

Хроника научной жизни

Международная научная конференция «(Анти-)архив: мемориальные практики советского андерграунда»

(Технический университет Дрездена, 13–16 октября 2021 года)

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_391

В последние годы советский андерграунд, как литературный, так и художественный, активно исследуется и в России, и за рубежом, но тем не менее в такие исследования относительно редко проникают новые подходы, позволяющие рассматривать «вторую культуру» не просто как совокупность фактов и текстов, но как живой механизм и даже особую антропологическую практику. Именно к такому смещению фокуса стремилась конференция, организованная кафедрой славистики Технического университета Дрездена в лице Клавдии Смолы и ее ближайших коллег. Характерной чертой этого собрания специалистов по советской второй культуре и ее знатоков стало то, что, несмотря на ковидные ограничения, оно проходило в очном режиме — в историческом здании Музея гигиены Дрездена, хотя примерно половина докладов прозвучала онлайн.

Концептуальная рамка конференции предлагала взглянуть на неофициальную культуру через призму «архивного поворота» — уже достаточно уважаемой концепции, основанной на работах Мишеля Фуко и Жака Деррида, которая предлагает рассматривать архив не просто как материальный феномен и хранилище разнообразных артефактов, но как способ формирования и бытования культурной памяти. Неофициальная культура в этом ключе должна была рассматриваться не в виде статичной карты персоналий, текстов и предметов, но как изменчивая констелляция различных акторов, каждый из которых вносит свой вклад в формирование, поддержание и сохранение тех видов памяти, которые по большей части были вытеснены из официального дискурса. При этом склонность неофициальной культуры к самоархивированию, как замечает каждый, кто достаточно долго соприкасается с ее артефактами, была тотальна, доходя почти до навязчивости. Такое положение дел, в свою очередь, в последние годы вступает в резонанс со встречными усилиями по сбору и оцифровке реально существовавших архивов, то есть с попытками дать им своего рода вторую жизнь в новом дигитальном пространстве.

Представленные на конференции доклады можно условно разделить на две группы: первая, самая обширная, была посвящена концептуалистскому кругу и распространённым внутри него стратегиям архивации и коммеморации. Действитель-

но, архивы концептуалистов, такие как знаменитые тома «Поездок за город» группы «Коллективные действия» или менее известные широкой публике, но привлекающие все больше внимания специалистов «Папки МАНИ», славятся тотальным документированием художественной жизни конца 1970-х — первой половины 1980-х годов, тем более что концептуалистское искусство активно экспонируется по всему миру, а его изучение востребовано далеко за пределами академической среды. (Но, возможно, именно поэтому посвященные ему доклады конференции нередко оставались обзорными и описательными.) Вторая группа докладов рассматривала куда менее известную литературу ленинградского андеграунда, практически не затрагивая создававшееся в параллельных кругах искусство (в силу очевидно меньшего внимания последнего к архивированию). Неофициальная ленинградская литература по увлечению «архивной работой» может поспорить с московским концептуализмом, хотя интерес к архиву в ней принимал несколько другие формы, связанные с попыткой выстраивания институций, которые были бы альтернативны официальным, воспроизводя при этом многие внешние формы их бытования (журналы, премии, антологии и т.п.). Доклады этой группы были более разнообразными по материалу, но при этом также не предлагали какого-либо цельного взгляда на то, какую именно роль архивные практики играли в неофициальном искусстве.

Первая секция конференции, «Архивы андеграунда: распределение неофициального знания», открылась докладом *Анны Комароми* (Университет Торонто, Канада) «*“Часы” и архив неофициальной культуры*». Журнал «Часы», выходящий под руководством Бориса Иванова и Бориса Останина с 1976 по 1990 год и выдержавший 80 номеров (беспрецедентное число для самиздатской периодики) — одна из наиболее авторитетных площадок ленинградской неофициальной культуры, круг влияния которой выходил далеко за пределы северной столицы. В журнале публиковались не только поэтические и прозаические тексты, но также литературная критика, переводы, хроника культурных событий, эссе на религиозные и философские темы и т.д. При этом современниками журнал воспринимался отнюдь не однозначно: известно, что Виктор Кривулин, многие ключевые тексты которого появлялись именно в «Часах», называл журнал «помойной ямой» (следствием этого конфликта стало учреждение собственного журнала Кривулина «Тридцать семь»). Эта характеристика, несмотря на свой откровенно пейоративный характер, отнюдь не случайна: уже в 1979 году в эссе «Культурное движение как целостное явление» Борис Иванов подчеркивал, что «Часы» не единая платформа, они не предполагают ни эстетической, ни идеологической программы. В настоящее время весь архив журнала (как и ряда других неофициальных изданий) размещен на платформе Центра Андрея Белого (<https://samizdat.wiki/>). Обработка этого архива показывает, что в целом в «Часах» было опубликовано 560 авторов, но на этом разнородном фоне выделяются явные лидеры по числу публикаций: Юрий Новиков (36), Борис Иванов (26), Виктор Кривулин (19), Аркадий Драгомощенко (16), Борис Останин (16) и некоторые другие. Ключевым событием в жизни журнала стала организованная его редакцией «Первая конференция (неофициального) культурного движения», состоявшаяся 16 сентября 1979 года; ее материалы были опубликованы в № 21 журнала. Именно на этой конференции Борис Иванов определил основные черты неофициальной среды, центральной среди которых была «свобода культурной деятельности». Можно сказать, что при всей неоднозначности репутации «Часы» создавали площадку для свободного обмена мнениями, то есть оказывались своего рода прототипом публичной сферы в Советском государстве.

Продолжил секцию доклад *Якова Клоца* (Городской университет Нью-Йорка, США) «*Тамиздат как архив советского андеграунда за рубежом*», который так-

же в значительной мере был посвящен презентации цифрового архива — на этот раз советского тамиздата (<http://tamizdatproject.org/en>). Докладчик подробно описал устройство советской литературы, состоявшей из трех множеств: официальной печати, самиздата и тамиздата, — где ни одна из частей не составляла изолированного от других поля. При этом историю тамиздата можно возводить к публикации романа «Доктор Живаго» в 1957 году, но можно и к довоенным временам, когда за рубежом выходили произведения Бориса Пильняка и Евгения Замятина, или даже дальше — к изданиям Герцена. При этом взгляд на тамиздат как на архив до последнего времени не был распространен, несмотря на то что он согласуется с пониманием архива как репрезентации власти, которую Жак Деррида развивал в эссе «Архивная лихорадка». Хранители такого архива не только отвечают за его физическую сохранность, но также присваивают себе исключительное право на его интерпретацию (в тамиздате это отражается хотя бы в таком широко известном факте, что автор, как правило, не имел возможности исправить опечатки или внести какие-либо другие правки в готовящийся к публикации текст). В то же время для советских авторов тамиздат был очевидной попыткой ускользнуть от паноптического внимания официальной власти, и потому не случайно, что значительную роль в тамиздатской литературе играли мемуарные и квазимемуарные тексты о советских лагерях, то есть затрагивающие максимально табуированную проблематику. Сам по себе архив часто понимается как хранилище текстов, авторы которых ушли из жизни, так что сами эти тексты перестали циркулировать в публичном поле. Это, в свою очередь, резонирует с символическим воображением советской интеллигенции, воспринимавшей «заграницу» как пространство, откуда не возвращаются, аналог загробного существования. Для неофициальной культуры тамиздат превращался в своего рода склеп, почитаемую гробницу, хотя для действующей власти он был актуальной угрозой, так как заявлял собственные права на интерпретацию памяти о прошлом.

Следующая секция, «Архивное самопозиционирование: между жизнью и искусством», открылась докладом Юлианы Фюрст (Лейбницевский центр современной истории, Берлин) «Заметки из зоны кайфа: архивные практики и практики самопозиционирования у художника Азazelло». Анатолий Калябин, скрывавшийся под псевдонимом Азazelло, принадлежал к среде советских хиппи и за ее пределами почти неизвестным. Его архив представляет собой тетради, заполненные психоделическими рисунками и сказками, стихами и фотографиями. Азazelло, родившегося в 1956 году и жившего в Москве, можно назвать плодом брежневской культуры и происходившей в ее недрах тихой психоделической революции (так живописно изображенной в романах Баяна Шириянова, принадлежавшего примерно к тому же кругу). Азazelло, несмотря на его малую известность, можно воспринимать как одного из ярких выразителей идеологии советских хиппи с их поисками новой духовности за пределами рутинных социальных рамок и институтов; большую роль в этих поисках, конечно, играли наркотические вещества, отношения с которыми составляют необходимый фон творчества этого художника, оставшегося сугобо «подпольной» фигурой и никогда не пытавшегося профессионализировать свою деятельность.

Продолжил секцию доклад Клавдии Смолы (Технологический университет Дрездена, Берлин) «Архивирование жизненного мира: коммеморативные книги художников и поздний советский андерграунд». Советский андерграунд во многом можно воспринимать как пространство, где привычные для официальных отношений вертикальные связи отступают перед горизонтальными, предполагающими контакты между дружескими кружками и сообществами единомышленников. При этом артефакты, производившиеся этими сообществами, довольно хо-

рошо поддавались архивированию, запечатлевающему их мимолетный, эфемерный характер. Основным предметом анализа в докладе стало три выпуска альманаха «Газаневщина» (1989, 2004 и 2015), составленных Анатолием Басиным и Ларисой Скобкиной и посвященных достаточного широкому кругу художников-нонконформистов, сложившемуся вокруг выставок неофициального искусства в ДК им. И.И. Газа и ДК «Невский» в Ленинграде. Среди самых известных художников круга — Александр Арефьев, Владлен Гаврильчик и Юрий Дышленко. Альманах стремился запечатлеть жизнь этого круга, включая биографии, каталоги выставок, фото, образцы творчества и многие другие документы. При этом для большинства таких документов характерно обращение к особому, неформальному и даже слэнговому речевому регистру, резко отделяющему изображаемый круг от любых намеков на официальную культуру. Все это характерно и для других примеров самоархивации ленинградской неофициальной среды — прежде всего для альманаха «Аполлон-77» Михаила Шемякина и «Антологии у Голубой лагуны» Константина Кузьминского, которые также были рассмотрены в докладе. Оба этих издания посвящены, напротив, в основном литературному андерграунду, однако для них характерна та же подчеркнута неофициальная речевая модальность, как будто сопротивляющаяся будущим попыткам академической апроприации андерграунда.

Доклад *Ильи Кукулина* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Авангардист и архивист: история культурной фигуры (от Алексея Крученых до Ивана Ахметьева)*» был посвящен ряду представителей авангардистского круга, которые также выполняли функцию собирателей неофициального искусства и его комментаторов. Этот ряд открывается фигурой Алексея Крученых, продолжаясь такими поэтами и архивистами, как Леонид Чертков, Константин Кузьминский, Владимир Эрль, Иван Ахметьев и Герман Лукомников. Парадоксальность этих фигур, очевидно, обусловлена тем, что авангард как международное движение устойчиво отказывается от любых попыток архивации, стремясь разорвать все связи с прошлым. Для всех них характерны как подчеркнутая субъективность выбора (особенно в случае Кузьминского), так и осознание архивной работы как своего рода арт-проекта — примером для этого может послужить коллажное издание записных книжек Даниила Хармса, подготовленное Владимиром Эрлем. Еще более показательным примером являются альбомы Алексея Крученых, где разнородные фрагменты — страницы футуристических книг, коллажи, рисунки, записи и т.п. — подвергаются своего рода творческой переработке с целью создать новое произведение. Нечто похожее происходит и в «Антологии у Голубой лагуны» Кузьминского, обильные комментарии в которой носят крайне пристрастный и неформальный характер. У Эрля, Ахметьева и Лукомникова, много сделавших для архивации и издания неофициальной поэзии, был, на первый взгляд, более конвенциональный подход, однако преемственность по отношению к проекту Крученых в их случае также ощутима. Описывать парадокс авангардистского архивирования докладчик предлагает при помощи концепции немецкого философа Германа Люббе (который, в свою очередь, позаимствовал ее у Йоахима Риттера), который усматривал «комплементарную взаимосвязь» между скоростью обновления культуры и интересом к ее консервации и сохранению. При этом у всех перечисленных авторов-архивистов есть общий элемент поэтики — интерес к конкретному моменту, сиюминутному и моментальному; это, в свою очередь, резонирует с мыслью Ханса-Ульриха Гумбрехта, замечавшего, что само слово «модерн» в качестве одного из своих значений имеет «временное, переходящее» в противоположность «вечному». В этом контексте интерес к архивации предстает попыткой создать своего рода «антиканон», который легитимизирует модернистское желание запечатлеть мгновенное: такой канон становится своего

рода хранилищем нестандартных способов обращения со временем, противостоящих «большому канону», ориентированному на вечность.

Закрыл секцию доклад *Натали Муан* (Национальный центр научных исследований, Франция) «Сказки и песни, рожденные на дорогах: записи цыганской культуры в позднем Советском Союзе». Хорошо известно, что цыганская культура в определенном виде присутствовала как в контролируемых советской властью медиа (прежде всего на телевидении и в кино, где можно было услышать, например, цыганские романсы), так и в менее формальных контекстах — ресторанах и барах, где выступали цыганские исполнители. Интерес к такой культуре, переживавший возрождение в советские семидесятые, можно считать вызванным во многом теми же причинами, что и интерес к субкультуре хиппи: для них обеих центральной оказывалась проблема свободы, которую можно обрести только за пределами официальных структур (ср. образы цыган в популярном фильме «Табор уходит в небо», 1975). Документация творчества цыган в позднесоветское время связана с именами двух представителей столичной интеллигенции: поэтом и этнографом Ефимом Друцем (1937—2018) и бардом Алексеем Гесслером (1945—1998), которые в 1985 году выпустили пластинку «Цыганские сказки», состоявшую из «инсценировок» цыганского фольклора, а в 1990 году — популярную работу «Цыгане». Деятельность Друца и Гесслера по собиранию и реконструкции цыганского фольклора продолжалась около двадцати лет: за это время они установили связи со многими цыганскими семьями, собрали обширный аудиоархив и подробно ознакомились с доступной в Советском Союзе литературой на цыганском языке (в частности, Друц переводил классика цыганской поэзии Николая Саткевича). Значительная часть собранного ими песенного материала происходила из архива Е.А. Муравьевой, сблизившейся с цыганской интеллигенцией и артистами цыганского театра «Ромэн» во время эвакуации в Ташкент. Другие материалы были получены от потомков цыганских семей, в разной мере сохранявших связь со своей средой. При этом техника записи была во многом несовершенна, особенно в начале: Друц и Гесслер достаточно поздно стали использовать диктофон, а отсутствие у них профессиональной лингвистической и этнографической подготовки нередко делало собранные тексты непригодными для позднейшего исследования.

Следующая секция конференции, «Поэтика документации: архив и перформанс», была куда более многочисленна по количеству докладчиков, и речь на ней шла в основном о разного рода поэтических и художественных практиках в их соотношении с архивной работой. Секция открылась докладом *Михаила Павловца* (НИУ ВШЭ, Москва) «Работа Германа Лукомникова как форма самоархивации». Лукомников, известный также под псевдонимом Бонифаций, — поэт, не принадлежащий ни к какому определенному направлению в новейшей русской литературе, но по ряду черт соотносимый с концептуалистами и постфутуристами. Характерная черта его достаточно многообразного творчества — попытка тотальной документации: огромный архив текстов Лукомникова, написанных до 2001 года, был размещен на сайте vavilon.ru усилиями Дмитрия Кузьмина и самого поэта; тексты, созданные за прошедшие с этого момента два десятилетия, также планируются к публикации в виде отдельного свода. За попыткой составления такого рода свода проглядывает ключевая для всех авангардных практик идея создания нового канона, которая доведена Лукомниковым до логического предела — канона одного автора, составленного самим этим автором. Примечательно, что один из излюбленных приемов раннего Лукомникова — так называемый плагиат, когда чужой и часто широко известный текст вроде хрестоматийных стихотворений Пушкина включается поэтом в список собственных сочинений. Тем самым в «автоканоне» поэта присутствуют и тексты других авторов, причем не только в виде чу-

жих текстов, авторство которых поэт приписывает себе, но и в виде текстов других поэтов, которые подражают манере Лукомникова. Все это заставляет воспринимать свод Лукомникова как своего рода авангардистский «сверхтекст», где сам акт архивации разных поэтических практик оказывается еще одной формой авангардного искусства.

Доклад *Мэри Николас* (Лихайский университет, США) «*Соавторство, со-творчество и другие “антиархивные” стратегии в позднесоветском московском концептуализме*» предлагал рассматривать искусство московского концептуализма сквозь призму архивных практик. Действительно, концептуалисты достаточно много занимались архивацией собственного творчества: можно упомянуть собрание «Папок МАНИ» и обширную документацию группы «Коллективные действия» — в создании обоих архивов центральную роль играл Андрей Монастырский, который в значительной мере и стал героем доклада. Подход Монастырского, по его собственным словам, отличался довольно жестким отбором: в редактировавшиеся им выпуски «Папок» вошло только то, что нравилось самому архивисту и ближайшему кругу его единомышленников — Илье Кабакову, Эрику Булатову, Олегу Васильеву и Ивану Чуйкову. Однако, когда «Папками» стали заниматься Виктор Скерсис и Вадим Захаров, содержание издания стало куда более демократичным: составители стремились опираться на принципы функционирования естественных наук, где важно делиться результатами научных исследований перед их окончательной публикацией. На фоне такой архивной работы были заметны и «антиархивные» тенденции — как в четвертом выпуске «Папок», где представлены работы гетеронимов Скерсиса и Захарова Кати Шницер и Лены Володиной, которые должны были сами фактом своего появления подорвать «мужской» канон новейшего искусства (красноречивая работа этих «художниц» — лозунг «Все мужики — подонки!»). Эволюция этого круга московского искусства в целом показывает все больший интерес к сотворчеству и демократизации, и наиболее отчетливым проявлением этой тенденции можно считать творчество Юрия Альберта, работы которого становятся репликами в диалоге с другими художниками и всегда обращены к диалогу с художественной средой.

Доклад *Кирилла Корчагина* (ИРЯ РАН / ИЯЗ РАН, Москва) «*Поэтика деархивации: Василий Кондратьев между неофициальной литературой и глобальным модернизмом*» был посвящен петербургскому поэту Василию Кондратьеву (1967—1999), занимавшему промежуточное положение между старым советским андерграундом и новой, уже постсоветской литературой. Литературная карьера Кондратьева продлилась чуть больше десятилетия: первые его публикации появляются в 1988 году (самые старые сохранившиеся тексты относятся к 1985 году), а из жизни он ушел в 1999-м еще очень молодым человеком. За это время он успел опубликоваться почти во всех изданиях, пропагандировавших новаторское письмо — в «Митингом журнале», «Звезде Востока», «Комментариях» и других — и оказать настолько существенное влияние на новую петербургскую литературу, что оно ощущается до сих пор. Книга «Прогулки» при этом своего рода граница, которая отделяет Кондратьева-неофита, страстно отдавшегося делу новой литературы, от Кондратьева, во многом разочаровавшегося в собственном методе и перспективах кардинального обновления культуры. После этой книги он все больше переключается на прозу, но не доводит почти ни один замысел до конца: позднее творчество Кондратьева — это в основном отрывки и фрагменты, рисующие грандиозные перспективы, которые остаются далекими от воплощения. С самых первых шагов в литературе его привлекало то, что происходит на периферии, за пределами магистральных направлений: если он интересовался сюрреализмом, то замечал в нем прежде всего патафизику Альфреда Жарри и номадическую лирику

Эдуарда Родити, если обращался к русскому модернизму, то его больше всего занимал круг Михаила Кузмина и наименее прочитанные его представители вроде Юрия Юркуна и Андрея Николева. При этом Кондратьев не боялся откровенно подражать тем писателям, которые ему нравились, — словно бы вопрос о собственном голосе был не так существенен для него, как поиск правильной генеалогии, которая могла бы придать смысл литературному процессу в целом. Все множество называемых в подобных обстоятельствах имен формирует своего рода альтернативную историю литературы, а само настойчивое их упоминание имеет много общего с тем, что Мишель Фуко в свое время называл археологией. На более современном языке такой подход можно назвать «деархивацией» в том смысле, что выстраивание новой истории литературы, нового «неканонического» канона требует, чтобы составляющие его фигуры были прежде всего извлечены из архивов забвения — их нужно вспомнить.

Продолжил секцию доклад *Ульрики Гольдшвейер* (Рурский университет в Бохуме, Германия) «*Коллекционирование, собирательство, накопительство: формы собирания вещей и слов в искусстве и литературе*», посвященной широко распространенной в кругах советского неофициального искусства практике коллекционирования. По словам докладчицы, часто трудно провести границу между коллекцией, собираемой по каким-либо принципам, и стихийным набором множества вещей, напоминающим архив или даже свалку. В подобных собраниях статус конкретных объектов двоятся: вещи и предметы силами искусства превращаются в артефакты, имеющие ценность, и теми же силами «низводятся» обратно до вещей. Центральным примером искусства такого типа можно считать творчество Ильи Кабакова, всегда подчеркивающее и одновременно стирающее границу между различными видами накопительства: так, у него можно найти работы, построенные как хаотические коллекции какого-либо выдуманного персонажа, где принцип, по которому подобраны предметы, однако, не поддается рационализации, так что вся «коллекция» превращается в хаос. Так происходит в одной из частей работы «10 персонажей» (1970—1976), где, как замечает сам художник, мусор и память, обычно антагонистически противостоящие друг другу, сближаются до полной неразличимости.

Доклад *Ильи Кукуя* (Мюнхенский университет, Германия) «*Архив как творческая платформа в творчестве Ры Никоновой и Сергея Сигея*» был посвящен другому сообществу внутри советской неофициальной культуры: трансфуристам, существовавшим за пределами столичных центров — в курортном городе Ейске. Тем не менее издававшийся ими малотиражный самиздатский журнал «Транспонанс» (1979—1986) пользовался большим авторитетом в андерграундной среде. Докладчик стремился показать связь центрального принципа поэтики трансфуристов, так называемого транспонирования, с практикой архивирования и с тем обстоятельством, что фактически любой артефакт, выходящий из-под пера этой группы, сразу же мыслится как архивный. При этом уже первые полемические выступления против трансфуристов обвиняли их в излишней любви к архивности, которая нередко понималась как стремление повторять уже отработанные формы исторического авангарда (см. отзыв на очередной номер журнала «Транспонанс», опубликованный в № 54 журнала «Часы»). Однако сами трансфуристы резко отрицали собственную зависимость от исторического авангарда, понимая последний скорее как предварительный этап для собственной практики. Тем не менее архивная составляющая в их деятельности все-таки присутствовала, хотя, может быть, и не совсем в том виде, как об этом писали критики: Ры Никонова многократно перерабатывала свои старые стихи, радикально меняя форму текста, превращая его, например, в визуальную поэзию, а Сигей создавал многочисленные изящно

оформленные рукописные книги, словно бы уже в момент своего появления предназначенные для будущего архива.

Секцию продолжил доклад *Станислава Савицкого* (СПбГУ / НИУ ВШЭ) «*Память и воображение (об “Одиннадцатом измерении” Бориса Кудрякова)*», отчасти параллельный докладу о Василии Кондратьеве — другом представителе позднего ленинградского андерграунда. Кудряков относился к числу литераторов, занятых документированием повседневности, и в этом смысле он довольно хорошо вписывается в неофициальную традицию 1960—1970-х годов. Он был известен как прозаик, художник и фотограф, связанный с неоавангардистским и постобэриутским кругом Малой Садовой, причем экспериментальная фотография, кажется, оставалась для него центральным способом самовыражения — именно из нее он черпал вдохновение для работы во всех других жанрах. Речь в докладе, однако, шла не обо всем творчестве Кудрякова, а об одном из поздних его проектов, существовавшем в виде самиздатского альбома и сопровождавшей его выставки. Каждый из двенадцати разворотов этой книги содержит заголовок в виде рукописной вклейки, а за ним следуют эссеистический фрагмент и фотография, отпечатанная с негативов еще 1960-х годов. Каждая фотография изображает некую повседневную сцену, за которой всегда угадывается тема бегства из социалистического Ленинграда. Заголовки и комментарии стремятся реконструировать тот контекст, в котором делались фотографии, причем этот контекст далеко не всегда мемуарный: воображение и память здесь трудно отделить друг от друга — это своего рода коллекция сюрреалистских «инсайтов» и краткий их каталог, а не воспоминания об ушедшей эпохе, пусть даже фрагментарные.

Завершил секцию доклад *Алессандры Франетович* (Университет Флоренции, Италия) «*Самоинституализация неофициального советского искусства в начале 1980-х годов: Вадим Захаров и его ранний подход к архивной практике*», посвященный одной из ключевых фигур московского концептуализма. Захаров еще в 1980-е годы воспринимал себя как архивиста московской художественной жизни: многие работы концептуалистов, периодически всплывающие на разных выставках, хранятся именно в его архиве. Значительное место в докладе было уделено тому, как функционировало независимое сообщество художников в последнее советское десятилетие, когда оно, не находясь в прямой оппозиции существующему режиму и его идеологии, стремилось создавать альтернативные институты, параллельные официальной жизни. Одной из таких институций, как замечали уже и предыдущие докладчики, был архив, и Захаров в этом смысле добровольно взял на себя функцию «главного архивиста».

Третья секция конференции, «Поэтика документации: архив и перформанс», открылась докладом *Екатерины Асоновой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Архив художника-иллюстратора на выставке в детской библиотеке: в поисках “утраченного”*», основанном на интервью с бывшим директором РГДБ Светланой Мицул и материалах ее архива. Героиня доклада обладает широкими связями с художниками-иллюстраторами — средой, почти не затронутой вниманием исследователей; среди таких художников Виктор Чижиков, автор знаменитой эмблемы Олимпийских игр — 1980, и художники его круга (Ника Гольц, Евгений Монин, Валерий Митрюк, Николай Устинов и другие). Творчество всех этих художников позволяет поставить вопрос о границах между официальным и неофициальным: «детские» художники, признанные в официальном контексте, нередко имеют в своем архиве «неофициальную» часть, которая может становиться известной только после их смерти. Так, в начале 2010-х годов в РГДБ была проведена серия выставок тех работ группы Чижикова, которые не были изданы: это были книжные иллюстрации, как правило уже постсоветского времени, которые так и не стали частью книг. Как

правило, центром таких выставок становятся широко известные иллюстрации, но наравне с ними представлены также работы из архивов. При этом, по свидетельству очевидцев и участников событий, такие выставки для художников имели во многом неподцензурный характер, предъявляя зрителю то, к чему он обычно не имеет доступа.

Завершил секцию доклад *Дениса Ларионова* (РГГУ, Москва) «*Тексты Павла Улитина как архив аффектов*», где был подчеркнут «интермедиаальный» характер произведений Улитина — то, что текст и изображение у него всегда существуют совместно. Докладчик сравнивает эти работы с «тоталистскими» художественными проектами нового европейского искусства — прежде всего с работами Марселя Бротарса: произведения Улитина как будто сопротивляются любому упорядочиванию и мешают сформироваться некому последовательному образу истории. В то же время эти тексты дают возможность «разархивировать» внутреннюю историю сообщества — круга, который продуцировал особый театрализованный режим общения, зафиксированный в полной мере в прозе Улитина. В таком устройстве текста докладчик видит преемственность по отношению к проблематике «несобственно прямой речи», которую развивал Валентин Волошинов в книге «Марксизм и философия языка» (1929). В докладе было подробно описано строение улитинской прозы — прежде всего характерное для нее чередование машинописного и рукописного текста, причем написанного меняющимися почерками, и разного рода вклеек, создающих особое коллажное пространство.

Следующая секция, «Медиа и методы самодокументации», открылась докладом *Киры Долининой* (ЕУ СПб) «*Архив Михаила Гробмана: второй русский авангард в зеркале одного архива (архивируя “правду факта”)*», посвященном собранию художника Михаила Гробмана, относящемуся к 1950—1960-м годам. Этот архив насчитывает порядка десяти тысяч объектов, хранящихся в тель-авивской квартире художника. Гробман начал собирать коллекцию в самом конце 1950-х годов; первыми экспонатами стали открытки с репродукциями работ художников русского авангарда, далее архив пополнялся книгами, статьями, вырезками из газет и т.п. Параллельно с этим Гробман собирал все артефакты близкого ему круга неофициальных художников. Наиболее важная часть коллекции — футуристические книги и рисунки мастеров русского авангарда, а также книги и каталоги, изданные по всему миру и посвященные историческому авангарду. В архив входит и богатейшая коллекция ранних работ мастеров «второго русского авангарда» (Анатолия Брусиловского, Ильи Кабакова, Оскара Рабина, Владимира Яковлева и многих других), их обширная переписка. Архивирование в случае Гробмана может быть связано со страстью к документированию: так, на протяжении многих десятилетий художник ведет подробный дневник, две части которого, «московская» и «иерусалимская», уже были изданы в виде отдельных книг. Собрание Гробмана отличается от собраний других коллекционеров того времени: с самого начала он был ориентирован на аналитический подход в составлении коллекции, стремился выделить наиболее ценное и важное, но в то же время был увлечен тотальной фиксацией любых фактов, в том числе на первый взгляд маловажных.

Доклад *Елены Пенской* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Всеволод Некрасов и его практика коллекционирования*» был посвящен фигуре, во многом близкой Гробману — поэту Всеволоду Некрасову, который также был не только поэтом, но и собирателем современного ему искусства. С точки зрения докладчицы, практика Некрасова как поэта и критика тесно связана с его бытовым поведением, для которого было характерно сочетание противоречивых интенций — классики и авангарда, порядка и хаоса, обязательности и анархии. Архив Некрасова внешне представлял собой неупорядоченный хаос документов и артефактов: на первый взгляд, такое собрание

больше напоминало не архив, а свалку — хаотическое скопление неупорядоченных вещей. Кажется, поэтическая работа Некрасова существовала в контрасте с бытовым хаосом — как жест «расчистки», отделения живых элементов речи от отживших свое. При этом Некрасов никогда не считал себя коллекционером: работы дарили ему знакомые художники, и собрание разрасталось скорее стихийно, включая тем не менее работы многих лидеров независимого искусства (Олега Васильева, Оскара Рабина, Владимира Немухина, Франциско Инфанте и других).

Доклад *Дорине Шелленс* (Университет Лейдена, Нидерланды) «*Роль выставок в рецепции истории московского концептуализма*» был снова посвящен архивистской деятельности Вадима Захарова, к которой уже обращались участники конференции. В центре внимания находилась инсталляция Захарова «История русского искусства» (2003), на примере которой докладчица попыталась проследить три главных стадии в истории архивации и канонизации московского концептуализма. Инсталляция представляла собой пять огромных архивных папок с надписями: «Авангард: утопия», «Социалистический реализм: идеология», «Нонконформизм (Неофициальное искусство 1950—1960-х)», «Соцарт: самокритика» и «Московская концептуальная школа: архив». Хотя две вехи в истории архивации московского концептуализма — тома «Папки МАНИ» и «Поездки за город» — были созданы в России, архивная работа велась также и за ее пределами — в США и Западной Европе (прежде всего посредством эмигрировавшего коллекционера Александра Глезера). При этом художники нередко были недовольны той формой, в которой существовали эти архивы: здесь можно упомянуть выставку Ильи Кабакова «НОМА» (1993), представлявшую концептуализм почти как мистическую секту, и книгу «Дойче бух» (2002) Всеволода Некрасова, обрушивающегося с тотальной критикой на многих современных ему художников. В то же время выставки независимого искусства в Западной Европе позволяли представить новое советское искусство как самобытное, что было особенно важно в то время, когда оно по умолчанию рассматривалось как копирующее западное.

Небольшая секция «Независимые художники как историки культуры» открылась докладом *Изабель Джейкобс* (Лондонский университет, Великобритания) «*Форма становится историей: инновация, негативная адаптация и память в советской культуре*», в центре которого находилась теория так называемой негативной адаптации, предложенная Борисом Гройсом с опорой на работы Ильи Кабакова, Комара и Меламида и Д.А. Пригова; эта теория позволяет рассматривать московский концептуализм как своего рода «антиархив» первого русского авангарда и как особого рода мемориальную практику. Негативная адаптация, которую Гройс рассматривает на примере знаменитого «Фонтана» Дюшана, описывает неожиданный разрыв с культурной традицией, благодаря которому возникает возможность художественными методами передать живое чувство настоящего. В то же время такой разрыв (как показывает, например, «Черный квадрат» Казимира Малевича) заведомо вписан в существующие культурные институции, сохраняет с ними связь посредством той культурной памяти, отношения с которой он, казалось бы, призван разрушить. Негативная адаптация не только стратегия для концептуализации прошлого, но и актуальная для представителей второго авангарда художественная практика, предполагающая ироническое переоткрытие и апроприацию русского авангарда: московский концептуализм продуцировал разрыв с историческим авангардом, но тем самым сохранял память о нем.

Доклад *Кристиана Зендера* (Фрибургский университет, Швейцария) «*Ленинградский андерграунд как архив модернизма: случай неформальной филологии*» предлагал аудитории вернуться к ленинградскому контексту, где архивная проблематика существовала совсем в других формах чем в московском концептуализ-

ме. В ленинградском контексте можно различить несколько типов архивной работы: «ретромодернистский» (по выражению Сергея Завьялова), то есть сохраняющий наследие дореволюционной культуры, самиздатский, текстологический и негативный, то есть предполагающий полемику с архивной установкой (например, в журналах «Часы» и «Тридцать семь»). Несмотря на сильные антиархивные тенденции, самоархивация стала для ленинградского андерграунда едва ли не центральной задачей — вплоть до того, что в ленинградском контексте существовала собственная неформальная филология, подобной которой не было в Москве. Особую роль в этом движении играла текстология в лице прежде всего Владимира Эрля, ставшего текстологом обэриутов и активно критиковавшего других неофициальных текстологов (Михаила Мейлаха, Леонида Черткова, Анну Герасимову) за недостаточно преданное служение анализируемому автору. Хотя внешне такая неформальная текстология похожа на официальную, она отличается мотивацией, представляя собой своего рода идеальную читательскую практику и воскрешая авангардистскую традицию слова как такового вопреки всем возможным интерпретирующим подходам.

Секция «Вторая жизнь архивов: транскультурная память» открылась докладом *Сабиньи Хенсен* (Цюрихский университет, Швейцария) «*Переводя московский концептуализм*». Как известно, докладчица была одним из первых переводчиков авторов лианозовского круга и круга московского концептуализма на европейские языки: вместе с Георгом Витте она выпустила антологию «*Kulturpalast: New Moscow Poetry and Performance Art*» (1984), которая была вехой в западной рецепции московского независимого искусства. Доклад в значительной мере был посвящен собственному опыту переводчицы и описанию того, с какими именно культурными контекстами ей приходилось себя соотносить. Так, немецкая и российская ситуация во многом схожа в том, как авторы обеих стран осознают тоталитарное прошлое эстетическими средствами, и для докладчицы наиболее показательным случаем служит здесь поэзия Всеволода Некрасова. Также докладчице принадлежит замечательный архив видеодокументаций, фиксировавший московскую среду 1984 года в тайне от официальных органов. Наконец, в финале доклада речь шла о выставке «*Субверсивные практики*» (Штутгарт, 2009), основанной на материалах докладчицы и курировавшей ею.

Предметом доклада *Михала Мругальского* (Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия) «*Варшавский саммит архивистов. Встреча Ильи и Эмили Кабаковых с Джозефом Кошутом на границе между русской и западной банальностью*» стала выставка 1994 года, прошедшая в Уяздовском замке в Варшаве, где была представлена совместная работа Ильи и Эмили Кабаковых и Джозефа Кошута «*Коридор двух банальностей*», которая словно бы наглядно демонстрировала разницу между советским и американским вариантами концептуального искусства. В длинном коридоре вплотную друг к другу были расставлены столы, посередине которых была проведена линия; столы с одной стороны от линии были покрашены в серый цвет, и на этой стороне Кошут разместил цитаты из разных исторических деятелей (от Руссо до Сталина); на противоположной стороне находились коллажи Кабакова, напрямую отсылающие к его работам о коммунальном советском быте. Раскол между двумя видами концептуализма локализован, по всей видимости, в точке отношения к чужой речи: высказывания, появляющиеся в коллажах Кабакова, принципиально обезличены, они лишены авторства и составляют как будто анонимную речевую массу, в то время как цитаты, выбранные Кошутом, сохраняли не только авторство, но и символическую власть.

Следующая секция, состоявшая всего из двух докладов, называлась «Вторая жизнь архивов: переработка и художественная рецепция» и открылась совместным

докладом *Марии Энгстрём* (Университет Упсалы, Швеция) и *Алексея Семенов* (Университет Умео, Швеция) «*Переработка андерграунда: социалистические руины и практики памяти в современной России*». Докладчики оттапливались от довольно популярной среди исследователей темы: насколько создание новых меморативных практик в рамках регуляции коллективной памяти и конструирования новой русской идентичности зависят от советского прошлого. Парадоксальной чертой такого процесса, по мнению докладчиков, оказывается то, что даже практики противостояния доминирующей официальной культуре в ходе культурной переработки превращаются в ностальгические элементы советского мифа (ср. фильм «*Стиляги*» Валерия Тодоровского или сериал «*Внутри Лапенко*» Антона Лапенко и Алексея Смирнова). Характерный пример в этом ряду — последовательная «переработка» образа Виктора Цоя, начавшаяся еще в фильмах Алексея Балабанова и получившая законченное выражение в «*Лете*» Кирилла Серебренникова, где фигуры ленинградского музыкального андерграунда изображены в ностальгически бесконфликтном ключе.

Доклад *Павла Арсеньева* (Университет Женевы, Швейцария) «*“Это было поэзией навсегда, пока не кончилось”*: о новой темпоральности и медиасреде современной поэзии» оттапливался от ситуации возрождения политической поэзии в начале 2010-х годов и попытки возобновить неконформистскую повестку в конце десятилетия. В этом процессе докладчик видит сходство с эпохой застоя — временем, где «все должно было делаться медленно и неправильно»; по его словам, новая культура движется от «размывания к накоплению», от разрушения границ к их новому прочерчиванию. С этим же связано и возрождение идеи неконформизма применительно к новейшему искусству (в том числе и в академическом ключе: ср. спецвыпуск журнала «*Russian Literature*», посвященный неконформизму, выпуск альманаха «*Транслит*» о новом застое, экспозицию Венецианской биеннале 2019 года и т.д.). Тем не менее новейшие мемориальные практики не сосредоточены исключительно на письме, что во многом связано с широким распространением новых медиа и способов документации. Это, в свою очередь, деформирует структуру чувственности, создавая ощущение времени как бесконечного «будущего в прошедшем», а настоящего — как того, что будет обязательно зафиксировано и сохранено. Следовательно, меняется и темпоральность литературы: современный поэт все больше похож на представителя академии, занятого постоянным «повышением квалификации» и освоением новых техник саморепрезентации. Для такой ситуации характерна своего рода «институциональная амнезия», вызванная переизбытком доступных материалов, превышающих возможности отдельного человека с ними ознакомиться. Последнее порождает ощущение эфемерности культурной среды, ее постоянного балансирования на грани исчезновения и забвения.

Финальная секция конференции «*Цифровая память о советском андерграунде*» открылась докладом *Красимиры Бутцовой* (Лондонский университет искусств, Великобритания) «*Институциональные архивационные практики: как представить апт-арт на экране?*», который был посвящен тому, какие стратегии архивирования неконформистского задействованы в новейших цифровых медиа. Доклад, как и многие другие доклады конференции, начался с предыстории неофициального искусства: на этот раз с краткого экскурса в историю Бульдозерной выставки и «*Коллективных действий*», хотя основная часть доклада была посвящена все же так называемому апт-арту (термин Никиты Алексеева), домашним выставкам, которые обрели популярность в 1980-е годы, породив особый вид искусства, наиболее органично воспринимающийся именно в «квартирном» контексте. Ярким представителем этого движения была группа «*Мухоморы*», выставки которой представляли собой причудливые ассамбляжи, где живопись сочеталась с ре-

димейдами и инсталляциями. При этом апт-арт был достаточно инклюзивным направлением: он привлекал художников, работавших в различных техниках, объединенных лишь невозможностью существовать в официальном галерейном контексте. Вторая часть доклада была посвящена собственно современным техникам архивирования этого искусства, а именно ресурсу «Russian Art Archive», патронируемому музеем современного искусства «Гараж», и менее масштабному, но также важному персональному сайту Сергея Летова, где опубликованы многие материалы, касающиеся нонконформистского искусства.

Завершил конференцию доклад *Марины Гербер* (Гамбургский университет, Германия) «*Фактография: дальнейшее чтение “Коллективных действий”*», в котором предлагалось прочитывать акции группы через призму предложенного Франко Моретти понятия «дальнейшее чтение», предполагающего не последовательное герменевтическое толкование всех возможных контекстов произведения (то есть собственно «близкое чтение»), а его автоматизированный анализ, основанный на наборе формальных критериев, которые на первый взгляд могут казаться более или менее случайными. По словам докладчицы, указание на возможность дальнего чтения акций «Коллективных действий» было сделано уже самим Андреем Монастырским: так, в акции «Картины» (1979) зрителям были розданы двенадцать комплектов, в каждом из которых было двенадцать конвертов с описаниями всех возможных вариантов проведения акции, рассортированные по двенадцати категориям — от времени и места действия акции до погоды и цвета конвертов. Классификация, предложенная в этой акции, составляет своего рода матрицу для будущего дальнего чтения всего массива акций. Кроме того, докладчицей было предложено первое приближение к дальнему чтению акций: подсчитана частотность акций по годам, построен график погодных условий для летних акций — все эти данные легко извлекаются из томов «Поездок за город» и, хотя сейчас воспринимаются скорее иронически, в будущем могут стать основой для более детального исследования.

Кирилл Корчагин

Международная конференция
**«Война и советская повседневность:
новые источники и интерпретации»**

(НИУ ВШЭ, 21–22 октября 2021 года)

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_403

21–22 октября Институт советской и постсоветской истории НИУ ВШЭ провел международную научную конференцию «Война и советская повседневность: новые источники и интерпретации». Мероприятие прошло в гибридном формате (часть зарубежных участников выступала по видеосвязи) и объединило представителей разных научных дисциплин: от филологов, историков литературы и театра до исследователей, специализирующихся на истории тяжелой промышленности и снабжения в годы Второй мировой войны. Ключевое понятие в названии конференции — «повседневность». История повседневности — это относительно новая