

Дарья Переплетова

Как вспахать поле литературы:

МАСТЕРСКАЯ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
ОЛЬГИ ХРУСТАЛЕВОЙ В СВОБОДНОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ В ЛЕНИНГРАДЕ

Daria Perepletova

How to Plough a Literature Field Up:

Workshop of Critical Prose by Olga Khrustaleva at the Free University in Leningrad

Дарья Переплетова (независимая исследовательница) perepletovad@mail.ru.

Daria Perepletova (Independent Researcher) perepletovad@mail.ru.

Ключевые слова: Свободный университет, новая литература, новая критика, институционализация неофициального культурного сообщества, О. Хрусталева

Key words: Free university, New literature, New criticism, institutionalization of unofficial cultural community, O. Khrustaleva

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_232

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_232

В статье рассматривается история мастерской критической прозы Ольги Хрусталевой в Свободном университете в Ленинграде. Хрусталева, будучи встроенной равно в академические и артистические сообщества, предполагала мобильную институционализацию слушателей мастерской, которые стремились напечатать свои эссе в культурной периодике эпохи перестройки. Педагогическая стратегия Хрусталевой была основана на разрабатываемой ею совместно с литератором и редактором Андреем Левкиным концепции «новой критики», предполагающей художественный потенциал эссеистики и аналитического внимания к тексту.

The article examines the history of Olga Khrustaleva's critical prose workshop at the Free University in Leningrad. Khrustaleva, being embedded equally in academic and artistic communities, assumed the mobile institutionalization of workshop students who sought to publish their essays in cultural periodicals of the perestroika era. Khrustaleva's pedagogical strategy was based on the concept of "new criticism", which she developed together with the writer and editor Andrei Levkin, which presupposes the artistic potential of essayism and analytical attention to the text.

Концепция мастерской критической прозы принадлежала аспирантке Института истории искусств Ольге Хрусталевой, которой братья Горошевские — создатели Свободного университета в Ленинграде (далее — СвУ) — предложили открыть в нем курс и предоставили полную свободу в выборе программы¹. На момент переговоров с братьями-основателями у Хрусталевой не было преподавательского опыта, но она сразу заинтересовалась предложением: «Оба моих родителя — из сферы образования, и я знала, что значит быть учителем. Я носилась с разными идеями, связанными с художественным текстом в критике, критикой как жанром литературным — курс в СвУ давал возможность апробировать свои идеи на практике»².

1 Подробнее о СвУ см. статью Д. Бреслера и Д. Переплетовой в этом блоке.

2 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с О.О. Хрусталевой. 19.11.2021 // Личный архив Д. Переплетовой.

В качестве вступительного экзамена в Мастерскую критической прозы Хрусталева организовала коллоквиум, так как принципиально хотела принять на курс тех, у кого уже было высшее образование, или тех, кто параллельно учился в государственном вузе:

Я понимала, что СВУ в том виде, в котором он существовал, не мог обеспечить полноценного высшего образования... Ко мне пришли прежде всего историки и филологи, были люди из репинского института (Академии художеств), были, как Миша Блазер, — у него, по-моему, математическое образование³.

В результате в мастерскую было принято около десяти человек: Михаил Блазер, Юрий Дятлов, Дмитрий Савельев, Наталья Костеневич, Елена Тарасова, Жанна Эцина, Елена Долгих, Алена Макеева. К ним присоединилась редакторка «Митинского журнала» Ольга Абрамович; также мастерскую Хрусталева нерегулярно посещал Александр Скидан. В учебном процессе активное участие принимал редактор рижского журнала «Родник», популярный молодой прозаик и друг Хрусталева Андрей Левкин. Концепция критической прозы — критики как жанра «новой литературы» — результат диалога Хрусталева и Левкина, их совместных статей, их дискуссий и споров.

Формы занятий в мастерской были разными: обсуждались тексты — как актуальных писателей, так и классиков, читались лекции, в ходе которых Хрусталева проводила показательный анализ конкретного произведения, разбирала статьи и заметки семинаристов. Ольга вспоминает, что просила своих студентов писать дневники, чтобы, с одной стороны, оттачивать технику письма, с другой — вырабатывать навык рефлексии.

Карьера Хрусталева развивалась по традиционному для советского учебного пути: она выучилась на театроведа в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК), там же в 1988 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Античный миф в драматургии русских символистов» [Хрусталева 1988a]. Местом работы Хрусталева был сектор источниковедения НИИ ЛГИТМиКа — она занимала там должность старшего научного сотрудника, участвовала в создании сборников, учебников, альманахов. Академические занятия Серебряным веком Хрусталева совмещала с деятельностью литературного критика и куратора научных конференций, проводя концептуальное осмысление «новой культуры» и разработку методологического аппарата для ее анализа в границах традиционных институциональных структур. 30 марта 1988 года на очередном заседании сектора источниковедения она делает отчет о командировке в Москву:

В Москве работала в ЦГАЛИ по теме «Драматургия символизма» — много материалов. Занималась подготовкой конференции «Молодежная культура», была в редакции журнала «Театральная жизнь»⁴.

Речь в отчете идет о всесоюзной научно-практической конференции «Молодая культура», прошедшей в Ленинграде 17–22 октября 1988 года. Молодежная

3 Там же.

4 Протоколы заседаний сектора источниковедения, том 4 <1988 год> // Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р82. Оп. 6. Д. 147. Л. 17.

искусствоведческая конференция, обычное мероприятие ежегодного академического цикла, в контексте перестройки кардинально поменяла свою прагматику: ее организаторы, оставаясь аффилированными с госуниверситетом, получали возможность актуализировать проблематику литературы и искусства советского андеграунда как «новой культуры» в академической среде⁵.

Конференцией мы столбили пространство, в академической науке не занимались проблемами «новой» культуры. Я работала на секторе источниковедения, занималась своими символистами, моя научная деятельность не могла включать эти темы, а мы понимали, что об этом нужно разговаривать, это огромный пласт культуры⁶.

Рефлексия относительно того, каким будет новый язык разговора об актуальном искусстве, проводилась эксплицитно. Сергей Добротворский⁷, коллега Хрусталевой, вместе с ней «ответственный как за тематику конференции, так и за приглашение конкретных ее участников» [Левкин 1989: 72], пишет в буклете конференции:

Одна из важнейших задач современной теории состоит в синхронизации культурных процессов и научного знания о них. Существующая методология уже не может с необходимой полнотой охарактеризовать наличные формы художественной деятельности (цит. по: [Там же]).

«Молодая культура» 1988 года собрала деятелей ленинградского и московского андеграунда (Аркадия Драгомощенко, Игоря Алейникова, Татьяну Щербину, Виктора Кривулина, Владимира Друка) и делегатов из республик Балтии — культуролога Вадима Руднева из рижского литературного журнала «Даугава», эстонского рок-журналиста Николая Мейнерта и Левкина⁸, написавшего по завершении конференции репортаж для «Родника» [Там же]. Новости и отчеты о конференции появлялись также в журналах «Театральная жизнь» [Новости новой культуры 1989], «Часы» [Шелин 1988] и «Даугава» [Руднев 1989].

В названиях докладов конференции различные формы прилагательного «новый» — наиболее частотные. Так, в ходе секции первого дня — полностью посвященной «новой литературе» — были прочитаны доклады «Новая литература» Волчека, «Новая поэзия и этическая вселенная» московского поэта

5 В Москве студент-филолог Михаил Дзюбенко организовал на базе МГУ в феврале 1988 года конференцию «Новые языки в искусстве», переключившуюся и составом участников, и обсуждаемой проблематикой с конференцией в Государственном институте истории искусств. Статья Дзюбенко «“Новая поэзия” и перспективы филологии» должна была открывать уже упомянутый сборник «Новые языки в искусстве» по следам одноименной конференции «Поэтической функции» [Новые языки в искусстве 1988: 242–247].

6 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с О.О. Хрусталевой.

7 С. Добротворский (1959–1997), сегодня известный как сценарист, киновед и кино-критик «Сеанса», в 1980-е годы активно сотрудничал с Ленинградским отделением общества «Знание», регулярно читал лекции в Центральной лектории, участвовал в составлении программ Ленинградского отделения общества «Знание», связанных с кино.

8 Программы конференций, симпозиумов за 1988, 1990 годы // ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 7. Д. 28. С. 15–17.

Ильи Колли, «Абстрактная проза» Левкина, «Повествование как средство обновления» Хрусталевой, ««Новая поэзия» и «медленное чтение»» Бориса Останина и «Особенности языка новой поэзии» Кривулина, а также доклад о рецептуализме (Слава Лён)⁹.

Остальные секции конференции были посвящены другим формам «нового искусства»: рок-музыке («Рок-музыка: текст и контекст»), кино («Киноглаз из подполья»), театру («Театр как универсальный медиатор») и живописи («Новое изобразительное искусство») и также включали в себя выступления связанных с СВУ докладчиков: Ларисы Березовчук (доклад «Рок-музыка как интерпретационная деятельность»), Бориса Юхананова (доклады «К теории видеорежиссуры» и «Театр театр (Заметки к жанру, методу, истории)») и Тимура Новикова с докладом «Новые новые и старые новые»¹⁰. Некоторые из материалов конференции впоследствии были опубликованы в блоке «Изыскания» в ближайших ноябрьско-декабрьском и январско-февральском номерах «Митинога журнала» [Молодая культура 1988; 1989].

Помимо секций с докладами, в рамках конференции проводились поэтические чтения московских поэтов — Ивана Жданова, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна и Татьяны Щербины, просмотры фильмов андеграундного «Параллельного кино», спектакли и концерты¹¹. 22 октября прошел «День журналов», объединивший представителей как самиздатских (московский «Синифантом» Алейникова, ленинградские рок-журналы «Рокси» и «Рио», «Третья модернизация», благодаря которому стихи Пригова, Шварц, Айги и Драгомощенко были доступны читателям Риги, «Митин журнал»), так и вполне официальных, но ориентированных на молодую аудиторию (рижский «Родник», молодежная редакция всесоюзной «Театральной жизни», «Юность») журналов¹².

Вопросу методологии «нового искусства» был посвящен круглый стол, завершающий конференцию. Итогом финального дня должен был стать некий меморандум, совместно подготовленный участниками конференции, — документ, составление которого привычно скорее деятелям науки: «Конечно, собравшимся вместе практикам сегодня в головы подобная мысль прийти уже бы не могла» [Левкин 1989: 72]. Тем не менее Левкин отмечает, что к моменту проведения конференции тексты, созданные авангардной культурой, уже выстроились в некий дискурс, создали собственный код: «Далее уже не тексты будут формировать сознание, но сознание — порождать тексты» [Там же]. Иными словами, авангард, который раньше представлял собой децентрированное, ризоматичное пространство, стал обретать иерархичную структуру, создавать критерии жанрового отношения. Когда эти изменения произошли, «новую культуру» стало возможно картографировать и теоретизировать¹³.

9 Программы конференций, симпозиумов за 1988, 1990 годы. С. 15.

10 Там же. 16–17.

11 Там же. С. 15–17.

12 Там же. С. 16.

13 Еще летом это представлялось маловероятным — Хрусталева, обсуждая «новую культуру» с Левкиным, заметила: «С точки зрения старых координат искусствознания ее («новую культуру». — Д. П.) не объяснишь. Она не вписывается в сетку. Это какая-то такая штука, что у которой как бы какой-то центр есть, но его не нащупать, потому что нужно построить координаты, а их без центра, без точки — воткнуть некуда» [Левкин, Хрусталева 1988: 28]. Стремление организаторов

В конце 1980-х годов Хрусталева много размышляла об институциональном контексте «нового искусства» — ее авторству принадлежит множество метарефлексивных текстов о том, как должно быть устроено поле искусства и критики. В статье «Виньетка к венку рецензии» Хрусталева описывает пространство, создаваемое газетами и журналами Ленинграда, как герметичное и действующее скорее по инерции — и вследствие этого абсолютно не актуальное, не отражающее действительное положение вещей:

По ленинградским журналам судить вообще ни о чем нельзя: дай бог, одна статья в год... А ведь журналы-то у нас («Аврора», «Звезда», «Нева») — всесоюзные! Даром что выходят в Питере... По ленинградским газетам судить можно. О том, какие премьеры состоялись. О том, кто их поставил. О том, кто в них играет. Еще — о чем пьеса и о чем — спектакль. Еще, что наша критика до сих пор блестяще владеет гладкописью в стиле кантиленных раздумий: мол-де так и так, то и се, во-первых, а во-вторых, с одной стороны, с другой стороны... Пропись, так сказать, когда, с одной стороны, нельзя не отметить, а с другой — не за что особенно и похвалить. Если кто-то из критиков пытается выпутаться или нарушить установленные правила гладкописи, его статьи производят впечатление атомного взрыва. Виновника тут же пытаются наказать. Методы за долгие годы нарабатаны, дорожки протоптаны, пути накатаны [Хрусталева 1988б: 14].

По ее мнению, состояние, в котором оказалась культура Ленинграда к концу 1980-х годов, проблематично не только в силу недопустимости для критика свободно выражать собственное, порой негативное мнение о спектакле, но и по причине стагнации самой театральной жизни: «Когда театра нет или он плох, что, впрочем, одно и то же, критике приходится туго, особенно если она привыкла анализировать и делать выводы исходя из явления, а не из его отсутствия» [Там же: 15].

Тем не менее «театральная ситуация» Ленинграда «с восемнадцатью театрами, десятком (одним, двумя, тремя — ?) студий, с сотней-двумя критиков» провоцирует не отмену института театрального искусства («Критика, в конце концов, не рок-музыка, и на пафосе отрицания долго не проживешь» [Там же]), а побуждает ее субъектов (и Хрусталеву в том числе) совершить акт трансгрессии, то есть осуществить сознательное нарушение сложившихся в ленинградских театрах, газетах и журналах правил и конвенций. Трансгрессивное преодоление системы запретов позволяет Хрусталевой зафиксировать эту систему, описать структуру этого пространства¹⁴. Она сознательно ставит себя в позицию дескриптивиста, ей важно теоретизировать происходящие вокруг

«Молодой культуры» адаптировать неофициальную поэтическую сцену к новым условиям, институционализировать ее тексты и представителей нельзя сопоставить с попытками участников конференций «Часов», также посвященной проблематике «нового искусства» и «новой литературы». Но их стратегия причудливым образом пересекается с видением данной проблематики Д.А. Приговым [Пригов 1990], выраженном в докладе на этой конференции (подробнее о конференции см. статью Д. Бреслера в этом блоке).

14 На диалектичность трансгрессии указывает, в частности, Жорж Батай: «...трансгрессия... снимает запрет, не уничтожая его... Нет нужды подчеркивать здесь гегелевский характер данного рассуждения, где имеется в виду момент диалектики, выражаемый непереводаемым немецким глаголом *aufheben* (преодолевать, сохраняя)» [Батай 2006: 512].

нее изменения. Завершается заметка декларацией правил — «простейших силлогизмов» [Там же] обновленной, действенной критики:

— Каждый спектакль нужно судить по закону, им самим над собой поставленному, следовательно, у каждого спектакля есть закон, а его не судят.

— Каждый спектакль нужно не судить, а анализировать, что является плодом «ума холодных наблюдений», следовательно, в анализе не может быть «сердца горестных замет».

— Если нет «сердца горестных замет», то не может быть пристрастных суждений, следовательно, критика бесстрашна.

— Если критика бесстрашна, то она судит объективно, следовательно, она не встает ни на одну из сторон баррикад.

— Если критика находится над схваткой, то она прежде всего анализирует, следовательно, обнаруживает закономерности.

— Если закономерности есть в каждом спектакле... [Там же]

Заметка «Другой театр», написанная Хрусталева через год после «Виньетки к венку рецензии», фиксирует еще одну черту современного ей искусства — лиминальность.

Когда наша история начала делиться на до и после, потом — на более коротком отрезке — до-после-до, когда понятие «во время» (вовремя) перестало существовать, обретя оттенок сугубо прошедший «во времена» (культы, застоя, оттепели), персонажа (персону, личность, лицо) стали рисовать по трафарету. Цвета было два, четыре масти и пасьянс жанров... Пьесы просчитывались с уверенностью шахматной задачи: черные начинают и дают мат в три акта. Спасаться пробовали, но главные ставки были биты. И тогда пришли те, кто ставил не на цвет. И тогда пришли и поставили на зеро [Хрусталева 1989а: 3].

Те, кто «поставил на зеро», — авторы, с точки зрения Хрусталева, нашедшие адекватные способы выражения в сложившихся условиях. Это — «Левкин, Со-рокин, Шаратов, Шинкарев, Щербина — не потому, что других нет, а потому, что эти — точно, <которые> отправились на поиски персонажа» [Там же]. Эти поиски Хрусталева сравнивает с поиском новых форм театрального действия чеховского Треплева: статья начинается с цитаты из «Чайки», а первые несколько абзацев текста выдержаны в стиле монолога «мировой души». Затем Хрусталева переходит в пространство «новой литературы», и за каждым перемещением от одного ее автора к другому следует перемена регистра письма в сторону поэтического языка того (той), о ком начинает идти речь.

К примеру, Хрусталева фиксирует в прозе Левкина активную рефлексию о том, как пишется и выстраивается текст, специфическую текстоцентричность его взгляда — и также пишет о его чувствительности к языку:

Здесь задают вопросы, но не знают проблем, здесь человек не делится на «художественного» и «реального»: тексты порождают ситуации, которые фиксируются в текстах. Горнее проникает, воздействуя, дальше, отражаясь в динамике состояний. И не нужно сопровождающих для уже найденного: любое слово может стать термином, когда языка уже/еще нет. Можно попробовать пройтись вокруг, касаясь рукой, описывая услышанное пальцами. Закрывать глаза, увидеть, как раскачивается задник, за ним звездное небо и, если есть луна, то герой умрет, а если — месяц, то, может быть, ничего [Там же].

Подтекстом к этому отрывку может служить рассказ Левкина «Вместествоведение», который посвящен Хрусталевой и который она указывает в конце своей статьи:

Вместе, поди, они чегой-то производили. И, верно, к этому объединению приложили свою утверждающую руку весьма горные инстанции, только с подобными материями так вот, во вводном абзаце не разобраться, зато хватает косвенных свидетельств: и собралась компания резко быстро, и оформилась отчетливо, будто накрыли какой-то крышкой. Что-то, как-то, какой-то — от этих «то», погружающих излагаемое в марево, прятаться не надо. Было бы не зыбко — как бы жить? <...> Мы ж всегда рады узнать, что некто выздоровел либо избежал гибели — пусть человек незнакомый или литературный персонаж: странно, он же умрет потом, а в этот раз мог бы уже — и щелчком, куда легче, чем придется после [Левкин 1991: 77].

Хрусталева не просто включает в свой текст некоторые слова («горний») и образы из его текстов, но и наполняет собственные рассуждения сложными метафорами, намеренно делает критику трудной для чтения. Она не анализирует и не интерпретирует рассказ Левкина, а передает его идею о распаде языка как конвенционального средства общения через воспроизводство его поэтики.

Похожее взаимодействие между автором и критиком — Левкиным и Хрусталевой — можно наблюдать и в прочитанных ими докладах на упомянутой выше конференции «Молодая культура». Если Левкин в своем выступлении очерчивал стилистические доминанты «новой прозы» («Отсутствие необходимости — и невозможность! — автоматических отсылок к реальности любого сорта» [Молодая культура 1989]), то Хрусталева не только дополняла и проясняла его концепцию, но и вступала с Левкиным в своего рода концептуальный диалог, оказываясь таким образом в той же дискурсивной и эстетической позиции. Оба доклада задавали специфику разговора о «новом» в литературе, где, с одной стороны, критик теперь вступал в непосредственную коммуникацию с писателем и даже отчасти перенимал стиль его письма («И хотя есть писатель, который существует в этом новом пространстве... тем не менее даже он говорит в своем докладе “Абстрактная проза” о существовании такой прозы в сослагательном наклонении. Хотя в его текстах она явно дана» [Там же]); а с другой стороны, напрямую же и, в частности, через апелляцию к традиции, перформативно определял структуру литературного пространства («Мне уже приходилось говорить и даже писать, что если не вся, то основная часть новой литературы вышла из поэмы В. Ерофеева “Москва — Петушки”» [Там же]).

Таким образом, если во «Виньетке к венку рецензии» Хрусталева видит задачу критика в том, чтобы найти в тексте имманентные законы, согласно которым он функционирует, то в «Другом театре» — а также в своем докладе на «Молодой культуре» — она идет дальше и заключает, что этим законам подчиняются не только автор и текст, но и критик. Говоря о Левкине, Сорокине, Шарапове, Шинкареве, Щербине, Хрусталева встраивается в ряд этих авторов в том числе через адаптацию их языка — и таким образом переосмысляет основания критики, которая уже не производит нормативную оценку, а выступает в роли агента, сосуществующего в одном с авторами пространстве.

Интересна и сопроводительная статья Хрусталевой к публикации романа Набокова «Приглашение на казнь», в котором она буквально вживается в ви-

тиватое модернистское письмо, подражает Набокову — ее текст можно назвать едва ли не эпигонским:

Держу в руках «Родник» — мне принадлежащий номер. Но глаза, не внемля рас-судку, проглатывают строчки, торопясь и захлебываясь. Ныне можно с удоволь-ствием избавляться от дурной привычки, рожденной быстро бегущим, с посто-янной тревогой взгляда на часы — сколько там до утра? — чтением Набокова. Почему-то всегда была только ночь — на «Лолиту», «Дар», «Другие берега», на «Защиту Лужина» и «Приглашение на казнь».

Где Вы, кто — Вы, неизвестные благодетели, ксерокопировавшие, фотогра-фировавшие, перепечатававшие, не корысти ради, а на свой страх и риск, эти — вырываемые теперь друг у друга журналами — строки? Кого благодарить за по-даренную в 70-х годах возможность читать Набокова? Читать вопреки, наперекор, несмотря на... В услужливо страхующейся памяти остались только руки, отдаю-щие тщательно спеленутые листы и с бережностью их принимающие [Хрусталева 1988в: 76].

Именно так, по мнению Хрусталевой, и должно происходить возвращение пи-сателя-эмигранта к русскоязычному (советскому) читателю — Набоков должен быть не только опубликован, но и переписан в советской периодике — пред-стать во всей своей метахудожественности.

Подобный принцип синхронизации языка критической заметки и ее пред-мета не случаен. В интервью журналу «Театр» о Свободном университете Хру-сталева определяет способность писать таким образом как ключевую для тех, кто хочет принадлежать к новой критике:

<Мы, преподаватели СвУ> занимаемся профессией под каким-то новым углом и нас мало, мы поняли, что есть необходимость воспитывать поколение... Моя за-дача — научить людей читать и писать, то есть видеть художественное произве-дение и уметь написать о нем адекватно тому, как оно было создано (цит. по: [Юсипова 1989: 139]).

Свой интерес к И. Анненскому¹⁵ она объясняет также поиском письма, спо-собного удовлетворить запрос актуальной культуры на ее переосмысление: «Анненский был примером для меня человека, который превратил жанр ли-тературной статьи практически в художественное произведение. Жанр пред-полагает некоторые особенности, в нем есть герои, сюжет, драматургия, рит-мика, мелодика»¹⁶. Соответственно, упоминание монолога «мировой души», пародии Чехова на символистскую драму, в статье «Другой театр» появляется закономерно. В 1988—1989 годах Хрусталева совершает попытки написать монографию «Театр русских символистов». В печать книга так и не выходит, однако в ЦГАЛИ СПб находится обоснование темы:

15 В 1987 году вышел сборник «Русский театр и драматургия эпохи революции 1905—1907 годов», в котором напечатана статья Хрусталевой об Анненском; кроме того, сектор источниковедения занимался подготовкой сборника «Горький и театр», для которого Хрусталева написала статью «Анненский о Горьком» (Протоколы заседа-ний сектора источниковедения, том 2 <1989 год> // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р82. Оп. 6. Д. 145. Л. 43).

16 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Перешлетовой с О.О. Хрусталевой.

...до сих пор не синхронизированы процессы, исторически происходившие одновременно с становлением и оформлением художественного мировоззрения символизма, получившие воплощение в драматургии и спектаклях по пьесам старших символистов. Именно этой синхронизации и будет посвящена монография¹⁷.

Методы теоретической, научной работы Хрусталева коррелируют с ее поисками перспектив «новой критики» — она не только обращается к инфраструктуре культуры, как символистской, так и современной, но и выходит в «соседние ряды», пытается понять, какие внешние, социальные факторы повлияли на структуру поля искусства, что сделало его таким, каким она застает его в тот или иной момент развития — будь то рубеж XIX—XX веков или перестройка.

Выход в «другие ряды» Хрусталева осуществляет не только методологически, но и в собственной практике — это проявляется, к примеру, в том, что предметом ее критики становятся как спектакли (постановка пьесы «Ленинград» в ЦТСА [Хрусталева 1987; 1988г], «Лавка чудес» Р. Габриадзе [Хрусталева 1986]), фильмы («Фуэте» В. Ермолаева [Кузнецов, Хрусталева 1986]), так и литература — «новая» или возвращенная. Показательна рубрикация текстов Хрусталева в дружественном ей «Роднике». Жанрово однородные, с присутствием Хрусталева идиостилем, ее тексты оказываются то в разделе «Проза» [Хрусталева 1988д], то в критическом разделе «Культура» [Левкин, Хрусталева 1988], то снова в разделе «Литература» [Хрусталева 1988в]. Летом 1988 года Хрусталева в качестве журналистки принимает участие в съемках французского документального фильма «Рок около Кремля», где берет интервью у советских рок-музыкантов. В сохранившемся финальном варианте фильма она пытается вписать себя в их ряд:

Вот эти самые рок-музыканты — это те самые люди, единственные, на которых сейчас можно надеяться. Они не одни, их много. Вот я как бы себя причисляю к их числу. Мне кажется, это люди, которые могут сделать и делают уже сейчас то, что необходимо для этой страны. Это только начало... Почему перестройка для нас явилась такой неожиданностью, но тем единственным моментом, который только и мог существовать¹⁸.

Рок-искусство, в силу своей массовости и преодоления элитарного характера андеграунда, стало своеобразной эмблемой перемен, начавшихся в 1980-е годы, не только культурного, но и политического и экономического обновления. Перестройка, о которой говорит Хрусталева, легализовала неофициальное искусство, тем самым значительно расширив контекст. На этом расширении контекста во много построена программа курса мастерской критической прозы Хрусталева в СвУ. Взяв за основу, по сути, школьную программу, литературный канон («Явно совершенно, что это был Пушкин, это был Гоголь... у меня в тот момент какой-то план был, можно что-то повспоминать... из Пушкина мы разбирали точно совершенно не только “Метель”, не только всю эту прозу, но и поэтические произведения. Понятно, это что-то наверняка было из Блока и Анненского, точно совершенно. <...> Лермонтова, конеч-

17 Протоколы заседаний сектора источниковедения, том 2 <1989 год>. Л. 25.

18 Rock around the Kremlin. Документальный фильм, 1988. Франция, Antenne 2 // <https://www.youtube.com/watch?v=7hcV3ozsoMs> (дата обращения: 30.10.2023).

но... “Мцыри”, “Герой нашего времени”»¹⁹, она перечитывает их по-новому, более объемно.

Безусловно, на занятиях читались также и возвращенный Набоков, и «новая литература». С рассказом Андрея Левкина «Рождество» связан особый тип анализа текста — подсчет в текстах строк и повторяющихся слов (парадигматичный в то время для Хрусталевой: в рецензии на книгу «Структура действия и современный театр» она скрупулезно считает количество слов «структура» и «образ» в содержании книги, исключая из внимания непосредственно ее концептуальную составляющую [Хрусталева 1989б]). «Черновики. Мы иногда разбирали, как ищется слово, как оно находится... важно понять, насколько слово в предложении работает и почему одно кажется точным, а другое кажется неточным»²⁰, — это также один из найденных способов читать то, что уже легитимировано, однако делать это не вполне конвенционально, с использованием новых путей прочтения.

Изучать что-то уже давно известное «по-новому» Хрусталева пытается и в научной работе — при подготовке сборника «Горький и театр» ЛГИТМиК столкнулся с тем, что антология безнадежно устарела. Хрусталева, согласно протоколам, является флагманом ее обновления, актуализации: рецензенты называют ее статью, в отличие от остальных в сборнике, «свежей», она сама выступает за привлечение новых важных дискурсов и расширение спектра сопоставлений: «В сборнике хорошо бы добавить ряд статей: вводную, Горький и Ницше, материалы на новых архивных документах, статья в духе современной методологии, например, современный структурный анализ»²¹.

Хрусталева, таким образом, пытается выстраивать свою деятельность в рамках институциональных условий, но, воплощая в себе синтез множества институций, она изобретает собственный тип оценки и описания искусства. При невозможности преодолеть границы индустрии поля, она пытается с ним играть, подчинять себе — именно поэтому она хотела, чтобы ее подопечные печатались и всеми силами старалась это устроить: «Я пыталась сделать так, чтобы ребята где-то публиковали, мне это казалось принципиально важным»²².

В интервью с нами Хрусталева называла прозу Л.Я. Гинзбург значимым образчиком для критического письма²³. В ее текстах много дневникового, личного, высказанного вместе с концептуальным. Важно отметить, что Хрусталева не только стремилась писать вслед Гинзбург, но и курировала пожилую писательницу — способствовала публикации ее текстов в журнале «Родник», навещала ее в одном из северных спальных районов Ленинграда и даже нашла для Лидии Яковлевны помощницу, ставшую ее последней близкой подругой. Такое активное вмешательство критика в изящную словесность, причастность и словом, и делом отличали личную стратегию Хрусталевой. Педагогическая практика в СвУ представлялась для нее еще одной возможностью пересобрать литературную карту Ленинграда.

Спустя год пребывания в Центральной лектории общества «Знание» (где располагался СвУ) Хрусталева перенесла еженедельные занятия мастерской

19 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с О.О. Хрусталевой.

20 Там же.

21 Протоколы заседаний сектора источниковедения, том 2 <1989 год>. Л. 44.

22 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с О.О. Хрусталевой.

23 Там же.

к себе домой. Тем не менее это не означало, что семинар становился менее публичным — Хрусталева прилагала усилия к налаживанию связей вовне: приглашала студентов на квартирные видеопросмотры, знакомила их с культурой самиздата. В 1989 году, когда был основан журнал «Сеанс», Хрусталева помогла в его создании — и несколько занятий прошли на «Ленфильме» [Книжный развал 1990: 28], а в первых номерах журнала были опубликованы статьи авторства не только руководительницы кафедры, но и «семинаристов» — Д. Савельева, А. Скидана, Е. Долгих²⁴.

В июне 1990 года в журнале «Театральная жизнь», подготовленном его молодежной редакцией, была опубликована подборка текстов студентов мастерской критической прозы СВУ: «штудии в области мини-рецензий» [Там же], создатели которых «как и во всем остальном... не были ограничены некими заранее определенными правилами», а «выбор методологии для создания рецензии <им> не навязывался» [Там же]. Сама подборка состояла из текстов Жанны Эциной, Михаила Блазера, Елены Долгих и Дмитрия Савельева. В период существования мастерской Хрусталева также неоднократно публиковалась в «молодежных» выпусках «Театральной жизни» [Хрусталева 1989а; 1989б; 1990а; 1990б; 1990в]. После полной смены молодежной редакции, произошедшей в начале 1991 года, ни тексты Хрусталевой, ни ее студентов там не появлялись.

В общей сложности Мастерская критической прозы просуществовала три года с момента основания СВУ, как Хрусталева и планировала изначально [Книжный развал 1990: 28].

Библиография / References

- [Батай 2006] — Батай Ж. Эротика / Пер. с фр. Е.Д. Гальцовой // Батай Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология / Сост., общ. ред. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Ладомир, 2006.
- (Bataille G. L'Erotisme. Moscow, 2006. — In Russ.)
- [Долгих 1991] — Долгих Е. На три четверти // Сеанс. 1991. № 2. С. 8—9.
- (Dolgh E. Na tri chetverti // Seans. 1991. No. 2. P. 8—9.)
- [Книжный развал 1990] — Книжный развал. Ленинградский свободный университет. Мастерская критической прозы // Театральная жизнь. 1990. № 12. С. 28—29.
- (Knizhnyy razval. Leningradskiy svobodnyy universitet. Masterskaya kriticheskoy prozy // Teatral'naya zhizn'. 1990. No. 12. P. 28—29.)
- [Кузнецов, Хрусталева 1986] — Кузнецов А., Хрусталева О. Каторга в цветах. На экраны вышел удивительный фильм «Фуэте» // Смена. 1986. 28 сентября. № 225. С. 4.
- (Kuznetsov A., Khrustaleva O. Katorga v tsvetakh. Na ekrany vyshel udivitel'nyy fil'm "Fuete" // Smena. 1986. September 28. No. 225. P. 4.)
- [Кузнецов, Хрусталева 1990] — Кузнецов А., Хрусталева О. На караул // Сеанс. 1990. № 1. С. 32—33.
- (Kuznecov A., Khrustaleva O. Na karaul // Seans. 1990. No. 1. P. 32—33.)
- [Кузнецов, Хрусталева 1991] — Кузнецов А., Хрусталева О. Гнать, держать, смотреть и видеть, дышать, слышать, ненавидеть, и зависеть, и терпеть, и обидеть, и вернуть // Сеанс. 1991. № 2. С. 20—21.

24 За время существования Мастерской критической прозы его участниками и участниками было сделано семь публикаций в «Сеансе»: [Долгих 1991; Кузнецов, Хрусталева 1990; 1991; Савельев 1990; 1991а; 1991б; Рудяева, Скидан 1991].

- (Kuznecov A., Khrustaleva O. Gnat', derzhat', smotret' i videt', dyshat', slyshat', nenavidet', i zaviset', i terpet', i obidet', i vertet' // Seans. 1991. No. 2. P. 20—21.)
- [Левкин, Хрусталева 1988] — Левкин А., Хрусталева О. Как бы диалог о «новой культуре» // Родник. 1988. № 10 (22). С. 27—31. (Levkin A., Khrustaleva O. Kak by dialog o "novoy kul'ture" // Rodnik. 1988. No. 10 (22). P. 27—31.)
- [Левкин 1989] — Левкин А. Отчет о командировке // Родник. 1989. № 1 (25). С. 72—73. (Levkin A. Otchet o komandirovke // Rodnik. 1989. No. 1 (25). P. 72—73.)
- [Левкин 1991] — Левкин А. Тихие происшествия: Сборник рассказов. СПб.: Об-ние «Всесоюзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1991. (Levkin A. Tikhie proisshestiya: Sbornik rasskazov. Saint Petersburg, 1991.)
- [Молодая культура 1988] — Материалы конференции «Молодая культура» (17—22 октября 1988 г., Ленинград) // Митин журнал. 1988. № 24 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj24/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (Materialy konferentsii "Molodaya kul'tura" (17—22 oktyabrya 1988 g., Leningrad) // Mitin zhurnal. 1988. No. 24 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj24/> (accessed: 15.05.2023)).)
- [Молодая культура 1989] — Материалы конференции «Молодая культура» (17—22 октября 1988 г., Ленинград) // Митин журнал. 1989. № 25 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (Materialy konferentsii "Molodaya kul'tura" (17—22 oktyabrya 1988 g., Leningrad) // Mitin zhurnal. 1989. No. 25 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/> (accessed: 15.05.2023)).)
- [Новости новой культуры 1989] — Новости новой культуры // Театральная жизнь. 1989. № 12. С. 14. (Novosti novoy kul'tury // Teatral'naya zhizn'. 1989. No. 12. P. 14.)
- [Новые языки в искусстве 1988] — Статьи о поэзии из сборника «Новые языки в искусстве»: М. Дзюбенко, В. Малявин, А. Драгомощенко, А. Парщиков, М. Эпштейн, Ф. Гваттари, А. Ормсби, Б. Останин, А. Юсфин // Часы. 1988. Т. 74. С. 242—282. (Stat'i o poezii iz sbornika "Novye yazyki v iskusstve": M. Dzyubenko, V. Malyavin, A. Dragomoshchenko, A. Parshchikov, M. Epshtein, F. Gvattari, A. Ormsbi, B. Ostanin, A. Yusfin // Chasy. 1988. Vol. 74. P. 242—282.)
- [Пригов 1990] — Пригов Д.А. Где наши руки, в которых находится будущее? // Вестник новой литературы. 1990. № 2. С. 212—218. (Prigov D.A. Gde nashi ruki, v kotorykh nakhoditsya budushchee? // Vestnik novoy literatury. 1990. No. 2. P. 212—218.)
- [Руднев 1989] — Руднев В. Заметки о новом искусстве // Даугава. 1989. № 3. С. 118—121. (Rudnev V. Zametki o novom iskusstve // Daugava. 1989. No. 3. P. 118—121.)
- [Рудяева, Скидан 1991] — Рудяева И., Скидан А. Приглашение на духов день // Сеанс. 1991. № 3. С. 16. (Rudyaeva I., Skidan A. Priglasenie na dukhov den' // Seans. 1991. No. 3. P. 16.)
- [Савельев 1990] — Савельев Д. Вверх по лестнице // Сеанс. 1990. № 1. С. 6—7. (Savel'ev D. Vverkh po lestnitse // Seans. 1990. No. 1. P. 6—7)
- [Савельев 1991а] — Савельев Д. Ио // Сеанс. 1991. № 2. С. 12—13. (Savel'ev D. Io // Seans. 1991. No. 2. P. 12—13.)
- [Савельев 1991б] — Савельев Д. Дом на песке и его обитатели // Сеанс. 1991. № 3. С. 15. (Savel'ev D. Dom na peske i ego obitateli // Seans. 1991. No. 3. P. 15.)
- [Хрусталева 1986] — Хрусталева О. «Лавка чудес» Резо Габриадзе // Смена. 1986. 13 июля. № 161. С. 4. (Khrustaleva O. "Lavka chudes" Rezo Gabriadze. // Smena. 1986. July 13. No. 161. P. 4.)
- [Хрусталева 1987] — Хрусталева О. «Ленинградец». Спектакль Центрального академического театра Советской Армии по пьесе А. Червинского в постановке Ю. Еремина // Смена. 1987. 26 декабря. № 296. С. 3. (Khrustaleva O. "Leningradets". Spektakl' Tsentral'nogo akademicheskogo teatra Sovetskoy Armii po p'ese A. Chervinskogo v postanovke Yu. Eremina // Smena. 1987. December 26. No. 296. P. 3.)
- [Хрусталева 1988а] — Хрусталева О. Античный мир в драматургии русских символистов: дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1988. (Khrustaleva O. Antichnyi mir v dramaturgii russkikh simvolistov: PhD Thesis. Leningrad, 1988.)
- [Хрусталева 1988б] — Хрусталева О. Виньетка к венку рецензий. Ленинградская театральная критика в сезоне 1987—1988 г. // Театральная жизнь. 1988. № 24. С. 14—15. (Khrustaleva O. Vin'etka k ventsu retsenzii. Leningradskaya teatral'naya kritika v sezone 1987—1988 g. // Teatral'naya zhizn'. 1988. No. 24. P. 14—15.)
- [Хрусталева 1988в] — Хрусталева О. Возвращение господина N // Родник. 1988. № 2. С. 76—79.

- (*Khrustaleva O. Vozvrashchenie gospodina N // Rodnik. 1988. No. 2. P. 76—79.*)
- [Хрусталева 1988г] — *Хрусталева О.* Несколько вопросов к «Ленинградцу». [Пьеса А. Червинского «Ленинградец» — в ЦТСА] // Театр. Ленинград, 1988. 5—11 февраля. № 6. С. 47—48.
- (*Khrustaleva O. Neskol'ko voprosov k "Leningradtsu". [P'esa A. Chervinskogo "Leningradets" — v TsTSA] // Teatral'nyu Leningrad. 1988. February 5—11. No. 6. P. 47—48.*)
- [Хрусталева 1988д] — *Хрусталева О.* Ш2 // Родник. 1988. № 9. С. 30—32.
- (*Khrustaleva O. Sh2 // Rodnik. 1988. No. 9. P. 30—32.*)
- [Хрусталева 1989а] — *Хрусталева О.* Другой театр. Поиски новых путей в современном театре: Владимир Шинкарев, Владимир Сорокин, Игорь Шарапов, Татьяна Щербина, Андрей Левкин // Театральная жизнь. 1989. № 12. С. 3—5.
- (*Khrustaleva O. Drugoy teatr. Poiski novykh putey v sovremennom teatre: Vladimir Shinkarev, Vladimir Sorokin, Igor' Sharapov, Tat'yana Shcherbina, Andrei Levkin // Teatral'naya zhizn'. 1989. No. 12. P. 3—5.*)
- [Хрусталева 1989б] — *Хрусталева О.* Бестселлер 1 и 2 [Рец. на книги: Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988, и Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984] // Театральная жизнь. 1989. № 18. С. 31.
- (*Khrustaleva O. Bestseller 1 i 2 [Rets. na knigi: Barboi Yu.M. Struktura deystviya i sovremennyy spektakl'. Leningrad, 1988, i Kalmanovskii E. Kniga o teatral'nom aktere. Leningrad, 1984] // Teatral'naya zhizn'. 1989. No. 18. P. 31.*)
- [Хрусталева 1990а] — *Хрусталева О.* «Дисморфомания» Владимира Сорокина // Театральная жизнь. 1990. № 18. С. 8.
- (*Khrustaleva O. "Dismorfomaniya" Vladimira Sorokina // Teatral'naya zhizn'. 1990. No. 18. P. 8.*)
- [Хрусталева 1990б] — *Хрусталева О.* Патриция Каас: Девочка на сцене // Театральная жизнь. 1990. № 24. С. 20—22.
- (*Khrustaleva O. Patrisiya Kaas: Devochka na stsene // Teatral'naya zhizn'. 1990. No. 24. P. 20—22.*)
- [Хрусталева 1990в] — *Хрусталева О.* После­словие как предисловие // Театральная жизнь. 1990. № 24. С. 10.
- (*Khrustaleva O. Posleslovie kak predislovie // Teatral'naya zhizn'. 1990. No. 24. P. 10.*)
- [Шелин 1988] — *Шелин С.* Жрецы и мудрецы (конференция «Молодая культура», Ленинград, октябрь 1988) // Часы. 1988. № 74. С. 364—367.
- (*Shelin S. Zhretsy i mudretsy (konferentsiya "Molodaya kul'tura", Leningrad, oktyabr' 1988) // Chasy. 1988. No. 74. P. 364—367.*)
- [Юсипова 1989] — *Юсипова Л.* Свободный университет — мечты, проекты, реальность // Театр. 1989. № 11. С. 133—143.
- (*Yusipova L. Svobodnyy universitet — mechty, proekty, real'nost' // Teatr. 1989. No. 11. P. 133—143.*)