальной литературы и даже к определению поэтического языка по контрасту с газетным (Малларме, Стайн, Панд). Со времен же Октябрьской революции и с последовавшим в 1920-е захватом авангардом индустриальных средств дискурсивного производства (их материального и институционального субстрата) язык газет перестал быть конститутивной анти-тезой литературного. И если еще Малларме, по мнению докладчика, был согласен

назвать литературой все что угодно, кроме «четвертой полосы газеты» (которую со времен Жерардена и его «La presse» заполняют рекламные объявления), подразумевая постановочную выключенность поэта из капиталистической экономики, — то после Октябрьской революции даже недавние безобразники и заумники уже не противопоставляют поэтический язык «газетной прозе» (Винокур), но, наоборот, делают газету «нашим эпосом» (Третьяков). Авангард оказывается особенно чувствителен к самому этому медиаконтейнеру текстов и технике их воспроизводства.

Докладчик рассмотрел советскую индустриальную революцию языка, которая в рамках обширного движения рабкоров и селькоров заставляла читателей «врастать в авторство» (Беньямин) и тем самым снимала конститутивное для модернизма разграничение между (экспериментальным) производством и (престижным) потреблением. Также докладчик остановился и на отдельных проектах индустриализации чтения на Западе (Браун), оставшихся, однако, маргинальными. Арсеньев представил газету как объект материальной культуры и технологическую инфраструктуру, определявшую не только практику массового чтения, но — ретроактивно и зачастую бессознательно — принципы самого литературного производства.

В ходе дискуссии после секции докладчикам удалось уточнить многие нюансы благодаря визуальному материалу. Так, фотографии протагонистов доклада Арсеньева хорошо показывают эволюцию модернизма по отношению к книжной и газетной культуре соответственно: от герметика Малларме, склонившегося над бумагой с чернильницей, через Стайн, осторожно приближающейся к телетайпу, к машине Брауна, которая уже замещает собой «светлый образ» автора, к обложкам содержащего статьи советских лингвистов и формалистов «ЛЕФа» (они еще включали орнаментальные элементы) и тем более к обложкам «Нового ЛЕФа» с преобладанием фотомонтажей, тематизирующих сами новые массовые медиа. В ходе ответов на вопросы также удалось уточнить векторы взаимодействия модернизма и авангарда с газетной речью. Когда кубисты стали включать в свои работы газетные обрывки как индексальные элементы современности, это было еще примером модернистского эстетизирующего обращения, авангардными же можно назвать те случаи, когда, наоборот, газетный язык воспринимался как полноценный медиум социальной и одновременно эстетической коммуникации. Арсеньев подчеркнул, что вопросы лингвистической технологии всегда отсылают в конечном счете к медиаматериальности, в которой существуют знаки. Если перефразировать Локка, нет никакого «языка наших газет» до самой материальности наших газет, а лингвопрагматика не существует как чисто структурная и кибернетическая дисциплина, но всегда опирается в медиалогию.

Вторую секцию открыл доклад *Веры Терёхиной* (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) «От Революции Духа к социальному заказу», посвященный институциональным стратегиям кубофутуристов между двумя революциями и в первые месяцы советской власти в сравнении с политикой постфутуристических объединений 1920-х годов. Особое внимание Терёхина уделила деятельности Владимира Маяковского, который не только был в центре культурной жизни в то время, но и активно сотрудничал с советской властью с самого начала революционных преобразований (когда на Совете организаций художников Москвы вместе с К. Коровиным был избран представителем для всех переговоров с Временным правительством). Характерно, что в первое пореволюционное время художники и писатели во главе с Маяковским активно ратовали за «свободное от политики искусство» и высказывались за модернистскую микроинституализацию (по Иоффе): «Боритесь за право художников на самоопределение и самоуправление, протестуйте против министерства

искусств и захвата власти!» (Зданевич). 15 марта 1918 года в единственном номере «Газеты футуристов» был напечатан «Манифест Летучей федерации футуристов» с требованием отделения искусства от государства и провозглашением необходимости третьей Революции, Революции Духа. Подобно социальной утопии Третьего интернационала, футуристы мечтали об объединении «пролетариев от искусства». В «Приказе по армии искусств» (1918) Маяковский писал: «Товарищи! На баррикады! — баррикады сердец и душ». Решая с осени 1918 года использовать государственные ресурсы на благое дело институционализации авангарда, Маяковский будто лишается пустых мечтаний и становится более прагматичным. Отношения с государством, по мнению докладчицы, завязывались по расчету: в условиях политики военного коммунизма любая частная инициатива была обречена на провал.

Доклад был насыщен редкими фактами и ценными частными изысканиями, однако общая концепция Терёхиной вызвала полемику. Контраст между лозунгами Летучего футуризма 1918 года и установками ЛЕФа на утилитарность, конструктивность и массовость художественной продукции с 1923 года — контраст между «революцией духа» и «социальным заказом», столь чарующий многих исследователей авангарда, — должен быть сам подробно разобран как институциональный фантазм. Однако представление о деградации авангардного движения в производственном искусстве, кажется, выраженное даже в названии доклада Терёхиной (в дискуссии обратили внимание на то, что «Дух» пишется с заглавной буквы, тогда как «заказ», разумеется, с маленькой), признали редуccionистским, неоправданно скептическим по отношению к эстетике производственников.

Следующим был доклад *Ольги Соколовой* (ИЯз РАН) «*Между эстетической кампанией и политическим произведением искусства: “Взятие Зимнего” Николая Евреинова и республика Фьюме Габриэле Д’Аннунцио*». В докладе совершалась попытка представить процесс институционализации как взаимодействия двух типов дискурса — политического и художественного. С лингвистической точки зрения авангард близок к политике в силу ориентации на перформативность — преобразуя традиционный художественный язык, острая его, авангард перестраивает и сами коммуникативные отношения с адресатом, трансформирует восприятие окружающей реальности, равно как и политический дискурс — вовлекает в ситуацию, в которой адресат не может выступать в роли пассивного приемника, но побуждается к действию. Соответственно, продуктом институционализации (упорядочивания, администрирования, бюрократизации) авангарда оказывается гибридный текст, одновременно существующий в качестве политического прескрипта и художественного артефакта. Соколова рассмотрела два таких художественно-политических эксперимента: республику Фьюме Габриэле Д’Аннунцио и «Взятие Зимнего» Николая Евреинова. В 1919 году переговоры о разделе территорий бывшего королевства Габсбургов между Италией и Королевством сербов, хорватов и словенцев были прерваны внезапным захватом города Фьюме отрядом итальянского националиста и поэта Г. Д’Аннунцио, который торжественно въехал в город на красном «фиате», будучи осыпан лепестками роз. Несмотря на то что для урегулирования конфликта вокруг вольного города потребовалось еще пять лет и несколько международных соглашений, действия Д’Аннунцио можно квалифицировать как художественный жест, а конституция республики, нагруженная риторическими фигурами, определяет Фьюме столицей муз. Эстетический характер аннексии, ее избыточная театральность, по мнению докладчицы, предопределяет и ее политический провал. По контрасту с этим Евреинов изначально идет от театральной постановки, но в своем «Взятии Зимнего» перезапускает опыт Октября. Массовая постановка была реализацией его идей тотальной театрализации жизни. Евреинов полагал, что социальные преобразования не могут быть избавлены от ритуальной подкладки — по-

беда пролетариата не может быть просто упомянута в ходе юбилейных торжеств, но должна перформативно воспроизводиться. Театр наделялся для Евреинова политической функцией.

В дискуссии, продолженной во многом в направлении, заданном в ходе первой секции, высказывались сомнения в релевантности применения к таким экстраординарным эпизодам модернистской/авангардной эстетической политики / политической эстетики категорий дискурсивной лингвистики, структурной семиотики и текстуализирующей тенденции в целом и предлагалось увидеть в отношениях «Взятия Зимнего» и республики Фьюме чисто медиатехническую оппозицию: если первое в силу (политического) масштаба предприятия не могло задействовать текст даже в случае столь литературного жанра, как драматическая постановка (и в основном прибегало к приемам динамической пантомимы, световой и звуковой драматургии), то в случае второй поэт-диктатор даже новейшую авиационную (медиа?) технику использовал для того, чтобы сбрасывать листовки со своими версифицированными манифестами.

Заявленные доклады *Натальи Смолянско́й* (ассоциированный исследователь лаборатории «Логика современной философии» университета Париж VIII) «*Человек-форма*»: планы и проекции русского авангарда» и *Ирины Зыковой* (ИЯЗ РАН) «*Концептуальные основания перформативности авангардного манифеста: от прагматики к лингвоэстетике*», к сожалению, не состоялись, поэтому дневную секцию первого дня открыл доклад *Андрея Россомахина* (ЕУСПб) «*Теперь даем приказ Вселенной...*»: Приказ как литературный жанр «1916–1924 гг.», во многом продолживший описание интерференции режимов дискурса, начатое Соколовой. В докладе был рассмотрен жанр литературных приказов и декретов — тексты кубо-, эго- и панфутуристов, имажинистов, экспрессионистов, ничевоков, биокосмистов и др. Вслед за Хлебниковым, чьи первые приказы Короля Времени и Председателя Земного Шара появились уже летом 1916-го и весной 1917 года, императивный жанр приказа (воззвания, декрета) начиная с 1918 года появляется у многих его соратников и современников. Это стало отражением как атмосферы эпохи мировой и Гражданской войн, так и повседневной политической реальности: художественный текст (нередко стихотворный) оборачивался социальным действием. Лексика этих текстов часто насыщена военной терминологией, «воля к власти» и пафос тотального переустройства определяют императивный тон и слог; мегаломания нередко идет в ущерб рефлексии. Некоторые манифесты-приказы способны мутировать едва ли не в религиозную мантру, другие — в скандальное «самопредставление», позерство, издевательскую насмешку. Как заметил докладчик, наблюдения Юрия Тынянова о комическом и о пародии как двигателях литературного процесса вполне подтверждаются авангардистскими приказами и ближайшим к ним культурным контекстом. Погружение в сатирическую периодику от Февраля до Октября позволило обнаружить немало пародийных имитаций приказов, административных циркуляров, рескриптов и предписаний. Иными словами, комические трансформации императивно-приказного дискурса советской власти в 1917 году отчасти предшествовали экстатической патетике и энтузиазму авангардистов в 1918–1921 годах, которые в последующие годы стремительно девальвировались. Доклад Россомахина отчасти являлся и презентацией издания сборника приказов, осуществленного в издательстве Европейского университета в Санкт-Петербурге¹.

1 Приказ Реввоенсовета № 279 «К пятилетию Красной Армии», с иллюстрациями Юрия Анненкова: Уничтоженное издание 1923 года. + Антология авангардистских приказов и декретов 1917–1924 годов. (Приказ как литературный жанр: от футуристов до ничевоков) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб., 2019.

Доклад *Натальи Мюррей* (Институт искусства Курто, Великобритания) «*Роль газеты “Искусство Коммуны” в становлении пролетарского искусства*» был сосредоточен вокруг истории конкретной институции футуристов конца 1910-х годов — газеты «Искусство Коммуны», выходившей с декабря 1918 года под редакцией Маяковского и Пунина, Брика и Малевича. Главной темой первых выпусков было создание новой культуры на платформе авангарда. В докладе подробно обозревались номера газеты конца 1918 — начала 1919 года, из которых очевидна роль авангардистов в становлении пролетарской эстетики. Столь же очевидна для докладчицы траектория взаимоотношений авангарда и советской власти: от восторга и совместного поиска до обоюдного разочарования: футуристов — в социальной утопии, большевиков — в социальной мобильности футуризма. Уже в 1920 году Луначарский писал, что авангардисты оказались неприемлемы для масс. Однако еще в конце 1918 года редакция «Искусства коммуны» была активно вовлечена в агитационную работу. Так, 24 ноября 1918 года во Дворце искусств (бывшем Зимнем дворце) прошла публичная дискуссия на тему «Храм и завод». Показательны выступления членов редакции газеты: Пунин выступил с программной речью: «Буржуазное искусство рассчитано на тех, кто может его спокойно и пассивно созерцать. Буржуазия стала считать искусство храмом, художественное творчество стало священнодействием. Пролетариат не может иметь такой точки зрения на искусство. Голодному, ему не было дано спокойно созерцать произведения искусства». Осип Брик призывал пролетариев захватить посты, ныне занимаемые представителями буржуазии «во имя всестороннего улучшения жизни», он агитировал буквально выселить буржуазию из квартир. Как заметила Мюррей, призывы вскоре были услышаны, а Пунину и Брику пришлось иметь дело с последствиями собственных речей.

Далее выступил *Джон Боулт* (Университет Южной Калифорнии, США) с докладом «*Петр Митурич и “аэроконструктивизм”*». Доклад был посвящен метафоре полета в русском модернизме и авангарде и по-своему очень интересно раскрывал качественное отличие эпохи мифологических полетов демона Врубеля и аэросупрематизма Малевича от времени проектирования летательных аппаратов Татлина и художественной биополитики, направленной на преодоление обывательского пространства поверхности Земли — периода модернистской эстетизации полета и авангардной экспансии новой «воздушной» реальности. Фигура Петра Митурича, близкого друга Хлебникова, сочетала в себе оба типа прочтения образа полета, а летательный аппарат, измышляемый художником, может быть одновременно и метафорой, и реализованной метафорой обретенного неба («Летун» назывался похожим образом, как и «Летатлин» Татлина, но работал по своеобразному принципу волнового движения). Боулт уточнил, что авангардный дискурс освоения небесного пространства разрабатывался не только и не столько художниками, но и профессиональными инженерами-конструкторами. В 1927 году в Москве состоялась Первая мировая выставка моделей межпланетных аппаратов и механизмов, на которой экспонировались модели космолетов — главные действующие объекты в проектах освоения космоса. Боулт прочертил параллель между проектом Митурича и моделью ракеты Фридриха Цандера, инженера-конструктора, участника выставки.

Наконец, доклад позволил развернуть обсуждение вокруг зависимости выбора тем современных исследований авангарда от институциональных условий позднесоветской гуманитарной науки. Для «обоснования» работы над летательным аппаратом Митурича Боулт использовал типичную академическую формулу: «Об X мало кто знает, и, следовательно, он заслуживает особого внимания». Как было замечено в дискуссии, сам этот ход исследовательской мысли и стоящая за ним ло-

гика («возвращения утраченных имен») заслуживает отдельного исследования, ведь согласно некоторым теориям/историям искусства («без имен») все действительно ценные изобретения были записаны, а все забытое забыто справедливо.

Доклад *Михаила Бирюкова* (фонд культуры русского авангарда «Розановский центр», Владимир) «*Мстерские государственные художественно-промышленные мастерские рубежа 1920-х годов — неизвестный сюжет в истории реформы художественного образования*» опустил дискуссию с небес на владимирскую землю. Докладчик рассмотрел историю мстерской иконописной школы в истории советской институционализации и в контексте советского авангарда. С октября 1918 года в Мстере начала действовать мастерская, а затем и художественно-промышленный техникум — опытно-показательная станция Наркомпроса в составе школы-семилетки с художественным уклоном. К 1924 году художественную часть станции возглавил художник-футурист В.Н. Пальмов. Он формулировал эстетическую и образовательную программу станции в соответствии с установками ЛЕФа. Выпускником станции должен был быть специалист, владеющий машиной, технологией, инженерными знаниями, способный в силу этой компетентности привнести искусство в производство. В Мстере читались доклады «Долой станковую живопись», издавались журналы, над деятельностью школы парил левовский лозунг «Искусство — в труд, науку и общественность». Идеологически обусловленную деятельность Пальмова в Мстере с 1924 по 1929 годы, по мнению Бирюкова, стоит рассматривать в русле того общего движения «жизнестроительства» и «производственничества», которое ярче всего воплотилось Л. Поповой, В. Степановой, А. Лавинским, В. Весниным, А. Родченко в это же время во ВХУТЕМАСе.

Неточной кольцевой рифмой к докладу Дениса Иоффе, начинавшему конференцию, в конце программы первого дня прозвучало выступление *Анатolia Рыкова* (СПбГУ) «*Коллективное тело Иереми Иоффе, или Зачем раннесоветский теоретик изобрел постмодернизм?*». Если Денис Иоффе, напомним, был максимально сосредоточен на экономике модернистских институций, то поведенная Рыковым концепция другого, «советского» Иоффе, напротив, освобождала эстетический артефакт из рамок эпохи, стиля, интенции и классовой принадлежности автора и вела к непосредственной рецепции объекта искусства. Более того, в главном труде «Культура и стиль. Система и принципы социологии искусства» (Ленинград, 1927) Иеремиа Иоффе даже видел жизнестроительный потенциал в идеологических и социоэкономических структурах, обуславливающих существование культуры и ее интерпретации. Существования — в складках коллективного тела, в условиях «новой первобытности», которая знаменует собой снятие отчуждения и даже письменного опосредования культуры, возможности ее полного обновления. Интерпретации — и в этом, по мнению Рыкова, концепция Иоффе близка теории постмодернизма — как единственному способу означивания культурного артефакта. В докладе прозвучали некоторые тезисы Иоффе, которые находят параллели в работах Беньямина, Барта и др. Главный вопрос, поднятый отчасти еще в названии доклада — зачем сегодня изучать Иоффе, если его идеи более удачно высказывались другими европейскими мыслителями? — кажется, остался риторическим. Хотя если рассматривать наследие Иоффе его же методами, то, очевидно, следует обращать внимание как раз не на концептуальную близость его идей и идей европейских интеллектуалов, но на специфику контекста, в которых они создавались.

Доклад *Игоря Чубарова* (ТюмГУ) «*Николай Евреинов “Взятие Зимнего” и фальсификация истории*» не был прочитан. *Слав Грачев* (Университет Маршалла, США) в докладе «*Проблемы перевода и популяризации текстов русского авангарда на Западе*» сообщил о возросшем интересе к России в последние годы и всем

советовал интенсивнее переводить тексты авангарда, потому как этот товар сейчас самый ходовой на американском академическом рынке. Благой вестью завершился первый день авангардной конференции.

Второй день конференции открывал *Сергей Ушакин* (Принстонский университет, США) докладом «*Авангард упрощенного реализма: дети, Ленин и фотомонтаж*». Докладчик представил материал, заполняющий исследовательскую лауну в истории советского авангарда или, точнее, в истории медиатизации 1920—1930-х годов — речь шла о роли фотографии и фотомонтажа в формировании визуального языка советской эпохи. В качестве материала Ушакин разобрал функционирование монтажной техники в детской литературе, где фотография использовалась как гарант достоверности излагаемого, заостряющий политический смысл социальных преобразований. Кроме того, детская литература (в отличие от продукции взрослого сегмента) оказалась наиболее чувствительна одновременно как к идеологическим и просветительским тенденциям, так и к новым художественным техникам. Докладчик уточнил, что использование фотомонтажа в детской литературе первого послереволюционного десятилетия представляет собой интересный и сложный диалог, в ходе которого русский авангард и советская визуальная пропаганда формировали общее художественное пространство и формулировали общий графический язык. Требования советских педагогов и художников-авангардистов к изображениям, помещаемым в книги, неожиданно совпали — и «упрощенный реализм» чиновников отдела детской литературы Гослитиздата, и «принцип наглядности» Г. Клуциса при минимуме выразительных форм стремились достичь максимального интеллектуального и эмоционального воздействия. Докладчик разобрал историю «детской» ленинианы и подробно остановился на книге «Дети и Ленин», составленной в 1924 году Ильей Лином, иллюстрации к которой делал приверженец «ленинского искусства фотомонтажа» Г. Клуцис. Пока готовилась настоящая хроника, доклад Ушакина успел выйти в качестве большой отдельной статьи², поэтому мы позволим опустить его подробный пересказ, тем более уступающий оригинальной публикации из-за отсутствия необходимых иллюстраций.

В дискуссии зашла речь о немалой степени неожиданности подобной интерпретации, конфликтующей с общепринятой версией, согласно которой от постсупрематического фотомонтажа Лисицкий и Родченко постепенно движутся ко все большей реставрации иконических элементов. Однако эта тенденция не простое отступление к фигуративности (и к перерождению советского авангарда в социалистический реализм), поскольку все более активно включаемые элементы являются фотоизображениями, то есть индексальными элементами. По мнению же Ушакина, повышение удельного веса изображений в фотомонтажах, напротив, говорит о растущей степени манипулируемости, «монтаже фактов», никогда не имевших место (как, к примеру, встречи Ленина с детьми) и усиливает именно момент (ре)комбинируемости, а не статичной и суггестивной монументальности.

Далее последовала серия докладов, посвященных истории институционально-го строительства — от советского языкознания, «рождающегося из духа авангарда» (Владимир Фещенко), до материальной и художественной культуры (Екатерина Иванова, Наталья Стрижова, Ирина Карасик об МХК и ГИНХУКе). В этих хорошо знакомых большинству присутствующих сюжетах удалось выделить несколько существенных акцентов. Так, доклад *Владимира Фещенко* (ИЯз РАН) «*Институ-*

2 *Oushakine S.* Авангард упрощенного реализма: дети, Ленин и фотомонтаж // *The Many Lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's Legacy: New Contexts* / Ed. by D. Ioffe, White F.H. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2019. P. 354—453.

ционализация языкознания из духа авангарда: от МЛК до ИЯз РАН» актуализировал проблему влияния авангардных языковых экспериментов на академическое языкознание внутри раннесоветских (научных) институтов. Наиболее влиятельные школы языкознания Российской империи (харьковская, ассоциированная с А.А. Потебней, московская — с Ф.Ф. Фортунатовым и Казанско-Петербургская — с И.А. Бодуэном де Куртенэ) занимались либо памятниками, либо историей развития языка, отдавая большую часть времени изучению древности. Переломным моментом в истории лингвистической науки, по времени фактически совпавшим с революционными событиями в стране, стала легитимация современной живой речи в качестве объекта исследования. Исследователи, подхватившие новые направления науки, были либо сами авангардистами (называя себя, к примеру, футуристами), либо интересовались авангардом как объектом исследования. Так, группа студентов-диалектологов во главе с Р. Якобсоном назвала себя Московским лингвистическим кружком (а не, скажем, объединением или школой) с оглядкой на литературные «кружки и салоны» Серебряного века. Заседания кружка посещали Маяковский, Бобров, Пастернак, Асеев, Мандельштам и Крученых, выступивший однажды с очевидно артистическим докладом «Об анальной эротике в русской поэтике», что характеризует вольную атмосферу заседаний. Другое объединение, о котором шла речь в докладе, — петербургский ОПОЯЗ, — в отличие от МЛК, вообще не стремилось быть частью научной институции, изначально заявляя гибридный теоретико-практический характер. Разработка литературной теории и анализ замкнутой поэзии представлялись опоязовцам необходимой частью лингвистических штудий. В заключение в докладе было упомянуто об Институте живого слова (в названии которого будто содержится аллюзия на доклад опоязовца Шкловского «Воскрешение слова») — об относительно успешной советской институции, прекрасно чувствующей себя в официальном академическом поле (с участием Якубинского, Щербы и проч.). Институт занимался изучением поэтической декламации и, меняя платформы и названия, просуществовал вплоть до 1930-х годов, когда был расформирован, наряду с ГИИИ, под давлением представителей марксистского (марристского) языкознания. По мнению Феценко, авангардный уклон научных институций в эпоху формирования Советского государства необходимо учитывать в том числе в описании истории позднесталинской сети Академии наук (и, в частности, ИЯз РАН). В процессе дискуссии также отмечалась связь МЛК и ОПОЯЗа с позднесоветской историей московско-тартуского структурализма.

Завершал первую секцию утреннего заседания доклад *Екатерины Ивановой* (ЕУСПб) «От МХК к ГИНХУКу: попытка научной институционализации авангарда». Докладчица представила процесс образования Музея, а затем Института художественной культуры, как процесс борьбы левых художников за гегемонию в «поле искусства» (П. Бурдьё). Иванова начала с того, что отметила способный шокировать сегодня факт: почти все сотрудники «научного института» не имели даже университетского образования, но вполне серьезно воспринимали собственную научную работу и регулярно проходили административные проверки на профпригодность. Иванова вполне согласилась с расхожим тезисом о невозможности концептуального разграничения «практики» и «теории» искусства в 1920-е годы, однако выразила сомнение, что мы можем поставить знак равенства между их концептуальным и институциональным разделением. Ссылаясь на существующее в социоанализе Бурдьё разграничение между полем искусства и полем науки, докладчица указала на сложность проведения подобной границы в раннесоветской институциональной практике. Понятие художественной культуры во время существования одноименного музея было эквивалентно экспериментальному, «новаторскому» искусству. Образование же Института художественной культуры происхо-

дило в момент ослабления позиций авангардистов и, по мнению докладчицы, должно восприниматься как желание Малевича, Татлина, Пунина и др. вернуть себе пошатнувшееся лидерство в борьбе с «традиционалистами», заручившись специфическим капиталом научного поля. Представители враждебных им творческих объединений в ответ стали «разоблачать» научные труды сотрудников ГИНХУКа и в итоге добились лишения института автономного статуса и его слияния с ГИИИ. Институциональная история искусства 1920-х, по мнению Ивановой, является с некоторыми оговорками удачной иллюстрацией теории полей Бурдьё.

После перерыва обсуждение создания МХК и история взаимодействия авангарда и Наркомпроса в деле музеефикации всей страны продолжилась в докладе *Натальи Стрижковой* (Российский национальный музей музыки) «*Музейное строительство в первое десятилетие советской власти: идеи авангарда и институциональная практика*». Ее доклад не отличался методологической стройностью, как предыдущий, но содержал ряд ценных архивных уточнений. В особенности большое внимание докладчица уделила описанию бюрократии властных административных органов. Общая канва институциональной истории 1920-х, по Стрижковой, такова: в период с 1917 по 1928 год в атмосфере открытой полемики и/или закрытых решений партийных органов происходила реорганизация системы управления культурой, что являлось частью общего процесса складывания советского госаппарата, завершившегося жесткой централизацией. Однако, кроме разочарования, в альянсе авангарда с советской властью (в связи с реорганизацией Музея живописной культуры — последней вариации МХК) осталась созданная институциональная структура — новое художественное образование и музейная сеть в СССР. Также, по мнению докладчицы, сформировалось новое талантливое поколение советских художников. Масштабная работа авангардистов по созданию коллекции современного искусства, их выставочный опыт и теоретические исследования легли в основу работы отделов новейшего искусства главных национальных музеев (Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея).

Доклад *Ирины Карасик* (Государственный Русский музей) «*Казимир Малевич во главе ГИНХУКа: между искусством, наукой и политикой*» также был посвящен советской культурной политике 1920-х, однако, в отличие от докладов Стрижковой и Ивановой, в этом выступлении речь шла не о большой институциональной истории, а, скорее, о социохудожественной стратегии конкретного представителя авангарда — Казимира Малевича, с 1924 по 1926 год директора и руководителя формально-теоретического отдела ГИНХУКа. При этом Карасик настаивала на артистическом прочтении чиновничества художника — признавая за ним жизнетворческое поведение, которое при этом принципиально отличалось от театрального или богемного. Во многих текстах Малевич описывал идею научного института как логичный результат эволюции культуры. Не случайно, имея в виду ГИНХУК, Малевич говорил не о «науке об искусстве», а о «науке в искусстве». Он считал исследовательский институт не чем иным, как «современной нам формой в искусстве» — актуализировавшей переход искусства от спиритуалистских предрассудков к «научно обоснованной формуле неопровержимой реальности». Одновременно Институт был личным проектом Малевича — он был убежден, что после супрематизма цикл живописного развития завершился, что на смену выставкам художников приходят «выставки-лаборатории, где производятся всевозможные анализы над явлениями искусства». Статус директора передового института, равных которому не было не только в России, но и на Западе, обеспечивал ему художественное лидерство, к которому Малевич всегда стремился. Не был подвержен канцеляризм и язык Малевича-бюрократа, сохранявший «тугое упрямое косноязычное красноречие». По мнению Карасик, Малевич, собственно, и не был бюрократом, хотя из

ее реконструкции становится видно, как художники сами отходят на научно-теоретические позиции, стараясь закрепить свои артистические изобретения в том числе институционально (с чем безусловно согласится и Екатерина Иванова). Впрочем, в случае современной ситуации и отмечаемых схожих процессов «отхода художников на научно-теоретические позиции» остается непроясненным, существует ли аналог ГИНХУКа, за руководство которым могли бы соревноваться условные сегодняшние Малевич и Татлин, или институциональная власть сегодня более не локализована (в здании, институте) в той же или вообще какой-либо степени.

В дискуссии удалось выделить несколько сквозных переключек. Так, в среде Московского лингвистического кружка Якобсон говорит об изучении диалектов как «социальных фактов», что при учете его франкофонии можно связать с проектом Дюркгейма и позитивной французской социологией. В то же самое время Николай Пунин, напротив, настаивает на противопоставлении изучения (художественной и материальной) культуры и цивилизации, что подразумевало ставку ленинградского ГИНХУКа скорее на немецкую традицию, нежели на французскую.

Завершал утреннее заседание доклад *Андрея Сарабьянова* (Центр авангарда при Еврейском музее и Центре толерантности / Энциклопедия русского авангарда) «*Маяковский и Малевич. Пересечения сюжетов*». В своем докладе Сарабьянов касался различных сюжетов из истории авангарда 1910-х годов — в том числе постановки спектакля «Трагедии “Владимир Маяковский”» (1913), сценографами которого были Павел Филонов и Иосиф Школьник. Одним из итогов так называемого Первого съезда футуристов (или «Первого Всероссийского съезда Баячей Будущего»), проходившего в Усукиркко (ныне Зеленогорск) в июле 1913 года, было объявление о создании театра «Будетлянин». Участники съезда Михаил Матюшин, Казимир Малевич и Алексей Крученых на протяжении осени 1913-го вели переписку друг с другом по поводу своих театральных проектов. В итоге в декабре 1913 года под эгидой общества «Гилея» и объединения художников «Союз молодежи» состоялись постановки двух спектаклей — «Победы над Солнцем» и «Трагедии “Владимир Маяковский”». «Победа над Солнцем» «впечатлила» художественную критику и публику — отрицательная критика и возмущение наводнили газеты. Современники нервно реагировали на новаторский характер постановки и (справедливо) восприняли спектакль как очередную выходку футуристов. «Трагедию “Владимир Маяковский”» критики практически обошли вниманием, хотя постановка была не менее вызывающей и эпатажной. Более того, постановка, по мнению Сарабьянова, оказала очевидное влияние на формирование алогизма — живописного направления, одним из создателей которого был Казимир Малевич. Этот факт докладчик иллюстрировал сравнительным анализом малоизвестной карикатуры на Маяковского в роли поэта в «Трагедии» и классическими алогистическими картинами Малевича («Авиатор» и «Англичанин в Москве»).

Фокус докладов вечерних секций окончательно сместился к персональным траекториям в описанной институциональной и политической среде. Дневное заседание открывала *Кристина Лоддер* (Университет Кента, Великобритания) докладом «*Радикальный эмигрант: Наум Габо и наследие русской революции*», в котором предлагалось пересмотреть политические взгляды одного радикального художника и эмигранта. В 1922 году покинув Россию, Наум Габо больше не возвращался на родину, за исключением единственного краткого визита, произошедшего в 1960-х годах, когда он приехал, чтобы увидеть семью. Американские и русские историки искусства часто рассматривали Наума Габо как художника, политические взгляды которого отличались антисоветским настроением и реакционностью. Лоддер оспорила такой подход, подробно исследовав некоторые аспекты отношения ху-

дожника к советской власти, революции и институциональному строительству и настаивая на том, что Габо нес вирус Октябрьской революции в своих проектах, выполняемых и в Берлине 1920-х, и в Лондоне 1930-х, и в послевоенных Соединенных Штатах. Уточненная биография Габо свидетельствует о его просоветской позиции. Некоторое время он работал в ИЗО Наркомпроса (отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения). По служебным обязанностям он отправился в Германию, где помог организовать Первую русскую художественную выставку (*Die erste russische Kunstausstellung*) в Берлине в октябре 1922 года. Габо, безусловно, думал о возвращении в Россию в 1920–1930-х годах. В 1932 году он представил проект Дворца Советов, надеясь вернуться в СССР и работать там архитектором. Более того, Габо хранил свой советский паспорт до тех пор, пока в 1952 году не стал американским гражданином. Лоддер предположила, что некоторые из его идей, возникшие в контексте Октябрьской революции (например, концепция публичной скульптуры, связанная с ленинским планом «монументальной пропаганды»), оказали большое влияние на всю его творческую деятельность и скульптурную практику в целом.

Доклад *Татьяны Горячевой* (Государственная Третьяковская галерея) «*Эль Лисицкий. От “Клятвы Горацев” к “Коронации Наполеона”*», подобно выступлению Карасик, был посвящен знаковой фигуре советского авангарда, однако серьезно отличался в оценке ангажированного статуса художника 1920-х. Горячева описывала траекторию карьеры Эль Лисицкого, которая сложилась согласно творческому кредо, выраженному им в письме к жене Софи Кюпперс сразу после возвращения в СССР в 1925 году: «Каждое государство имело своего Давида, который в зависимости от необходимости мог сегодня писать “Клятву Горацев”, а завтра “Коронацию Наполеона”. Сегодня Давида не хватает». Это цитата позволяет Горячевой прибегнуть к квазиситуационистскому методу наложения координат Французской революции на эстетические политики «художественного Октября». Горячева называет Лисицкого романтиком и максималистом, одним из героев своего времени, воспевающих революцию и верящих в социальную утопию (практически каждая из этих формулировок отсылает к ситуации начала XIX века). В конце 1920-х годов энтузиазм художника не угасает, но, наоборот, после возвращения из Германии Лисицкий восторженно отзывался о жизни в СССР, в письмах к жене называет себя героем утопического романа, а задачей художника считает трансляцию советской идеологии и создание фотомонтажей о победах на стройке социализма и др. Горячева предположила, что собственное творчество Лисицкого стало для него эскапистским романтическим пространством, где он умудрился прожить все 1930-е годы, будто не замечая ужасов сталинизма, арестов и расстрелов друзей и коллег. В дискуссии после доклада коллеги высказывали сомнения в корректности оценки Горячевой, исходящей в своем снисходительном описании утопических взглядов художника из недоступного для него позднейшего знания о развенчании культа и о массовых репрессиях.

Ирина Сахно (РУДН), к сожалению, отсутствовала на заседании и не смогла прочитать доклад «*“Комсомолия” Телингатера/Безыменского — пропагандистский комикс или шедевр конструктивизма?*». Продолжил конференцию доклад *Вадима Максимова* (РГИСИ) «*Николай Евреинов — театрализация жизни и мифологизация истории*», в котором докладчик тоже сосредоточился на «Взятии Зимнего» Николая Евреинова и пригласил аудиторию «проиграть эту ситуацию еще раз». В случае многих кейсов художественно-политических стратегий 1920-х годов — лучше не скажешь. Массовое представление 8 ноября 1920 года «Взятие Зимнего», о котором шла речь в докладе Ольги Соколовой и о котором должен был подробно говорить Игорь Чубаров (но он, напомним, не смог присут-

ствовать на конференции), — центральное событие в творческой биографии Николая Евреинова — по причине своей известности и популярности помещалось докладчиком на позицию отсутствующего центра. Максимов сосредоточил свой рассказ на предыстории «Взятия Зимнего» и на последовавших за представлением событиях в жизни режиссера. По мнению докладчика, к постановке 1920 года Евреинов шел двумя путями. Во-первых, он занимался историей театра. В 1907 году совместно с бароном Остен-Дризенем режиссер открыл «Старинный театр», в котором осуществлялись реконструкции средневековых спектаклей — актуализировались в современном контексте почти забытые жанры соти, моралите и др. Во-вторых, Евреинов создал теорию театрализации жизни. Книга «Театр как таковой» и трехтомный труд «Театр для себя» разрабатывают инстинкт театральности (отличный от врожденной тяги к эстетическому Уайльда), обуславливающий потребность человека быть не самим собой. Именно в театре человек может укрепить свои инстинкты, стесненные социальными условностями. Постановка 1920 года, по мнению Максимова, похожа на средневековую мистерию, воплотившую на сцене и *тем самым* заместившую реальные исторические события. Евреинов не просто разыграл Октябрьский переворот, он заложил основы «мифа Октября», впоследствии развитого Пудовкиным, Эйзенштейном и др., дал пищу воображению последователей. Так, Евреинов, не будучи непосредственным участником событий, создал образ революции и запустил механизмы памяти о ней. Максимов не остановился на констатации театральности корней истории взятия Зимнего и предположил, что реальные большевики (и в первую очередь Ленин) были тоже своего рода комедиантами, а в событиях 25 октября 1917 года еще вполне различимы принципы мистерии.

В ходе довольно энергичной дискуссии после секции предлагался не один полемический аргумент против такой «диссидентской эпистемологии», когда художественные изобретения и радикальная политическая практика (как в случае Клуциса, бывшего не только автором иконографии латышских стрелков, но и одним из них, или филолога Поливанова, бывшего коммунистом до революции и участвовавшего в подавлении Кронштадтского восстания после) находятся в неудобном и мало объяснимом соседстве. С одной стороны, близость этой пары требуется деэвакуировать, отделить относительно приемлемые «эстетические проекты» от осуждаемых «социальных прорывов», с другой — такое содружество подвергается вытеснению теми, кто, как оговаривалась Горячева, «не желает знать больше о том, что за документы лежали на столе Лисицкого». Как интерпретировать эти озадачивающие эмпирические кейсы институционально-политической истории советского авангарда, по которым отчетливо видно, как Малевич, Маяковский, Родченко, Лисицкий, Клуцис и другие светочи «Революции Духа» сотрудничали с советской властью? Можно ли все объяснить удерживаемой фигой в кармане и не стоит ли за этим мотивом диссидентской эпистемологии, опять же, слишком сильное теоретическое допущение «внутреннего мира», находящегося в противоречии с «внешними проявлениями», допущение «двойного тела» советского субъекта или целой философии «двоемыслящего» сознания (весьма уязвимой для критики Джона Сёрля и Гилберта Райла)? Не стоит ли перестать считать такое количество случаев неудобными исключениями, и не ставит ли такая диссидентская герменевтика себя в намеренно более выигрышную позицию, говоря об идеализме и утопизме тех, кто все же еще не знал, «чем все это обернется» (для прочего удобства, как правило, никогда не уточняется, что именно *это* и чем именно *обернется*)? И вместе с тем не выдают ли такие риторические рефлексии собственное политическое бессознательное постсоветского исследователя, в рамках которого эстетическая утопия и политическая трансформация несовместимы?

В докладе *Натальи Злыдневой* (Исл РАН) «*Живопись поставангарда и “литература факта”*» были раскрыты неожиданные и странные параллели между концепцией авторов журнала «Новый ЛЕФ» и деятельностью РАПХ. Так, Злыднева рассматривала уклон в сторону депрофессионализации литературного творчества «фактовиков» в контексте неопрIMITИВИЗМА. Если в 1910-е годы интерес к примитивной технике Пиросмани, к вывескам, народной иконе был обусловлен редукцией эстетического в его прежнем понимании, расширением возможности живописной формы, то десятилетием позже уход от академической традиции живописи стал результатом верификации события рисования как эстетического жеста. Факт изображения реальности (всеми доступными, а потому и примитивными средствами), факт участия в культурной коммуникации Злыднева воспринимала как «литературный факт» в понимании Тынянова. В дискуссии, однако, высказывалось сомнение в легитимности снятия различия между наивными этюдами Пиросмани и проектом индустриальной деквалификации (литературного) мастерства.

Следующий заявленный доклад *Сергея Фофанова* (Государственная Третьяковская галерея) «*Осколки Республики”. Венгерские художники-интернационалисты в СССР в 1920—1930 гг.*» прочитан не был. Поэтому сразу после выступления Злыдневой на сцену вышел *Тим Харт* (Колледж Брин-Мар, США) и выступил с докладом «*Борцы новой эпохи: французская борьба в жизни и творчестве художников русского авангарда*», завершающим программу второго дня конференции. Харт акцентировал роль французской борьбы в развитии русского авангарда в годы перед революцией и сразу после нее. Знаменитые дореволюционные борцы — популярные «геркулесы», торжествовавшие в цирках и на международных соревнованиях, значительно повлияли на авангардную концепцию сильного художника, который смог бы бороться за искусство и за строительство нового общества и мира. Харт перечислил художников и литераторов, причастных к популяризации борьбы, и список был достаточно внушительный: А. Лентулов, Н. Гончарова, М. Ларионов, Д. Бурлюк, К. Малевич, А. Родченко, А. Чехов, А. Куприн, А. Блок, В. Каменский и В. Маяковский. Борцы благодаря своей физической мощи представляли себя новыми людьми, которым художники авангарда охотно подражали. Образ борца французской борьбы предстал образом борца революции. По мнению докладчика, вместе с авиацией французская борьба стала новым символом современности и оказала огромное влияние на жизнь и творчество — то есть жизнетворчество — художников русского авангарда. На этой бодрой ноте закончился второй день докладов.

В рамках параллельной программы конференции каждый вечер аудитории предлагались современные интерпретации, деконструкции и продолжения авангардистской практики «другими средствами». Во второй день неподалеку от места проведения конференции лекцией-перформансом Павла Арсеньева открылось новое культпросвет-кафе «Нигде кроме» в здании Моссельпрома (кураторы Джон Наринс, Екатерина Белоглазова). В силу слияния текста Маяковского и новой культурной топографии Москвы лекцию было решено посвятить тому, «как не писать стихи».

Утреннее заседание третьего и последнего дня конференции было посвящено «новой зрелищности и перформативной действенности искусства», и главным из искусств, разумеется, являлось кино. Работа началась с обсуждения недавно восстановленного фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции». *Светлана Ишевская* (РГАКФД) сделала доклад «*Годовщина революции” (1918): как кинонарратив порождает концепцию монтажа*», в котором предложила прочтение этой работы режиссера в контексте его авангардной кинотеории, сложившейся уже в 1920-е годы. Как причастная к обнаружению картины Вертова, докладчица со-

общила, что атрибуция фильма была произведена по сохранившейся в фонде Владимира Маяковского в РГАЛИ печатной афише с полным текстом титров, которую она обнаружила. Так появилась возможность атрибутировать и смонтировать части фильма в архиве — что и сделал киновед Николай Изволов, присутствовавший в зале и участвовавший в дискуссии после доклада. По мнению докладчицы, фильм «Годовщина революции» можно определить как первый политический кинонарратив; проект Московского кинокомитета Наркомпроса сто лет назад отвечал задачам построения нового государства, по масштабу соответствуя «монументальной пропаганде». На какое-то время после выхода эта работа стала основным пропагандистским — или, точнее, информационным материалом — нового государства. В «Годовщину...» были включены практически все заснятые на пленку события февраля 1917 — октября 1918 года. И, что не менее важно, — фильм не только предъявлял события, но задавал их трактовку. Ишевская выдвинула гипотезу, что работа над «Годовщиной...» не могла не повлиять на формирование вертовской концепции «фильмов без надписей». Именно опыт монтажа фильма побудил Вертова в дальнейшем отказаться от титров (недаром буквально следующий его фильм, «Бой под Царицыном», был сделан без пояснительных надписей) — либо же свести титры к средству нарративного комментария. Такое использование надписей продемонстрирует позже «Киноправда», где в качестве титров выступают разношрифтовые плакаты. При этом Ишевская констатировала, что свои теоретические тезисы о ритме, стремление «монтажом разоблачить монтаж», Вертов сформулировал много позже этой практической работы, уже в период полемики с Кулешовым и Эйзенштейном. В качестве дополнительного довода, подтверждающего раннее развитие кинотеории Вертова, Ишевская привела неопубликованный манифест, датируемый не позднее 1920 года, один из претекстов манифеста «Киноки. Переворот» (1923). В этом тексте прямо говорится: «...если... вырезать все сюжеты и оставить одни подписи — получим литературный скелет картины», к которому можно подмонтировать какие угодно кадры. Это, заключила Ишевская, вывод из практики режиссера монтажа Москинокомитета. Вывод же режиссера-авангардиста в этом манифесте — доктрина построения фильма как музыкального произведения: Вертов прямо заявляет, что кинорежиссер — это композитор. А музыке титры и надписи не нужны.

В ходе дискуссии поступило предложение радикализировать тезис Ишевской и была высказана интуиция о парадоксальном рождении киноправды из духа монтажа. Первый фильм Вертова не только не был снят им / его братом М. Кауфманом, но был составлен из десятков фрагментов чужой и часто анонимной кинохроники, накопленной к первому юбилею революции, которая собиралась почти индустриальным способом десятками монтажниц, между которых Вертов сновал, по выражению Николая Изволова, как гроссмейстер, ведущий одновременный сеанс игры в шахматы. Возможно, еще больше это напоминало работу газетного набора — того технологического медиа, которое было предложено в самом начале конференции в качестве определяющего технологического бессознательное авангарда, а в случае «Киноправды» действительно отсылало к газете «Правда». Так или иначе, если «жизнь врасплох» родилась не из экспедиций человека с киноаппаратом в советскую повседневность, а из опытов рекомбинации готового или даже найденного материала «человека за монтажным столом», это заставляет нас принципиально пересмотреть историю и теорию советского фактографического проекта, который был не столько документальным, сколько монтажным предприятием. Наконец, примечательна сама история этих документальных кинопрактик, страдающая лакунами из-за того, что она как раз-таки безупречно выполнила свою документалистскую задачу, но документировала то, что впоследствии подверглось полити-

ческой цензуре и соответствующему вытеснению: в «Годовщине революции» Вертова «неприлично» много, по сталинским меркам, Троцкого, из-за чего фильм и был расформирован почти сто лет назад, упоминания о нем были сведены к минимуму, и только сейчас, когда удалось обнаружить дважды «найденный материал» (found footage), фильм удалось восстановить.

Продолжил «киноведческую» секцию утреннего заседания доклад *Галины Антиповой* (Государственный музей В.В. Маяковского) «*“Любляндия” и ЛЕФ: опыты реализации идеала в киносценариях Маяковского*». Речь в докладе шла о метахудожественном приеме, присущем киносценарию «Любляндия» Маяковского — об изображении героини, сошедшей с экрана. Романтическое прочтение приема как овеществления недостижимого идеала, чудесного преодоления границ художественного мира (и придания глубины плоскостной реальности экрана) поддерживалось мелодраматическим сюжетом сценария, биографическим подтекстом истории главных героев и контекстом дореволюционного российского кино Бауэра, Мозжухина и др. Однако, по мнению докладчицы, для Маяковского не менее, а, может быть, и более значимы оказываются поэтологические мотивы использования приема. Маяковский, таким образом, исследовал медиальные и социокультурные возможности кино как «фабрики грез», существующей в реальности и продуцирующей действительно влиятельные смыслы, способные заместить реальность. Антипова отметила: несмотря на то что Маяковский никогда не был в Голливуде, он считал, что модель американской кинофабрики минус капиталистические отношения должна быть использована для организации советского быта.

Оксана Майстат (Университет имени Гумбольдта, Германия) сделала доклад «*“Научная киноэстетика” 1920-х гг.: политика, эстетика и модернизм*», в котором разбирала процесс поглощения и переосмысления импортированных эстетических понятий в СССР 1920-х годов и, в частности, складывающейся теории монтажа. Докладчица сосредоточилась на понятии фотогении, которое описывает способность объектов особо выразительно выглядеть на киноэкране. В советской интерпретации фотогения обсуждалась в контексте законов создания и восприятия кинотекста, благодаря чему эссенциалистское понимание заменялось конструктивистским, «фотогения» описывала стиль операторской работы. Одновременно происходило размежевание «фотогении» и теории «типажа», за которой закреплялись некоторые стороны понимания фотогении в теории Луи Деллюка. Тематизация технической стороны кинопроизводства и теоретических вопросов будущими кинопрофессионалами стимулировалась идеологической повесткой, стремлением маргинализировать «буржуазный» эстет(иче)ский дискурс и выдвинуть на первый план «нейтральную» прогрессивную технику, пригодную для формирования нового советского общества. В рамках этого процесса проблематизировались границы «технического», «эстетического» и «теоретического» в отношении кино. Если образцом «качественного» продукта считались американские фильмы, широко представленные на советских экранах, то осмысление техники и теории кино в основном стимулировалось переводами текстов европейских авторов, как, например, Бела Балаш, тот же Луи Деллюк или Рудольф Гармс. Во многом активность этой дискуссии в первой половине 1920-х годов была обусловлена дефицитом оборудования, не позволявшим экспериментировать на практике и принуждающим сосредоточиться на анализе чужих текстов и поиске норм и образцов. Разработанные в этот период идеи позже уточнялись и корректировались в практике режиссеров советского киноавангарда: например, понимание ритма Пудовкиным и монтажа — Эйзенштейном.

После перерыва фокус внимания сместился от зрелищности к перформативности. *Ирина Сироткина* (ИИЕТ РАН) перевела разговор с технических аспектов фотогении на технику и хореографию самих пролетарских будней. Ее доклад на-

звался «*Перформативность рабочего удара: Алексей Гастев о двигательной культуре и Новом человеке*» и был посвящен вопросу о том, в какой пропорции прикладная наука и художественная стратегия присутствовали в деятельности Центрального института труда А. Гастева³. Гастев называл Центральный институт труда своим «последним художественным произведением». Тот факт, что уже в заголовке поэтического сборника он поставил словосочетание «Рабочий удар» (1918), свидетельствует о том, что его проект не выделял отдельное эстетическое качество. Вид массы рабочих, одинаково бьющих одинаковыми молотками по зубилу, с точки зрения Гастева, не менее важен, чем полезный результат удара. Эстетичны не только общие фото мастерских ЦИТа, но и представление результатов лабораторных исследований, включая хронофотографии и циклограммы движений. По своей зрелищности записи и «нормали» рабочих движений вполне могли соперничать с этюдами биомеханики, которым в то время не только обучал своих актеров Всеволод Мейерхольд — одноименная лаборатория имела в ЦИТ под руководством Бернштейна. В мастерских ЦИТа трудовые движения обладали перформативностью в обоих смыслах, — и в смысле производительности, и в смысле перформативности художественной. Докладчица настаивала именно на сем «рабочего» (а не «крестьянского» и «буржуазного») в этом проекте, хотя, как многие указывали в дискуссии, речь идет скорее об оппозиции «рабочего удара» праздному жесту. (Одним из таких жестов, вероятно, был бросок костей во французском модернизме, а также выявленная его автором-отправителем *mystère dans les lettres*, чему будет посвящен последний доклад секции.)

О потенциальных недоработках Гастева в Екатеринбурге свидетельствовал доклад *Ларисы Пискуновой* и *Игоря Янкова* (Уральский федеральный университет) «*Авангард на Урале: разрывы времени, исторический опыт*». Вопреки жизнестроительной задаче авангардной архитектуры, конструктивистские здания района Чекистов в Свердловске не изменили повседневность обывателя, но, наоборот, как утверждали докладчики, «социальная материя» стерла признаки авангарда в конструктивистских памятниках.

Евгений Былина («Новое литературное обозрение») в докладе «*Теория искусства Бориса Арватова и Вальтера Беньямина*» обозначил концептуальные сходства и различия в «производственничестве» Бориса Арватова (в первую очередь разбирался материал сборника статей «Искусство и революция», 1926) и эстетической программы Вальтера Беньямина (в статье «Автор как производитель», 1934). Докладчик старался проследить дальнейшее развитие и значение этих идей для левой теории искусства, медиаэстетики и современных стратегий изучения массовой культуры.

Завершающий утреннюю сессию доклад *Дмитрия Токарева* (НИУ ВШЭ / Институт русской литературы РАН / СПбГУ) «*Авангард в свете гегелевской диалектики Террора: Илья Зданевич и Александр Кожев в книге Жана Полана "Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности" (1941)*» был посвящен авангарду в уже упоминаемой кинематической традиции *mystère dans les lettres*, где на месте *mystère* в межвоенную эпоху Жаном Поланом был диагностирован уже скорее *terreur dans les lettres*. По мнению докладчика, понятие террора могло быть заимствовано главным редактором «Nouvelle Revue Française» у Александра Кожева, на лекциях которого о Гегеле появлялись многие представители Коллежа социологии и кругов, близких к NRF, — Батай, Бретон, Лейрис, Лакан. В прочтении

3 Уже по чистому совпадению в дни работы конференции в Москве работала выставка «Гастев. Как надо работать» в выставочном зале на Шаболовке (куратор Александра Селиванова), которую могли посетить многие участники конференции.

Кожева диалектика раба и господина оказывается вечным двигателем исторического процесса и антропогенной борьбой за признание, а *terreur* во французском отсылает не только к абстрактному понятию («ужас»), но и к конкретной политической практике времен Французской революции. Разумеется, для Полана это понятие не может не подразумевать якобинский террор, хотя он и допускает конкретные исторические отсылки еще реже, чем Гегель. Намного больше его интересует террор литератора/редактора «на своем рабочем месте» со времен романтизма, и в качестве современного ему примера такового он посвящает несколько страниц в том числе некому *monsieur Puyas*, который осуществляет политику террора *буквально*, или *на словах* и который дошел в своем терроре до разложения букв (*lettres*). Поэтом-террористом оказывается не кто иной, как Илья Зданевич, представляющий русский футуристический авангард и, в частности, ту его ветвь, что уклонилась от жизнестроительства в пользу чисто литературного террора, но тем не менее в глазах французской литературной теории все равно оказывается намертво связанной с историей революции в изложении Кожева, бежавшего из Советской России в самый разгар Красного террора.

В дискуссии было предложено видеть и более близкие исторические параллели: книга Полана выходит в оккупированном Париже в 1941 году, а одним из первых откликнувшийся на нее в эссе 1942 года «Как возможна литература?» Морис Бланшо в течение 1930-х так же активно выступал в политических журналах *Combat* и *L'insurgé* со статьями «Война низачем», «После немецкого переворота» и «Терроризм, способ общественного спасения». Все это, вероятно, допускает аналогии с саботажем Сопрогивления (во всей его сложной комплектации с коллаборационизмом). Наконец, было высказано предположение, что если гегелевскую диалектику раба и господина как-то и можно применить к «пространству литературы», то не через бесконечно аисторичные (и вместе с тем имеющие прозрачные исторические аллюзии) полюса риторики (то есть сотрудничества или даже коллаборационизма с языком) и террора в изящной словесности, но через много более социологические категории «поля литературы». Господином в изящной словесности тогда оказывается тот, кто готов рисковать своей (институциональной) жизнью и благополучием, обманывая ожидания публики и раздавая пощечины общественному вкусу, то есть продолжая террор ради отложенного признания (тогда как рабом, вероятно, можно назвать автора конвенциональной коммерческой прозы). Это возвращает дискуссию к самому началу конференции, открывшейся с аналитики «экономики жизни» авангарда и модернизма, которую Денис Иоффе описал в современных терминах прекаритета. Доминируемый экономически авангардный поэт и микроинституция со времен Бодлера через Рембо и Малларме и вплоть до русского футуризма разрабатывает такие типы поведения в изящной словесности или художественной прагматике, которые позволяют оказываться доминирующим культурно (господином). Характерно, что все же лингвоцентричная версия революции языка (Полана — Бланшо) лучше работает на примере русского заумника в эмиграции, которая встраивала его в пространство французского модернизма, тогда как социологизирующее прочтение (Бурдьё) позволяет схватить устройство советского авангарда, выламывающееся из логики модернистской автономии и оказывающееся в ситуации «социального прорыва». Предположительно именно этот одновременно политический и эстетический сдвиг — от словотворчества или «террора на словах» к реальному участию литераторов в политической борьбе, не исключаяющей террора, но переходящей постепенно к жизне- и институциональному строительству, — и делает советский авангард — или, как удачно конкретизирует название конференции «Авангард жизнестроительства», — уникальным моментом в истории и теории литературы.

Заключительную дневную сессию конференции открыли два доклада о Маяковском, разбиравшие процесс институционализации с сугубо литературоведческих позиций. Доклад *Леонида Большухина* (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) «*Эволюция стратегии увековечивания в поэзии русского авангарда, или как построить себе памятник*» был посвящен пушкинскому образу памятника в творчестве Маяковского. Медленное чтение ранней лирики («Дешевой распродажи», 1916; «Облака в штанах», 1915) помогло выявить в ней тему вечности поэзии, «побег от тлена» лирического субъекта. Обращение к лирике 1920-х годов выявило множество памятников в связи с изображением Ленина. По мнению докладчика, смерть Ленина как исторический факт оказала мощнейшее влияние на творчество Маяковского. И это влияние может быть объяснено не только психологическими факторами, но и характерным для Маяковского пониманием границы между жизнью и искусством. Образ памятника в его поэзии 1920-х годов обозначает эту пограничную зону, описывает проникновения действительности в художественный мир. Доклад *Оксаны Замятиной* (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) «*Рецепция “русской классики” как художественный принцип литературной полемики второй половины 20-х годов XX века в лирическом творчестве Владимира Маяковского*» актуализировал проблему культурного наследия для авангарда советского периода. Как сообщила Замятина, обращаясь к аллюзиям на произведения русской классической литературы, используя узнаваемые метрические модели, Маяковский меняет парадигму отношений между собственным текстом и «классическими» образцами и включает дискурс русской классики в свой поэтический арсенал, превращая недавно «брошенный с корабля современности» язык в часть стратегии борьбы с современными литературными противниками.

Доклад *Евгения Павлова* (Университет Кентерберри, Новая Зеландия) «*Аллегории авангарда: поэтический материализм Константина Вагинова*» касался проблемы модернистского воспроизведения советской действительности. По словам Бенямина, Бодлер определяет современность лишь одним способом: для него это то, что однажды неминуемо устареет. По мнению Павлова, отношение к советской современности Константина Вагинова идентично. Докладчик утверждал, что Вагинов как никто иной в до- и послереволюционном русском авангарде (за исключением, пожалуй, Платонова) оперировал не образами, а исключительно аллегориями современности — причем именно в том смысле, какой в понятие аллегории вкладывал Вальтер Бенямин. Аллегорические интерпретации отрицают смерть и время, перебрасывая мост над пропастью, отделяющей то, что произошло в прошлом, от момента прочтения (в настоящем). Такой способ наррации отличается от традиционного изложения линейного времени и причинно-следственной цепи историзма прежде всего за счет того, что несет на себе печать инаковости, сопротивляясь интеграции в историю автономного субъекта. В качестве иллюстрации к своим тезисам Павлов представил анализ стихотворения Вагинова «Песня слов», которое высмеивает надделение слов глубинным смыслом и утверждает произвольность словесных прочтений.

В докладе *Дмитрия Бреслера* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Советский имажист? Рюрик Ивнев в 1920—1970-е годы*» предлагалось рассмотреть участие авангарда внутри советских литературных институций, в процессе производства советских литературных конвенций или даже в процессе их воспроизведения. Докладчик представил материал, который свидетельствовал о квазиавангардном характере административного бюрократического дискурса (того самого, что, по мнению Карасик, счастливо избежал Малевич). Доклад был построен вокруг фигуры Рюрика Ивнева (1891—1981), чья поэзия была названа Владимиром Марковым «на все 99 процентов неавангардистской» как раз в силу его стратегии лите-

ратурного бюрократа и администратора. Однако, независимо от справедливости этого суждения, нельзя не учитывать эстетического эффекта присутствия текстов Ивнева в сборниках футуристских и имажинистских издательств. Внутри авангардных литературных групп зачастую складывалось неустойчивое отношение к экспериментальной поэтике, и, что представляется наиболее важным, авангардные стратегии репрезентации текста превалировали над соблюдением предписываемых поэтических «норм». Феномен интерференции художественного и политического (административного, бюрократического) дискурсов, характерный для советских 1920-х, позволял расширить вариативность авангардных стратегий: кроме художественных декретов и научных статей о новой культуре (которым посвящались доклады Россомехина и Ивановой), существовали и менее притязательные, более скромные экспериментаторы, переключавшие регистр письма и сменявшие маску «литературного террориста» на маску «опытного литератора». Публикационный формат «Избранных сборников», часто используемый Ивневым с 1917 года и до смерти, по мнению докладчика, типологически связан с жизнестроительным трюком имажистов Эзры Паунда и Томаса Эрнеста Хьюма, когда поэты издали пять стихотворений Хьюма под заглавием «The complete poetical works of T.E. Hulme». С 1960-х годов изданием «Избранных...» Ивнева занимался К.Л. Зелинский, для которого сам поэт и траектория его творчества были удачным материалом, подтверждающим его концепцию советской лирической поэзии, «чистой лирики», разработанной еще в книге «Поэзия как смысл» (1929), но активно применяемой только в позднесоветской литературе.


Продолжил дневную сессию доклад *Кирилла Корчагина* (ИРЯ РАН) «*Ортодоксальный марксизм Георга Лукача и поэзия конструктивизма: диалектика и снятие*». В докладе рассматривалось влияние западного ортодоксального марксизма на раннесоветских авторов экспериментальной поэтики. Ключевой тезис доклада заключался в следующем: авторы, близкие к Литературному центру конструктивистов и стремившиеся пересоздать русскую поэзию на новых основаниях, следовали не только за русским дореволюционным авангардом, но и за современным им вариантом марксистской философии, представленной, в частности, трудами Г. Лукача («История и классовое сознание», 1923) и К. Корша («Марксизм и философия», 1923). Ярче всего эта тенденция проявлялась у двух лидеров конструктивистского движения — Эдуарда Багрицкого и Ильи Сельвинского. Сельвинский служил пропагандистом этих идей и в последующие десятилетия — 1930—1940-е годы, во время своей работы в Литературном институте (среди его учеников был Борис Слуцкий, наиболее последовательно выразивший принципы «диалектической поэтики» своего учителя-конструктивиста).

Завершающие доклады конференции были посвящены современной художественной практике, наследующей историческому авангарду. *Анна Родионова* (Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского) в своем докладе «*“Машинный субъект” в раннем советском авангарде и новейшей русскоязычной поэзии: политические и эстетические импликация*» рассматривала эволюцию лирического субъекта авангарда. Проект авангарда, по мнению докладчицы, представляет собой искусство технического прогресса: сам лирический субъект оказывается машиной. Но если в 1920-е годы субъект представляется инструментом, фрагментом глобальной (государственной) машины, чья художественная речевая деятельность обусловлена «интериоризированной инструментализацией», то на рубеже XX—XXI веков «машинный субъект» возвращает себе субъектность — машина становится альтернативной основой идентичности (Д. Харауэй, С. Планта), — и проблематизирует свою инструментальность (Л. Паризи), строит оптимистические или пессимистические прогнозы о возможностях свободы

в ситуации, регулируемой сетями и протоколами (А. Гэллоуэй). Анализ поэтических текстов современных русскоязычных поэтов (С. Тимофеева, Н. Скандиаки, Д. Ларионова, Е. Сусловой, Н. Сафонова, Р. Амелина) подталкивает к выводу об особом типе рефлексивности современного автоматизированного субъекта, чьи практики интроспекции существенно отличаются от самовосприятия субъекта авангарда и имеют другой критический потенциал. *Сергей Бирюков* (Университет имени Мартина Лютера, Германия) в своем докладе «*Международная Академия Зауми и традиции авангардных институций постреволюционной России*» разобрал институциональные связи современной экспериментальной поэзии с «аббревиатурами», институций Малевича, Кандинского, Якобсона и др. Бирюков рассказывал о создании новой по отношению к 1910—1920-м годам институции — Международной Академии Зауми (1990), независимой, не имеющей формального закрепления, но объединившей поэтов авангардного направления, исследователей, переводчиков, издателей. АЗ в сотрудничестве с другими институциями провела десятки конференций, коллоквиумов, семинаров в разных странах, инициировала теоретико-художественные издания, переводы на различные языки. Во многих странах действуют отделения АЗ. Академия присуждает Международную отметину имени отца русского футуризма Давида Бурлюка за достижения в области авангардного творчества и авангардоведения. Членами АЗ были такие выдающиеся деятели внеисторического авангарда, как Геннадий Айги, Елизавета Мнацаканова, Борис Кудряков, Виктор Соснора, Ры Никонова, Сергей Сигей, крупнейшие филологи — В.П. Григорьев, Ю.С. Степанов.

«АЗ, — завершая доклад, говорил Бирюков, — остается своеобразным мостом, связующим разные периоды и национальные разделы авангарда». И участники конференции, чувствуя себя причастными к большой истории, стали расходиться по домам и разъезжаться по аэропортам.

Павел Арсеньев, Дмитрий Бреслер



Международная научная конференция «Институты литературы и государственная власть в России XIX века»

*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, НИУ ВШЭ
в Санкт-Петербурге, 15—16 октября 2020 года*

Как и многие научные события пандемического 2020 года, международная конференция «Институты литературы и государственная власть в России XIX века», организованная под эгидой Пушкинского Дома и НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге, прошла в дистанционном формате на платформе Zoom с трансляцией на YouTube-канале Пушкинского Дома¹. Работа секций начиналась непоздним днем, а заканчивалась в непривычные 22:00 по Москве — благодаря этому в конференции могли

1 Видеозапись заседаний доступна на YouTube-канале Пушкинского Дома (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLzrCciJvqPLQOjNsRd6rvFRvwoYiL8BqM>).