

Георгий Соколов

Культура позднесоветского андеграунда:

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_351

Von Zitzewitz J. The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union.

N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020. — XII, 248 p. — (Library of Modern Russia).

The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Ed. by M. Lipovetsky, I. Kukuĵ, T. Glanc, M. Engström, K. Smola.

N.Y.: Oxford University Press, 2021— . — (Oxford Handbooks Online)¹.

Длинный и извилистый путь, пройденный исследованиями советского культурного андеграунда за более чем полувековую историю, отмечен неровным, но неуклонным движением от простых объяснительных моделей, разработывавшихся западными литературными и художественными критиками в 1960–1970-е гг., к сложному, нюансированному взгляду, учитывающему культурные, материальные, социальные, гендерные и другие контексты андеграунда. Среди встречающихся на этом пути поворотов были и связанные с локальной спецификой, и общие, глобальные, пройденные мировой гуманитаристикой в целом, — такие, например, как антропологический поворот. К числу существенных вех этого пути следует отнести две книги, о которых пойдет речь ниже. Это очень разные издания, но оба наглядно демонстрируют существующие сегодня методы и подходы к исследованиям советского андеграунда. На их примере можно увидеть достижения, векторы интереса, перспективы и проблемы этого исследовательского поля.

Первое из этих изданий — книга Жозефины фон Цитцевиц «Культура самиздата: литературные и андеграундные социальные сети позднего Советского Союза». Второе — масштабный проект «Оксфордский путеводитель по советской андеграундной культуре» под редакцией Марка Липовецкого, Клавдии Смолы, Ильи Кукуя, Томаша Гланца и Марии Энгстрем, который, по сути, еще не вышел полностью: как и все оксфордские путеводители последних лет, этот сборник из четырех с лишним десятков статей постепенно публикуется в онлайн, а где-то впереди мерцает перспектива превращения этого массива текстов в полноценную и осязаемую книгу.

Разность двух книг очевидна: первая посвящена одной (пусть и широкой) теме и написана одним автором. Во втором случае мы наблюдаем широкий и разнообразный состав авторов (и пять составителей), а также обширный тематический охват: наряду с сюжетами, связанными с андеграундной литературой и самиздатом, сборник затрагивает вопросы культурной политики, визуального искусства,

1 Часть статей, написанных для сборника, опубликована в электронном формате на сайте: <https://academic.oup.com/edited-volume/34707>. НЛО надеется вернуться к обсуждению книги, когда проект будет завершен. — *Прим. ред.*

музыки, феминизма и квир-культуры. Общих черт тоже достаточно. Как видно уже по заголовкам, в обоих случаях речь идет о культуре. И хотя при внимательном рассмотрении оказывается, что это разные культуры (книга Цитцевиц посвящена культуральной истории самиздата, тогда как авторы путеводителя демонстрируют интерес к тому, что принято называть художественной, или высокой, культурой), но все же эта общность не случайна: она маркирует устоявшееся в исследованиях андеграунда последних лет внимание к контекстам, рассмотренным максимально широко и подробно.

Так, в монографии Цитцевиц самиздат определяется как культура читателей и социальных сетей, то есть нечто горизонтальное, растворенное в обществе и пронизывающее это общество; не столько сами тексты, сколько культура, облако связей, коммуникативная общность. На с. 15 приведена схема, составленная историком книги Робертом Дарнтоном и объединяющая многочисленных акторов, вовлеченных в книжные процессы: здесь и издатели, и изготовители, и аудитория (разделенная на группы, по-разному воспринимающие — и влияющие на — разные участки книжного производства), и продавцы, и даже те, кто доставляет книги туда, где их можно приобрести. Так же и участниками процессов, происходивших вокруг самиздата, были не только издатели и авторы — диссиденты, поэты, художники. Точка зрения Цитцевиц позволяет увидеть и тех, кто производил самиздат как физический объект, и тех, кто собирал его в библиотеки, к которым был возможен, с понятными ограничениями, доступ со стороны. Эта перспектива приводит и к новому взгляду на издателей как участников коммуникативных процессов и на институции самиздата.

Но чтобы представить себе читателей самиздата, составить их сводный портрет, необходимы соответствующие данные. Цитцевиц берет их из нового и уникального источника — ответов на онлайн-опросник читателей самиздата, составленный ею совместно с Геннадием Кузовкиным². Эта инициатива позволяет с недостижимой прежде ясностью рассмотреть инстанцию процесса андеграундного культурного производства, которая уже некоторое время интересует исследователей, но смогла заговорить, по сути, только сейчас — благодаря этому онлайн-проекту. Среди респондентов встречаются не только «простые» читатели, но и именитые люди, диссиденты, собственно представители культурного андеграунда; хотя они прежде рассказывали уже о своем опыте в интервью и собственных исследованиях, но их ответы на опросник формулируются именно из читательской перспективы, что позволяет даже от них получить новые данные. С момента выхода монографии Цитцевиц откликов на опрос стало намного больше, а значит, больше стало и возможностей для исследования читательской культуры самиздата; рассматриваемая книга лишь первая, первопробная попытка работы с этим материалом.

Описав онлайн-опросник, автор переходит к составлению сводного портрета читателя самиздата. Указывается возрастной состав читателей, приводятся статистические данные об уровне их образования и круге интересов. Цитцевиц поднимает вопросы о том, как происходило знакомство читателей с самиздатом и погружение в него, в какой степени его чтение осознавалось в качестве практики сопротивления, и описывает (устаами респондентов) самиздат как прежде всего литературный феномен. Кроме того, она рассматривает различные практики распространения и чтения самиздата (тамиздат, магнитиздат, коллективное чтение). Наконец, исследовательница подчеркивает, что читатели самиздата в большинстве выступали еще и добровольными его распространителями, продлевавшими траектории существования тех или иных интересных и важных для них текстов.

2 См.: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/content/samizdat-survey>.

В третьей главе впервые исследуются те, чей труд лежал в основе производства самиздата как физического объекта, — машинистки. Как показывают интервью с ними (взятые автором), почти все они были глубоко вовлечены в андеграундную культуру, часто работали из идеологических соображений. Но в ряде случаев труд машинисток оплачивался, что было особенно характерно для регулярных самиздатских литературных журналов, которые служили в полной мере андеграундными институциями и в качестве таковых стремились существовать организованно и «солидно». Признание же важности роли машинисток в создании самиздата встречается в источниках крайне редко; Цитцевич справедливо рассматривает это обстоятельство сквозь гендерную оптику.

В главе о самиздатских библиотеках рассматриваются собрания Вячеслава Игрунова и Юрия Авруцкого; автор рассказывает их историю и показывает, как они существовали в повседневной жизни, какое место занимала в них коммерческая составляющая и каким образом были завершены эти предприятия. Библиотеки выступают здесь как точки сборки социальных сетей читателей самиздата, несмотря на очевидные ограничения, связанные с угрозой преследования со стороны властей. Последние две главы посвящены ленинградским самиздатским журналам. Автор рассматривает процессы составления и изготовления журналов, прагматику и практику их повседневного существования, а затем, опираясь на теорию габитуса и сообществ практики Поля Бурдьё, анализирует ленинградский самиздат 1980-х гг. с институциональной точки зрения — его связи с советским литературным и официальным языками, работу с переводами иностранной литературы, представленные в самиздате критику и научные исследования и другие аспекты.

В целом же книга Цитцевич сфокусирована на анализе конкретного материала, который диктует условия его описания. Исследовательница находит хрупкую гармонию, соединяя вопросы о повседневной, практической стороне существования самиздата, о том, как он формирует социальные сети и сообщества, — и о том, что именно и почему публиковалось в самиздате, какую литературу он сам генерировал и какую роль играл в общем культурном процессе позднего социализма.

«Оксфордский путеводитель по советской андеграундной культуре», напротив, имеет во многом теоретический характер. Хотя его авторы тоже сосредоточены на конкретном материале, этот сборник отличается высокой степенью концептуализации, притом лежащей в основе выбора тем. Характерно, что во вступительной статье его составители отмечают в развитии андеграундоведения «постепенный переход от “полевой работы” — определения фактов, индивидуальных фигур и тенденций — к большей концептуализации и теоретизации метапозиции исследователя», наряду с постепенной «демифологизацией» объекта изучения и заострением «фокуса на взаимодействиях». С этой точки зрения андеграунд — это «серия сообществ или субкультур», не столько артефакты, сколько инфраструктуры и стиль жизни. Конкретный «выхлоп» культурного производства интересует составителей в гораздо меньшей степени, чем условия этого производства: «Материальные, социальные, коммуникативные контексты все в большей степени понимаются как определяющие форму и содержание андеграундных культурных артефактов».

В онлайн-семинаре из цикла «Библиотека инакомыслия»³, посвященном обсуждению этого теоретического введения к «Оксфордскому путеводителю...», Марк Липовецкий постулировал, что «КПД этой культуры довольно невелик». Судя по контексту, подразумевались именно артефакты, и скорее не их количество, а оригинальность. Клавдия Смола формулирует во введении иначе: «Сегодня многие объекты, завещанные нам художниками, вовлеченными в позднесоветский андеграунд,

3 См.: <https://www.zfl-berlin.org/the-dissident-library-en.html>.

имеют значение только с археологической точки зрения». В статье 2018 г. она уже писала об этом, отмечая «вторичный характер» неофициальной культуры⁴. Та статья стала не только программным текстом для самой исследовательницы, но и одной из основ концептуального оформления «Оксфордского путеводителя...»: его тематический состав сформирован вокруг понятия *жизненного мира*, заимствованного у Юргена Хабермаса и впервые примененного к андеграунду в указанной статье.

Жизненный мир (в данном случае андеграунда) образуется сетью коммуникаций между действующими лицами: «...этот мир — уровень социальной реальности, на котором коммуникативное действие играет принципиальную роль, создавая и воссоздавая общую социокультурную реальность, благодаря существованию которой возможно и оно само»⁵. В сеть взаимодействий включаются материальные условия жизни и культурного производства, значимые и просто часто посещаемые художниками, поэтами, музыкантами места, вообще их повседневное совместное существование, посвященное производству не только (и не столько) артефактов, сколько «активностей, событий и эффектов, которые становятся результатами интерактивного процесса творения внутри очень специфической социокультурной реальности: жизненного мира», как пишут авторы введения к сборнику.

Отсюда акцент на процессах и группах, «жизненных мирах» конкретных коллективов, на институциях и переходных пространствах. В упомянутом семинаре Липовецкий обозначил разделы, по которым группируются статьи в «Оксфордском путеводителе...», но которых на сайте самого сборника (пока?) нет. Раздел «Предшественники» посвящен группам и процессам 1930—1940-х гг. — от Михаила Кузмина, ОБЭРИУ и возникновения госконтроля над культурой до рассмотрения «переходных поэтов», вживую связывавших модернизм и андеграунд. В разделе «Институции» исследуются, среди прочего, инфраструктуры неофициальной культуры и промежуточные зоны между официальным и подпольным пространствами. В «Картографировании» собраны маргиналии андеграунда — рассматриваются искусство и культура регионов, в том числе некоторых советских республик, еврейская неофициальная культура, квир-культура; сюда же добавлен «диссидентский феминизм». Раздел «Формы и медиа» посвящен житетворчеству, перформансу, а также экспериментальной музыке и рок-фестивалям — видам и формам искусства, выходящим за пределы условно традиционных литературы и живописи. Самый обширный раздел — «Жизненные миры», где собраны статьи о школах, контекстах и пространствах андеграунда Москвы и Ленинграда, в том числе о Лианозовской школе, «газаневской культуре», хеленуктах, митьках и московском концептуализме. Небольшой заключительный раздел «Персоналии» включает в себя тех художников и поэтов, вокруг которых формировались собственные «жизненные миры» или имена которых служат «фиксации» тех или иных сообществ или кругов: Аркадия Драгомощенко, Венедикта Ерофеева, Тимура Новикова и др.

Уже этот краткий обзор позволяет судить о том, как авторы и составители сборника понимают общие вопросы истории и теории андеграунда. Во-первых, можно заметить, что за исходную хронологическую точку выбран период между революцией и войной с акцентом на 1930-х гг. Между тем такой взгляд на то, откуда и когда взялась неофициальная культура, не является общепринятым: гораздо чаще исследователи начинают отсчет с оттепели, полагая, что период с начала 1930-х до

4 Smola K. Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground // Russian Literature. 2018. Vol. 96—98. P. 15. Исследовательница ссылается здесь на суждения Карла Аймермахера.

5 Шацкий Е. История социологической мысли: В 2 т. / Пер. с польск.; общ. ред. А. Васильева. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Т. 2. С. 602.

начала 1950-х гг. существует как своеобразный разрыв. Заменить эту пустоту на тонкую сеть связей пытаются далеко не все.

Так, *Майя Винокур* в статье «Рождение советской андеграундной культуры в 1930-е гг.» описывает постепенное возведение системы цензурных ограничений в раннесоветской литературе, ранжирует писателей, для которых эти ограничения стали проблемой, по степени их андеграундности и констатирует постепенное сложение уже в 1930—1940-х гг. будущего самиздатского канона (Булгаков, Платонов, Хармс и др.). Пусть и с оговорками, она определяет запрещенных и полузапрещенных довоенных писателей как представителей андеграунда.

Важная тема затронута в статье *Массимо Маурицио* о «переходных поэтах». Исследователь начинает с констатации устоявшегося представления, которое «продолжает формировать мнение не только публики, но и специалистов до сегодняшнего дня: дореволюционная модернистская культура была постепенно, но насильно прервана в 1917 г., только для того, чтобы “мистически” возникнуть вновь в горстке причудливых произведений культуры в постсталинский период». Действительно, миф о прерванном развитии, «авангарде, остановленном на бегу», вместе с мифом о восстановлении, ликвидации разрыва, продолжении Серебряного века до сих пор продолжает определять многие рассуждения о неофициальной культуре. Маурицио предпринимает попытку описать роль и воздействие на андеграунд поэтов, которые начинали свой художественный путь в той самой «прерванной» культуре и могут поэтому рассматриваться как ее носители и передатчики. Важно, что они активно занимались этой передачей, поскольку в эпоху «оттепели» все так или иначе оказались окружены учениками и последователями. Среди исследуемых фигур — Анна Ахматова, Евгений Кропивницкий, Павел Зальцман и некоторые другие поэты, служившие «мостами» между двумя эпохами. Осуществляемая ими связь, как отмечает автор, происходила путем трансляции поэтики (с акцентом на форме, репрессированным советским официозом) и через опыт личного свидетельства модернистской культуры.

Еще одна связанная с андеграундом проблема, на усложнение понимания которой указано во введении, — это проблема взаимодействия официальной и неофициальной культур. Переход от бинарного противопоставления этих полюсов к осознанию не прямой и все же заметной зависимости андеграунда от официальной культуры осуществился, по словам составителей, благодаря фокусу на «серых зонах», промежуточных пространствах. Этому посвящены две статьи из раздела «Институции» — статья Ильи Кукулина, которая на момент написания рецензии еще не была доступна читателям, и статья *Энсли Морс* о «промежуточниках» — тех фигурах, чья литературная практика по тем или иным причинам не была полностью вытеснена в подполье, но и не имела гарантированного места в официальном пространстве. Такие люди, как Владимир Высоцкий, Сергей Довлатов, Александр Галич, Андрей Битов или Фазиль Искандер, расположены в разных местах на шкале, ранжирующей неофициальность от почти полного принятия официозом до почти полной невозможности напечатать произведения и вообще функционировать внутри советской культуры (эту шкалу Морс заимствует у Андрея Зорина). Если же переводить «in-betweeners» как «посредники», то на первый план выходят другие смыслы статьи: акцентируется связующая роль описанных фигур, само расположение которых «между» гарантирует взаимодействие полюсов описанной шкалы и размывает бинарное представление о позднесоветской культуре.

Расширению и усложнению общей картины существования андеграунда способствуют и исследования, составляющие раздел «Картографирование». С одной стороны, здесь расширяется география: составители предпринимая попытку уйти от фиксации на двух крупнейших столичных центрах, которая до сих пор господст-

вует в науке и критике. Еще не вышли статьи, посвященные украинскому и прибалтийскому андеграундам и Ферганской поэтической школе, но уже доступна статья *Татьяны Сохаревой* «Неофициальное искусство за пределами Москвы и Ленинграда», в которой речь идет об андеграундных процессах в Свердловске, Ейске, Челябинске, Нижнем Тагиле, Владивостоке, Перми, городах Сибири, Саратове. Сохарева справедливо констатирует, что региональные андеграунды изучены гораздо хуже, чем столичные. А между тем каждый из описываемых ею центров обладал своей уникальной неофициальной культурой, и во всех случаях оригинальные черты арт-сцены того или иного города важнее и интереснее, чем связь происшедших в них процессов с московскими (или ленинградскими).

Отдаленные, но важные участки на карте андеграунда фиксируются и в других статьях раздела. Среди них работа *Клавдии Смолы*, посвященная еврейской неофициальной культуре с ее амбивалентностью, выраженной в стремлении к реактуализации и переоткрытию собственной национальной идентичности и наблюдаемой в то же время тесной связи с советским андеграундом. Другое важное исследование — статья *Аллы Митрофановой* о «диссидентском феминизме». Эта тема активно изучается в последние годы. Достаточно вспомнить хотя бы переиздание «феминистского самиздата» в 2020 г., сопровождавшееся небольшими статьями целой когорты исследователей и исследовательниц, и почти в каждом случае это были краткие версии (или выдержки из) более обширных работ и разработок⁶. Запланированная статья украинского исследователя Виталия Чернецкого, посвященная советской квир-культуре, удачно становится в этот ряд и в то же время существенно расширяет охватываемую сборником перспективу.

Сквозной концепции «жизненного мира» в наибольшей степени соответствуют три следующих раздела. Предполагаемое ею приведение искусства в движение (от статичного объекта к процессуальности) и погружение его в повседневный контекст с последующим переосознанием этой повседневности как художественного процесса неизбежно подталкивает к разговору о жизнетворчестве, перформансу, рок-культуре. Об этом — раздел о «формах и медиа» неофициальной культуры, к числу которых условно относится все, что не является литературой, картинами и рисунками. Акцент на повседневности-жизнетворчестве был сделан еще во введении, где Липовецкий в параграфе «Андеграунд в контексте авангарда» провел параллель между двумя явлениями именно в их стремлении художественно пересоздать мир, сделать искусство жизнью.

Раздел «Жизненные миры» состоит в основном из статей об андеграундных школах и объединениях. Представлены Лианозовская школа (*Михаил Павловец*), хеленукты (*Станислав Савицкий*), «Газаневщина» (*Клавдия Смолы*), ленинградские поэты-неомодернисты (*Жозефина фон Цитцевич*) и даже одиозный Южинский кружок (*Мария Энгстрем*). Все эти группы вполне соответствуют концепции жизненного мира, предполагающей комплексный подход, погружение явлений и событий в широкий и «густой» контекст, переполненный деталями быта, топографией городских и загородных пространств (одна из статей, например, посвящена Малой Садовой улице в Ленинграде), связями и взаимодействиями. Эта концепция оказалась применима и к «персоналиям», во всяком случае некоторым. Героями ряда статей соответствующего раздела стали писатели, которые могут быть названы центрами и создателями собственных кругов и сообществ. Так, статьи о Драгомощенко и Бродском начинаются с констатации их непричастности ни к каким кругам или школам, что подразумевает формирование кругов вокруг них.

6 Феминистский самиздат: 40 лет спустя / Сост. Д. Козлов, А. Талавер. М.: Common Place, 2020.

В то же время фокус в этих статьях (как и в статье о Венедикте Ерофееве) заострен на поэтических достижениях их героев. В этом от них заметно отличается статья *Екатерины Андреевой* «Тимур Новиков и “Новые художники”». Исследовательница не стремится написать краткую биографию Новикова, а вместо этого рисует панораму того живописного, творческого и жизненного драйва, который генерировали вокруг себя он и близкие ему художники, музыканты, поэты, писатели и критики. Сложившаяся прежде всего в работах Андреевой традиция описания деятельности тимуровских «Новых художников» и «ноль-культуры» достаточно удачно и безболезненно ложится на представление о жизненном мире.

Наряду с достоинствами этого огромного труда следует отметить и его слабые стороны. Во многом они являются оборотной стороной достоинств: как ни старайся, все охватить невозможно. Но именно поэтому нет смысла приводить полный перечень того, чего недостает. Представляется плодотворным, однако, указать на некоторые свойства произведенного отбора тем и сюжетов с точки зрения канона, существующего сегодня в исследованиях андеграунда.

Заявленное смещение фокуса с артефактов на процессы, эффекты и события само по себе не вызывает вопросов — в отличие от сопутствующих утверждений о низком качестве и культурном значении этих артефактов. Артефакты неинтересны из-за их «вторичного характера», им нет места в истории мирового искусства, поскольку они недостаточно инновационны для своего времени. Этот упрек (который не высказан в книге прямо, но легко угадывается) выглядит почти дословным повторением претензий, которые предъявлялись к неофициальному искусству в 1960—1970-е гг., когда оно оказывалось на Западе; такой, например, была реакция на небольшую выставку 1974 г. в нью-йоркском Музее современного искусства⁷. Обвинения в провинциализме и повторении уже пройденных модернизмом шагов вырастают на почве, сформированной «вертикальной» историей модернистского искусства, которую одними из первых представили публике во всей полноте Альфред Барр и Климент Гринберг в середине XX в. Здесь в историю берут только тех, кто удовлетворяет критерию новаторства (скорее формального, чем концептуального).

Успех московского концептуализма у западной аудитории (от высоколобых критиков до «простых зрителей») во многом можно объяснить именно тем, что это явление было представлено аудитории как полностью соответствующее строгим критериям «развития формы». Совсем как зарубежный концептуализм или поп-арт, оно было ориентировано на деконструкцию традиционного изображения, на интеграцию текста в произведение искусства, напитано контекстами (советской) повседневности. Показательно, что в одной из наиболее теоретически насыщенных версий истории модернизма как последовательности новаций, книге «Искусство с 1900 г.», московский концептуализм — единственное явление советской культуры второй половины XX в., удостоенное включения в эту вертикальную историю⁸.

К московскому концептуализму, кажется, больше всего подходит понятие жизненного мира в том виде, в каком оно используется в «Оксфордском путеводителе...». Акцент на контекстах, рождение из постоянного круговорота взаимодействий внутри сообщества, использование бытового, материального и идеологического содержания окружающей повседневной жизни и, наконец, то самое жизнетворчество — все это легко найти в практике и существовании Ильи Кабакова, Виктора

7 См. посвященный выставке пресс-релиз от 27 сентября 1974 г.: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326911.pdf.

8 *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 г.: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Пивоварова, Эрика Булатова, Дмитрия Александровича Пригова и др. Работы этих художников действительно в высокой степени соприродны их общему жизненному миру, будто сотканы из того же материала, из которого состоит этот мир. Несмотря на это — и на то, что концептуализму в сборнике посвящены сразу две статьи (не считая третьей — о музыкальном концептуализме), — нельзя утверждать, будто именно он является ядром сборника. В конце концов, есть еще более четырех десятков статей, в том числе и о таких явлениях, которые в концептуалистический канон прежде не попадали, например о ленинградской «Газаневщине». И все же сложно пройти мимо сходства между утверждениями составителей о вторичности и только «археологической ценности» артефактов неофициального искусства и первой попыткой написать историю русского искусства XX в., ориентируясь на концептуализм как на один из ее центров. Речь идет о книге Екатерины Дёготь «Русское искусство XX в.», где «концептуалистский проект» является одним из четырех крупных «проектов», на которые исследовательница разделяет всю историю советского искусства⁹. Эта книга, фундаментом которой служит концепция Бориса Гройса, сформулированная в его знаменитой работе «Gesamtkunstwerk Сталин», одной из первых утверждает «вторичность» советского неофициального искусства «до концептуализма». Искусство 1950—1960-х гг. для Дёготь сводится к «домашнему модернизму», а его вторичность она видит программным свойством. По мнению исследовательницы, вторичность была едва ли не результатом специальной, целенаправленной возгонки, демонстрирующей метапозицию художников по отношению к модернистскому канону, который они повторяли, одновременно иронически остраивая¹⁰. От практики, трактованной подобным образом, один шаг к концептуализму и постмодернизму.

Это совпадение, которое невозможно назвать намеренным, тем не менее демонстрирует некоторые сложившиеся в исследованиях неофициальной культуры иерархии. Любопытно, что эти иерархии отчетливее всего выступают именно в разговоре об истории визуального искусства андеграунда. В то же время для оксфордского сборника характерно преобладание литературоцентричного взгляда (о литературоцентричности русской/советской культуры, кстати, часто говорят именно в связи с московским концептуализмом). Не испытывая никакой симпатии к «пограничной полиции», охраняющей (в некоторых местах и до сих пор) границы между дисциплинами, все же не могу не отметить, что в рассматриваемом сборнике, составители которого много сделали для изучения русской, советской и мировой литературы, больше статей по истории литературы, чем по всем остальным видам искусства, вместе взятым. И в некоторых случаях литературоцентричный взгляд мешает увидеть факты и события, которые не просто хорошо вписываются в концепцию того или иного исследования, но могут ее углубить и расширить.

Ярким примером служит работа Массимо Маурицио о «транзитных фигурах», изучение посреднических функций которых может помочь усложнить понимание истоков андеграунда. Если добавить к поэтам художников, среди которых легко вспомнить как минимум таких значимых, как Татьяна Глебова, Владимир Стерлигов, Павел Кондратьев, Роберт Фальк или Осип Сидлин, то картина становится более панорамной, а описываемое явление — более системным. В подобном исследовании можно было бы попытаться ответить на вопрос о взаимодействии между довоенным искусством (условными «авангардом» и «поставангардом») и послевоенным андеграундом. Несмотря на то что одна подглавка теоретического введения (о чем уже говорилось выше) посвящена андеграунду в контексте авангарда,

9 Дёготь Е. Русское искусство XX в. М.: Трилистник, 2001.

10 Там же. С. 159—164.

там этот «контекст» заключается совсем не в непосредственных связях, а прежде всего в параллелях между двумя явлениями.

Утверждение о незначительной ценности артефактов неофициальной культуры (которое в сборнике, кстати, то и дело вступает в диссонанс с утверждением значимости литературных произведений и творческих репутаций таких авторов, как Аркадий Драгомощенко или Венедикт Ерофеев) приводит к почти полному игнорированию андеграундного искусства 1950—1960-х гг. При этом литературные движения того же периода представлены заметно шире. Можно отметить и еще одно следствие закрепления канонов и подходов. В то время как Лианозовская школа во многом формировалась вокруг художников (наряду с Оскаром Рабином и Евгением Кропивницким уместно назвать, например, Ольгу Потапову), в статьях об этом явлении преобладает литературоведческий взгляд, а художники упоминаются разве что нескольких быстрых упоминаний.

Единственная статья, достаточно подробно затрагивающая некоторые художественные явления 1950-х гг., — это работа *Ильи Кукуя* о «фазе поляризации», где он рассказывает о четырех ранних андеграундных сообществах, среди которых не только ленинградские поэты «филологической школы» и московские «чердачники», но и Арефьевский круг и студия Элия Белютина. При этом сам выбор этих двух явлений истории искусства примечателен. Для исследования обоих сообществ концепция жизненного мира подходит очень хорошо, но положение о вторичности андеграундных артефактов подходит к ним неодинаково. Школа Белютина (при отмеченной автором статьи малоинтересности производимых ею артефактов и отсутствии ярких фигур художников помимо учителя) гораздо в большей степени удовлетворяет этому представлению, чем самобытное искусство Александра Арефьева и его друзей. В то же время среди художественных сообществ 1950-х гг. можно найти гораздо более яркое сообщество, которое тоже плодотворно рассматривать исходя из концепции жизненного мира. Речь идет о круге художника и культуртрегера Владимира Слепяна, дружившего с несколькими наиболее новаторскими молодыми художниками сразу двух столиц и выполнявшего для них функцию связующего звена. Среди составлявших этот круг художников — Юрий Злотников, Евгений Михнов-Войтенко, Олег Целков. Они либо вовсе не упомянуты в вышедших статьях сборника, либо упомянуты без какой-либо содержательной характеристики, хотя при иных обстоятельствах они без труда вписались бы в барровскую историю модернизма. Значительны художественные достижения также не попавших в сборник или не обсужденных в нем по существу Лидии Мастерковой, Владимира Вейсберга, Владимира Янкилевского, Михаила Рогинского, Михаила Шемякина. Пользуясь метафорой Марка Липовецкого, КПД этих художников довольно высок, а произведенные ими артефакты оригинальны и многое говорят о советской культуре и обществе, — уже поэтому их искусство заслуживает внимания исследователей.

Но по определению, по исходным своим установкам и ограничениям жанра и формата этот большой проект не может, да и не должен быть мраморным совершенством. Эта (будущая) книга, без сомнения, послужит поворотным пунктом в исследованиях позднесоветского культурного андеграунда. Она закрепляет множество существенных и конструктивных тенденций, возникших в этой области за последние годы, а ключевая для книги концепция жизненного мира обещает много новых научных открытий. Как и монография Цитцевич, «Оксфордский путеводитель...» демонстрирует не только важные концептуальные новации, но и сохраняющуюся значимость изучения конкретного материала, который может варьироваться от собственно артефактов и самиздатовских журналов до сетей и связей, читателей и машинисток, переулков и мастерских.