

Дмитрий Бреслер, Дарья Переплетова

Свободный университет в Ленинграде (1988—1991):

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ И МЕТАПОЭТИЧЕСКАЯ
ФОРМА «НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Dmitrii Bresler, Daria Perepletova

Free University in Leningrad (1988—1991): Institutional and Metapoetic forms of the “New Literature”

Дмитрий Бреслер (независимый исследователь) hey.vaga@gmail.com.

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

Ключевые слова: Свободный университет, новая культура, новая литература, институционализация неофициального культурного сообщества, Б. Останин, О. Хрусталева

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_212

В статье рассматривается кейс Свободного университета в Ленинграде (1988—1991), позволяющий, с одной стороны, уточнить историю институционализации неофициального культурного сообщества в эпоху перестройки, с другой — уточнить историю понятий «новой культуры» и «новой литературы», представляющих поэтологические концепции советского андеграунда.

Dmitrii Bresler (Independent Researcher) hey.vaga@gmail.com.

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

Key words: Free University, New culture, New literature, institutionalization of unofficial cultural community, Boris Ostanin, Olga Khrustaleva

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_212

The article discusses the case of the Free University in Leningrad (1988—1991), which allows, on the one hand, to clarify the history of the institutionalization of the unofficial cultural community during the era of Perestroika, and on the other hand, to clarify the history of the ideas of “new culture” and “new literature”, representing the poetological concepts of the Soviet underground.

«Мечты, проекты, реальность»

В августовском номере журнала «Спутник» за 1990 год была републикована статья Ларисы Юсиповой «Свободный университет — мечты, проекты, реальность» [Юсипова 1990]¹. Ежемесячный московский журнал собирал дайджест

1 Первоначально материал Юсиповой был опубликован в журнале «Театр» в ноябрьском номере за 1989 год в составе блока о независимых авангардных институциях (в разделе «Молодая пресс-студия на Большой Никитской») [Юсипова 1989]. В сравнении с первым изданием текст статьи, публикуемый в «Спутнике», сокращен. Отдельные пассажи из «театральной» версии материала будут использованы нами при составлении истории проекта университета, однако в более поздней редакции уточнены формулировки введения и заключения, которые более точно передают концепцию Свободного университета Юсиповой, поэтому в первую очередь мы обращаемся именно к этому варианту ее текста. Кроме того, публикация в «Спутнике» была более резонансной, именно она запомнилась участникам Свободного университета (Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с А.М. Мирзаевым. 27.10.2021 // Личный архив Д. Переплетовой).

советской периодики для западного читателя, но в конце 1980-х годов распространялся как за рубежом, так и внутри СССР, освещая факты, события, сюжеты, относящиеся к разным областям науки/жизни — от шахмат и свойств лекарственных растений до международных отношений и экологии. «Спутник» был призван создать актуальный социокультурный образ, равно релевантный как для перестроечной идеологии внутреннего пользования, так и для экспортных политических целей. Сюжет о Свободном университете (далее — СвУ) иллюстрировал процессы легитимации и институциональной адаптации неофициальной культуры. Чтение статьи формирует представление о трансформации культурного подполья как о «взрослении» инфантильного мечтательного подростка («авангард»), столкнувшегося с условиями реальности («традиционные структуры» советской культурной коммуникации). Подзаголовок текста Юсиповой выстраивает сюжет о СвУ в нужной автору модальности. Двоюродные братья Горошевские, вчерашние школьники, девятнадцатилетний Митя и семнадцатилетний Юра, создают такое учебное заведение, где возможно «нерегламентированное образование в гуманитарных областях» [Там же: 100]. Мечта о свободных знаниях о кино, театре, живописи и литературе сплотила звезд андеграунда, музыканта С. Курехина, режиссеров Б. Юхананова и Э. Горошевского, художника Т. Новикова, поэта и издателя Д. Волчека, критика О. Хрусталева, согласившихся открыть в СвУ авторские курсы — «мастерские». При поддержке директора Центрального лектория (далее — ЦЛ) В.И. Мордасова, выделившего помещения для занятий, запустившего рекламу курсов по информационным каналам Ленинградского отделения общества «Знание» (далее — ЛООЗ), к которому относилась его организация, мечта приобрела конкретные очертания, стала действующим проектом. Но почти сразу, уже в процессе набора слушателей, проект выявил несовместимость «официальной организации и “тусовки”, т.е. собрания, в которой выросли братья Горошевские» [Там же: 101]. Методистка общества «Знание» жаловалась: «Они (Горошевские. — Д.Б., Д.П.) фактически не ставят нас в известность о том, что происходит, считая, что “свобода” Университета означает полную бесконтрольность даже в организационных вопросах...» [Там же]. Любовная лодка государственных служащих и неофициальных художников едва не разбилась о быт. Но в заключении авторка статьи оставляет надежду на воссоединение: несмотря на финансовые сложности и конфликт с администрацией лектория, СвУ не закрылся, а мечтатели стали ответственными и организованными, осознали необходимость следовать правилам официальной институционализации для осуществления глобального и благородного предприятия.

Команда Свободного университета, заряженная энтузиазмом и верой в свою благородную просветительскую миссию, на первых порах недооценила жесткие жизненные реалии. Поэтому приходилось срочно учиться на собственных ошибках, обкатываясь, что называется, прямо в бою [Там же: 101].

Советский дискурс облакал в снисходительную метафору сдвига поля культуры конца 1980-х годов, укрывался иронией, позволяющей будто бы не говорить об активации неофициальной культуры, произошедшей в силу социоэкономических изменений советской культурной индустрии. Одним из принципиальных преобразований перестройки было внедрение в плановую экономику рыночных элементов, в частности переход предприятий на полный хозяй-

ственный расчет. 30 июня 1987 года было принято Постановление ВС СССР «О порядке введения в действие Закона СССР “О государственном предприятии (объединении)”», текст которого позволяет понять, в чем заключается предоставленная предприятиям экономическая самостоятельность:

Производственная, социальная деятельность предприятия и оплата труда осуществляются за счет заработанных трудовым коллективом средств. Предприятие из выручки, полученной от реализации продукции (работ, услуг), возмещает свои материальные затраты. <...> Часть прибыли (дохода) должна использоваться предприятием для выполнения обязательств перед бюджетом, банками и вышестоящим органом. Другая часть поступает в его полное распоряжение и вместе со средствами на оплату труда образует хозрасчетный доход коллектива, являющийся источником жизнедеятельности предприятия².

Иными словами, предприятия, переходящие на хозрасчет и самофинансирование, лишались возможности получать от государства финансовую поддержку, должны были покрывать расходы самостоятельно и продолжать деятельность за счет самокупаемости. Распределение средств, следовательно, также переходило в ведение администрации — автономия касалась, в частности, определения уровня зарплат и премий сотрудников.

Это обстоятельство давало неофициальным авторам возможность объединяться и профессионально существовать на коммерческих началах, создавать организации и на равных сотрудничать с официальными институтами. К примеру, творческая лаборатория «Поэтическая функция» была организована при ленинградском отделении учрежденного в 1986 году Советского фонда культуры Б. Ивановым, В. Кривулиным, Б. Останиным, А. Драгомощенко, А. Горноном, Б. Шифрином, А. Юсфиным и др. В уставе организации прописана экономическая основа ее деятельности:

Материальные поступления на счет «Поэтической функции», открываемый ЛО СФК (Ленинградским отделением Советского фонда культуры. — Д.Б., Д.П.), складываются из членских взносов (10 рублей в год с участника, 3 рубля — с кандидата), добровольных пожертвований и доходов от лекций, литературных чтений, выставок и сборников. При этом предусматривается, что до 40% доходов от выступлений и сборников может быть отчислено в пользу их участников³.

ЛО СФК предоставлял «Поэтической функции» площадки для проведения конференций и семинаров.

В 1990 году «Поэтическая функция» слилась с философским клубом «СИЗИФ», образовав гуманитарно-творческую ассоциацию «Живая культура», организованную как товарищество, оно имело самостоятельный баланс и расчетный счет. В планах создателей нового объединения — Абрама Юсфина, Аркадия Драгомощенко и Григория Тульчинского — было создание еже-

2 Постановление ВС СССР от 30.06.1987 г. № 7285-ХІ «О порядке введения в действие Закона СССР “О государственном предприятии (объединении)”» (утратил силу на основании Закона СССР от 07.03.1991 г. № 2015-1) // СПС «КонсультантПлюс» (<https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=44513#EcFdMxTm8juQXoWC> (дата обращения: 15.05.2023)).

3 Устав творческой лаборатории при ЛО СФК «Поэтическая функция» от 6 декабря 1988 г. // Личный архив Г. Тульчинского.

годника «Логос», изучающего и представляющего русскоязычную современную культурную теорию, подготовка и издание серий философских антологий, дайджестов по независимым машинописным журналам «Часы», «Предлог», «Обводный канал», «Сумерки», сборников стихов и переводов⁴. Ассоциация вступала в переговоры с официальными советскими институциями и договаривалась о предоставлении ресурсов для проведения различных мероприятий, так и или иначе связанных с проблематикой «новой культуры». Кроме прочего, такой тип взаимодействия давал возможность получать необходимые не только административные, но и также финансовые ресурсы. Афилированная с «Живой культурой» «Философская академия» Сергея Степанова, в частности, собирала плату за участие в своих мероприятиях⁵. «Новая культура», обретая институциональные основания, таким образом, наконец получала возможность и вполне легально зарабатывать.

С лета 1988 года ЛООЗ начало переход на полный хозяйственный расчет самофинансирования — получало автономию в распределении средств, определении уровня гонораров за лекции, зарплат и премий сотрудников⁶, но лишалось государственной финансовой поддержки и должно было существовать за счет самоокупаемости. План перехода не был выстроен, и поиск оптимальных форм управления, надежных источников доходов был хаотичным и не продуманным заранее. С позиции ЦЛ проект СвУ был запущен и по истечении двух лет свернут в рамках кампании по переходу на хозрасчет. На заседании научно-методической секции по литературе и искусству ЛООЗ от 20 октября 1988 года, посвященном новым формам работы секции в условиях хозрасчета, открытие «Свободного университета культуры» названо «экспериментом ЦЛ»^{7,8}. В протоколе заседания сотрудничество с СвУ названо среди тех, что «вошли в силу и приносят определен^ный доход»⁹. Кроме экспериментов с СвУ, при ЦЛ был открыт молодежный центр, в котором проводилось обучение компьютерной грамотности и организовывались «платные компьютерные» игры¹⁰, были созданы экономический, юридический и наркологический кооперативы¹¹, ЛООЗ заключало договоры с предприятиями о про-

4 Издательская программа ГТА «Живая культура». 1990 // Личный архив Г. Тульчинского.

5 Ассоциация «Живая культура». Творческое объединение «Философская академия». 3—90. Положение о финансовой деятельности // Личный архив Г. Тульчинского.

6 Из доклада В.А. Прокуракова, председателя правления ЛООЗ, выступившего на заседании пленума 27 июня 1988 года: «До перехода на хозрасчет у нас были руки «связаны» и каждый раз нужно было нам спрашивать разрешения на необходимые расходы у вышестоящей организации.

Теперь эти деньги мы будем сохранять для того, чтобы поощрять конкретно и наших лекторов за то, что они качественно работают, и наших аппаратных работников, которые будут обеспечивать хорошую работу нашего общества» (Протоколы заседаний пленумов правления <1988 год> // Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 9736. Оп. 7. Д. 92. Л. 22).

7 Документы о работе секций за 1988 год // ЦГА СПб. Ф. 9736. Оп. 7. д. 103. Л. 47.

8 При этом в стенограмме заседания упоминается об обсуждении представителей совета при ЦЛ с С.М. Климовым, первым заместителем председателя правления ЛООЗ, судя по всему, относящимся к вопросу о сотрудничестве с СвУ, но без комментариев о ходе и деталях обсуждения (Там же).

9 Там же.

10 Там же.

11 Там же.

ведении «экономического всеобуча»¹², организовывало публичные лекции и циклы лекций непосредственно на предприятиях города на хозрасчетных условиях¹³. В протоколе отдельно упомянуто об аренде помещений ЦЛ «Театром реального искусства», которым руководил Эрик Горошевский, родственник зачинателей СвУ, создатель мастерской театра в университете¹⁴. Театр Горошевского имел официальный статус и, очевидно, в некотором смысле был посредником (а возможно, и поручителем) в отношениях СвУ с ЦЛ. Кажется, есть основания предполагать, что переговоры братьев Горошевских с Мордасовым стали возможны благодаря параллельно или незадолго до этого ведомым делам ЦЛ и Горошевского-старшего¹⁵.

Любопытно, что название, выбранное для университета Горошевскими, одновременно воспроизводило опыт либеральных педагогических институций «воображаемого Запада» — в первую очередь отсылало к созданному в 1948 году как альтернатива Университету Гумбольдта, отнесенному к ГДР после разделения Германии, Свободному университету Западного Берлина¹⁶ — но и вполне согласовалось с наименованиями подразделений ЛООЗ — звучало обыденно. В структуре общества действовало множество «университетов». Так называли те образовательные форматы, что сегодня определяются как воркшоп или школа, хотя и школы, и семинары, и круглые столы, и клубы также упоминаются в отчетах ЛООЗ. В плане мероприятий общества за 1990 год упоминаются, например, «Городской университет риторики», «Экспресс-университет» (каждый месяц сменялась тематика курсов), «Университет старшеклассников»¹⁷.

Первоначально, согласно логике хозрасчетных отношений, братья Горошевские рассчитывали на гранты Советского фонда культуры (безуспешно; об этом см.: [Юсипова 1990: 101]), предполагали взимать плату за обучение, надеялись создать коммерческий вуз, способный приносить прибыль. В афише к открытию СвУ уточняется, что «обучение платное» [Андреева 2012: 18]. То же утверждается в написанной осенью или в начале зимы 1988 года для журнала «Родник» статье Андрея Левкина, где есть упоминания о СвУ и где сообщается, что «университет платный, содержится на средства учащихся» [Левкин 1989: 72]. Однако все опрошенные нами участники истории СвУ утверждали, что никаких финансовых от-

12 Там же.

13 Там же. С. 48.

14 Возможно, этот факт свидетельствует о первоначальной отдельной договоренности о сотрудничестве Э. Горошевского с ЦЛ. Его театр в августе 1988 года приобрел статус государственного театра-студии и проводил репетиции в здании ленинградского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (бывшей церкви Иконы Божьей Матери «Всех скорбящих радость», Чернышевского, 3) [Трессер 1990: 97].

15 27 июня 1988 года на пленуме правления ЛООЗ Владимир Иванович Мордасов был утвержден в должности директора ЦЛ (он сменил Валентина Александровича Сорочкина) (Протоколы заседаний пленумов правления <1988 год> // ЦГА СПб. Ф. 9736. Оп. 7. Д. 92. Л. 19), следовательно, первый визит братьев Горошевских на Литейный, 42 (где в особняке княгини З.Л. Юсуповой располагался ЦЛ) состоялся не ранее начала июля 1988 года.

16 Известно интервью Э. Горошевского и А. Драгомощенко о театральных опытах ленинградской неофициальной культуры — о Театре реального искусства — студентам Свободного университета в Западной Берлине Бернару Друбе и Юдит Эльце от 9 марта 1985 года [Козлов, Кузовкин 2019].

17 План работы Ленинградской организации общества «Знания» на 1990 год // ЦГА СПб. Ф. 9736. Оп. 7. Д. 262.

ношений внутри СвУ не было: университет не платил зарплаты постоянным лекторам, руководителям мастерских, гонорары приглашенным преподавателям и не ждал оплаты от слушателей. В частности, руководительница мастерской критической прозы Ольга Хрусталева предполагает, что изначальные планы собирать плату могли быть, они подразумевались по крайней мере практикой платных лекций ЛООЗ, но, уточняет Хрусталева, «для нас сразу стало понятно, что это абсолютно абсурдная идея. Какие деньги можно собрать?! Их ни у кого по большому счету не было в 88-ом году»¹⁸. Были и сугубо организационные причины невозможности взимать плату — университет в 1988 году «существовал в воздухе»¹⁹, у предприятия Горошевских отсутствовал юридический статус, не было счета, где могли бы храниться собранные средства. К ноябрю 1989 года появилось предложение обкома ВЛКСМ СвУ войти в Молодежный культурный центр, «готовый взять на себя помощь в организационных вопросах, в том числе открыть субсчет Университета при своем банковском счете» [Юсипова 1990: 104], однако это предложение не получило развития и Свободный университет до конца оставался в бюрократическом смысле «воздушным замком».

Несмотря на отсутствие учредительных документов и юридического статуса СвУ развивался структурно. С самого начала университет представлял собой «федерацию независимых... мастерских, объединенных интересом к культурно-просветительской, учебно-научной деятельности, творческой практике и ведущих работу в области истории, теории культуры, авангардного искусства» [Ценципердт 1989], позднее для координации деятельности и управления структурными подразделениями был сформирован Совет мастеров, обладавший правом совещательного голоса во внутренней работе отдельных мастерских. Но СвУ представлял собой федерацию мерцающих субъектов. Мы не вполне точно можем посчитать количество мастерских (некоторые из тех, что были заявлены или упомянуты в различных источниках, так и не были набраны), проследить их общую историю.

Открытие университета состоялось 3 октября 1988 года. На уже упоминаемой нами афише анонсирован набор в девять мастерских: кроме названных мастерских Горошевского, Юхананова, Курехина, Волчека, Хрусталевой, Новикова всем желающим предлагалось пройти собеседование в мастерские философии (Ю. Лотмана и С. Черкасова), вокала (В. Пономаревой) и фотографии (А. Безукладникова). О судьбе этих дополнительных мастерских мы пока ничего не можем сказать. Но внушительная заявка, сведения которой на треть никак не подтверждаются, не только свидетельствует об излишнем энтузиазме и организаторских просчетах, но и напоминает авангардистские провокации. Следующий за списком мастерских name dropping «председателей земного шара», приглашенных в качестве преподавателей специальных курсов, вполне может вызвать головокружение от заявляемых масштабов культурного рекрутинга: «Д. Веслинг (Калифорнийский университет), А. Драгомощенко, Н. Голдин, А. Кан, Д. Лихачев, В. Новиков, Б. Раушенбах, М. Шатров, А. Шнитке и другие» [Андреева 2012: 18]. Нельзя не учитывать, что авангардный по своей природе жест мог быть инструментом рекламы — как для будущих студентов, так и для потенциальных преподавателей.

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

19 Там же.

<Братья Горошевские> были такие довольно бодрые молодые люди, совершенно без комплексов и с абсолютной уверенностью, что они могут сделать все, что захотят... когда я спросила, кто там будет еще <руководить мастерскими>, то, помимо моих друзей и хороших знакомых, Тимура Новикова, Бори Юхананова, Мити Волчека, они назвали Раушенбаха, еще кого-то. <...> Я немножко подумала и сказала, что да, мне было бы это интересно²⁰.

На второй год существования СвУ вместе со Свободным лицеем, аналогичной московской инициативой, вошел в состав Свободной академии. Открытие новой «конфедерации» состоялось 4 июня 1989 года в Москве. Учредителями новой институции выступили «Независимая киноакадемия, Всесоюзное движение Параллельного кино, журнал “Сине Фантом”, Ленинградский государственный театр реального искусства, Театр Театр, молодежные редакции журналов “Декоративное искусство”, “Театральная жизнь”, журнал “Родник” (Рига)» [Ценципердт 1989]. Второй набор СвУ 1989 года также включал в себя мастерскую-призрак — Мастерскую критической прозы московской критикессы О. Федяниной, которая должна была специализироваться на театре [Там же]. Мастерская Федякиной, успешно открытая ранее в Свободном лицее, — свидетельство (мистификация?) взаимодействия ленинградского и московского «кампусов» Академии. Анализ СвУ в рамках более сложной административной структуры, как мы надеемся, еще будет осуществлен в будущем, пока в своих рассуждениях мы не будем выходить за пределы Ленинграда²¹.

Новая образовательная институция стремительно развивалась, фактически не будучи учрежденной. Административная несостоятельность, юридическая беспомощность или даже фиктивность, коллапс на уровне организации системы мастерских и невыстроенное взаимодействие с регулярными институциями в конце концов привели к разрыву отношений с ЦЛ и к исчезновению СвУ с культурной карты Ленинграда. Университет как единое целое прекратил существование в сезоне 1990—1991 года.

Но, парадоксально, в отведенные ему «два года незаметных» СвУ был институциональным центром «нового авангарда», в его деятельность были вовлечены наиболее активные участники культурного сообщества, еще совсем недавно определяемого как неофициальное или андеграундное. СвУ манифестировал разрушение биполярной системы советской культуры и вместе с тем явил собой силу инерции созданных за позднесоветское время неофициальных и официальных институциональных связей, коммуникативные стратегии метаописания искусства, габитус агентов поля культуры. Именно поэтому мы не можем однозначно определить СвУ как типичную коммерческую перестроенную инициативу. Что это было — нереализованное просвещенческое мечтание, трансфер либерального европейского образования, проект, прерванный в силу объективных внешних обстоятельств или же реальность неофициаль-

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

21 История Свободной академии — имеющей сложную разветвленную структуру, предполагающей множественные контакты с государственными культурными институциями — предмет отдельного исследования, к которому мы совершаем только первые подступы. В настоящей работе Академия может быть характеризована только как этап развития СвУ и культурного сообщества Ленинграда, что, конечно, не вполне корректно, если описывать перестроенное состояние андеграунда, предполагая его целостность внутри позднесоветской культурной ситуации.

ной культуры на излете советской власти, ее актуальный институциональный формат, целостный в своей незавершенности и дискретности? В этой статье мы постараемся рассмотреть историю проекта СвУ в контексте последнего предположения.

В рамках СвУ существовали разные мастерские; концепции и цели их создателей, формат занятий могут иллюстрировать три типа институционального взаимодействия, свойственного для неофициальной культуры в перестройку.

Во-первых, некоторые мастерские СвУ воспроизводили советские педагогические программы креативного образования. Такова была мастерская поэзии на ранних этапах существования СвУ. Первый ее руководитель — Дмитрий Волчек, приглашенный Сергеем Курехиным, — провел не так много занятий (Ленинград не был его постоянным местом жительства, в 1987—1989 годах Волчек работал в московском журнале «Гласность» С.И. Григорьянца). Педагогическая форма взаимодействия Волчека с семинаристами напоминала принятую в многочисленных литературных объединениях (ЛИТО) — существовавших при университетах, на предприятиях, в районных ДК и в других официальных учреждениях литературные курсы, куда с согласия руководителя могли поступить люди разного возраста и образования, интересующиеся художественной словесностью и пробующие себя в поэзии или прозе. Эти литературные объединения традиционно описываются как формы неофициальной, но вполне конвенциональной и перспективной в карьерном плане литературной учебы²². Тем не менее они не отрицали институциональные рамки, предлагаемые им формальным советским культурным дискурсом. Иерархичная структура, менторская роль руководителя ЛИТО, единолично устанавливающего поэтологические и методологические нормы, имеющего право на решающее мнение о качестве текстов молодых авторов, на усиленную (иногда даже по-щедрински волюнтаристскую) редактуру, диктовали способ социализации поэта через ЛИТО в официальном культурном поле. Необходимость добиться авторитетного одобрения руководителя объединения, получить от него рекомендацию к печати, пройти по его протекции на молодежную писательскую конференцию вполне соответствует бурдзевистскому гетерономному принципу иерархизации, подчиняется институциональным правилам и определениям. Иными словами, ЛИТО поддерживали эксплицитно кодифицируемое право входа в литературу и доступа к литературной деятельности.

Волчек интуитивно воспроизводил преподавательские практики, принятые в известных ему ЛИТО. Однако его занятия естественно предполагали

22 Сеть этих литературных организаций, возникнув в довоенном Ленинграде 1940-х годов, была расширена в годы оттепели. В 1950-х годах некоторые литобъединения (Глеба Семенова в Горном институте, «Нарвская застава» Натальи Грудиной, Царкосельское ЛИТО Татьяны Гнедич и «Голос юности» Давида Дара в Доме культуры трудовых резервов) были крайне популярной площадкой для начинающих поэтов, и большое количество желающих посещать ЛИТО сделали их мастерскими «с высокими стандартами допуска» [Lugo 2006: 199]. В начале 1960-х Союз писателей начал принимать поэтов, вышедших из ЛИТО, — так в организацию попали Лев Куклин, Лев Гаврилов, Глеб Горбовский (ЛИТО Горного института), Виктор Соснора (ЛИТО Давида Дара). Через несколько лет ЛИТО окончательно стали частью истеблишмента, Союз писателей «стал проявлять интерес почти исключительно к поэтам, которые посещали ЛИТО в течение нескольких лет, и практически не обращал внимания на новые и неизвестные лица на литературной сцене» [Ibid.: 205].

социализацию в близком к нему неофициальном сообществе и публикации в созданном им «Митином журнале». Показателен случай Валерия Артамонова, молодого поэта, в котором «Верлен» Волчек разглядел нового «Рембо». В восемнадцать лет Артамонов переехал в Ленинград из промышленного сибирского Ноябрьска, несмотря на известную скудость провинциальных библиотек и объяснимую невозможность следить за столичной актуальной литературной повесткой из северного далека, был нетривиально начитан и образован — подражал Парщикovu, обожал Лотреамона, посвящал стихи Анне Присмановой²³. «Он был чертовски талантливый человек»²⁴ — Волчек сразу выделил его среди других слушателей мастерской, у них завязалась дружба, вскоре стали выходить подборки Артамонова в «Митином журнале»²⁵, позднее, в 1994 году, была выпущена книга его стихов «Воскресенье» [Артамонов 1994]. Артамонов не утвердился в литературе и по модернистским канонам остался молодым гением, безвременно сошедшим с ума²⁶, — что тоже вполне соответствует литературной программе журнала Волчека.

Во-вторых, преподавание для некоторых мастеров было собственно художественной практикой, перформансом, изображающим вертикальное взаимодействие учителя и ученика как новую реализацию классической поэтики, а создание частных организаций и взаимодействие с советской бюрократией — новым типом жизнетворчества. Тимур Новиков, руководитель мастерской живописи, быстро адаптировался к условиям «новой бюрократии»²⁷ и, создав в 1986 году «Клуб друзей Маяковского» при Дзержинском райкоме ВЛКСМ (упоминание певца революции было привычным для чиновников и одновременно маркировало условно авангардное направление искусства Новикова и др.), затем множил структуры, на официальном уровне представляющие деятельность «новых художников» [Хлобыстин 2017: 90—97]. Одной из институциональных инкарнаций была мастерская в СВУ. Художник Сергей Шугов вспоминает о занятиях-перформансах Новикова в СВУ: «Было помещение в Михайловском замке, и периодически они (Новиков и др. — Д. Б., Д. П.) устраивали некие перформансы, где девочки и мальчики стояли за подрамниками, холстами, с этюдниками и общались с великим учителем»²⁸.

Руководителем мастерской музыки был заявлен Сергей Курехин, однако, кажется, он не провел ни одного занятия; вероятно, конкурс на участие в мастерской так и не был открыт. Биограф Курехина, владелец наиболее полного архива материалов, связанных с творчеством музыканта, Сергей Чубраев в ин-

23 Исследовательское интервью Д. Бреслера с Д. Б. Волчекoм. 03.12.2021 // Личный архив Д. Бреслера.

24 Там же.

25 Всего в «Митином журнале» вышло шесть публикаций стихов Артамонова: [Артамонов 1989; 1990а; 1990б; 1991а; 1991б; 1993].

26 «Артамонова призвали в армию. Едва ли не единственный, но хорошо известный способ “откосить” — лечь в психбольницу, и мы устроили Валеру в стационар. А он на самом деле был сумасшедшим, только мы этого не понимали, казалось, что это эксцентризм... К сожалению, фальшивая госпитализация стала триггером реальной болезни. Его кололи какими-то ужасными советскими нейролептиками, и он сошел с ума по-настоящему. После выписки Валера уехал в родной Ноябрьск фактически “овощем”» (Исследовательское интервью Д. Бреслера с Д. Б. Волчекoм).

27 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с С. М. Шуговым. 19.05.2022 // Личный архив Д. Переплетовой.

28 Там же.

тервью с нами отмечал, что время существования СвУ — очень продуктивное время для Курехина. Именно с 1988 года начались зарубежные гастроли, пик которых пришелся на период с 1989 по 1991 год. Курехин и его проект «Поп-механика» совершали многочисленные выезды по городам США и Европы, записывались с зарубежными коллегами. Курехин при этом писал музыку для кино и был задействован во множестве немзыкальных арт-проектов — он физически мало присутствовал в Ленинграде-Петербурге и, конечно, не мог всерьез вести постоянные занятия в мастерской СвУ²⁹. СвУ для Курехина был очередным флеш-проектом, который был запущен с его кураторской помощью. Курехин-куратор — сочетание фланера и старт-ап ментора. «Он редко оставался в компании больше чем на 15—20 минут. Курехин торпедировал город — обладая информацией, где и что происходит, он успевал совершить полевое исследование в одну ночь, медиировать, курировать, прокручивать калейдоскоп людей и идей, собирать в мгновение новые проекты и — исчезать, обнаруживаясь в новом месте» [Там же]. Часто концерты «Поп-механики» собирались в один день, состав музыкантов и перформеров определялся случайно из тех, кого Курехин встречал утром и днем на улицах города, и уже вечером они обнаруживали себя на сцене ДК Ленсовета или на других открытых для Курехина площадках. Если в «Поп-механике» ситуационизм Курехина проявлялся в большей степени как импровизационная техника актуальной музыки, то в истории музыкальной мастерской СвУ можно усмотреть ситуационистское жизнетворчество в условиях советского бюрократического спектакля.

И наконец, в-третьих, в рамках части мастерских барочная идея синтеза авангардных искусств Горошевских на новом этапе продолжала устоявшуюся с начала 1980-х годов практику социальной адаптации художников, музыкантов и литераторов, не имевших официальной аффилиации. Тогда стали появляться «профкомы» неофициальной культуры, объединившие своих членов по принципу невключенности в государственные институции. С организационной точки зрения эти «профкомы» были выстроены по модели творческих союзов, однако если общность Союза писателей и Союза художников подразумевала, что его члены разделяли поэтические установки соцреалистического художественного метода, то образование «Клуба-81», московского клуба «Поэзия», Товарищества экспериментального и изобразительного искусства (ТЭИИ) и др. не предполагало существование поэтологического единства, андеграундной или авангардной альтернативы соцреализму. К моменту возникновения СвУ проблема поэтической разобщенности неофициальной культуры была очевидна и требовала разрешения. В неофициальном сообществе возникает понятие «новое искусство», определяющее перестроечный этап истории андеграунда — столь же неоднозначный и конструктивистский термин, как и «соцреализм», но уже отсылающий не к антропологии (культура внеаходимости), а к поэтике³⁰. Проблематике «нового искусства» посвящались конфе-

29 Исследовательское интервью Д. Бреслера, Д. Переплетовой и А. Прокофьевой с С.А. Чубраевым. 23.05.2022 // Личный архив Д. Переплетовой.

30 Ср. характеристику преподавательского состава СвУ из статьи Юсиповой: «<Горошевские> обращались к тем, кого хотели видеть своими учителями. Чаще всего это были люди молодые (около тридцати лет), не обладающие ни особо благополучным социальным положением, ни широкой известностью, но зато снискавшие уважение в достаточно узком кругу ленинградской “новой культуры”, ранее гонимой, а ныне вышедшей из подполья» [Юсипова 1990: 100].

ренции и круглые столы, в официальной печати и в самиздатских журналах размещались тематические блоки, диалоги и отдельные статьи теоретиков и практиков — рефлексия «нового» определяла культурную повестку конца 1980-х годов и включала анализ условий изменяющихся административных и экономических отношений, стратегическую вариативность равно авангардного и традиционалистского искусств.

Педагогическая деятельность мастеров СвУ может восприниматься как одна из таких форм рефлексии. Она изначально была связана, с одной стороны, с теоретическим переосмыслением опыта позднесоветского андеграунда и передачей его слушателям курсов, новому поколению художников (с адаптацией культуры самиздата для ее трансформации в «новый авангард»), с другой стороны, обладала культуртрегерской прагматикой, типичной для дисциплины *creative writings*, — была инициирована желанием привлечь новых участников поля, разделяющих и развивающих значимые для мастеров установки.

В настоящей статье мы разберем понятие «новой литературы», каким оно предстает в контексте СвУ и культурной сети, в которую были вовлечены участники проекта Горошевских, связанные с литературой более, чем с другими видами искусств.

«Шмон» старых и новых

К данному моменту неофициальная культура за примерно 20 лет функционирования сложилась в достаточно оформленный организм со своей иерархией, способом социализации и правилами принятия в нее. Кстати, именно эта оформленность создает для деятелей неофициальной культуры если не такие же по сути, то, пожалуй, не менее сложные по глубине психологической перестройки и вживания в новый культурный менталитет трудности, чем для представителей официальной культуры [Пригов 1990: 213].

В 1990 году в «Вестнике новой литературы» Виктор Кривулин публикует роман о сидении «безмянных неизвестных» в тупичке коммунального коридора, занятых бесконечным обговариванием «тупикового» состояния современной русскоязычной литературы³¹. Роман называется «Шмон», что, кажется, уточняет его метахудожественную тематику: Кривулина беспокоит судьба не-

31 Роман не был популярным у читателя-современника, не вызвал больших дискуссий внутри литературного сообщества, кажется во многом в силу своей герметичности, повествовательной экспериментальности, однако сегодня этот текст читается как «палимпсест русско-советской литературы (в первую очередь петербургского текста), выступаая одновременно и как автобиографическое, философское и культурологическое утверждение собственной кривулинской “постсовременности”» [Эпштейн 2018: 250], диалогический партнер или даже «диптих» поэмы В. Ерофеева «Москва — Петушки». См. об этом также: [Житенёв 2011; Lukšić 2002].

официальной советской культуры в условиях перестройки и гласности, он хочет убедиться в том, что критерий «новой русской поэзии», выявленный им в контексте социокультурной ситуации 1970-х годов, — «историческое приращение смыслов к сказанному» [Кривулин 1979: 242] — актуален тогда, когда коммуникативные условия андеграунда становятся историей³². Не отрекаясь и не зарекаясь (на что указывает тюремный жаргон названия), Кривулин рассказывает не о маргинальном быте советских интеллектуалов, сформировавшем неофициальную поэтику, — он изображает дискурсивную ситуацию, конститутивную для литературного процесса 1960—1980-х, подвергая ревизии ее прагматические художественные свойства в новом времени.

«Время наступило...» — с двойного повтора этой формулы начинается «Шмон». Сперва формула начинает вступление будто появляющегося на пороге книги автора, который описывает время работы над романом как новое время, начало, кажущееся «единственно возможным выходом из бесперспективного разговорного лабиринта, где мы кружим уже много лет (два последних десятилетия по крайней мере), но вот — наступило время, пришли к нам люди с обыском, всем сказали: сидеть! — и мы сидим, потому что наступило время, слава Богу, время наступило, может ведь ненароком и раздавить нас, но пусть!» [Кривулин 1990а: 5]. Затем формула открывает основной нарратив, но здесь наступившее время — это настоящее продолженное неофициального дискурса, уже не воспроизводимого, но провозглашаемого, в новых условиях способного разворачивать действие безысходного застойного говорения:

...время наступило не то что тяжелое — бесконечное какое-то, сплошные разговоры в одной и той же ноюще-вопросительной тональности... попробуй посиди так на виду лет даже двадцать назад, попробуй поговори так на темы отвлеченные — завтра же все четверо, по одному окажутся в другом месте, приспособленном для другого сидения и для другого, более напряженного, может быть, и творческого в смысле фантастичности [Там же].

«Шмон» — стилистически — это не столько ревизия, сколько насильственное действие. Но, парадоксально, насилие описано как необходимое и даже желанное. В этом проявляется консерватизм Кривулина, видящего в перестроечной ситуации развитие биполярной позднесоветской культуры, но не ее деконструкцию. Появление «нового искусства» сопровождается добровольным «шмоном» андеграунда, потому что именно мазохистский тип практики подразумевает убеждение и воспитание субъекта насилия³³: «наслаждение» становится возможным, когда субъект перенимает объективируемый дискурс,

32 Томас Эпстайн высказывает предположение, что «Шмон» был написан в 1984 году и основан на событиях 1981 года [Эпстайн 2018: 251] (биографический и прототипический пласты текста полнее всего описаны А. Житенёвым [Житенёв 2011: 36]) — нас в первую очередь интересует прагматическое значение романа на момент его публикации.

33 «И у Мазоха приказы <сексуального характера> и описания <эротических сцен> выходят за свои пределы к какому-то высшему языку. Но на сей раз здесь — убеждение и воспитание. Палач, который овладевает своей жертвой и получает от нее тем большее наслаждение, чем меньше она с ним согласна, чем меньше она им убеждена, отсутствует. Теперь мы наблюдаем жертву, которая ищет себе палача, который требует образовать его, убедить его и заключить с ним союз ради исполнения своей удивительной затеи» [Делёз 1992: 197].

становится подвержен желанию объекта. Процесс смены культурных парадигм, определяемый как насильственный, призван заместить государственные репрессии, чтобы сохранить прагматическое условие производства неофициальной культуры. Кривулин предвидит, что «коммунальный коридор с его бесконечной культурно-ностальгической беседой станет, наподобие платоновской академии, предметом духовного вождения» [Кривулин 1990а: 15], но из романа ясно, что для этого «академики» должны оставаться и остаются мучениками: «...низкорослый, бедный вещами быт, а ведь скоро и он канет в прошлое... но пока... пока мы вчетвером наглухо запаяны в консервной банке халдейской эры, и уже поздно ехать отсюда туда, как совершенно бессмысленно без дела приезжать оттуда сюда» [Там же]³⁴.

В том же номере «Нового литературного вестника» была опубликована критическая заметка Д.А. Пригова «Где наши руки, в которых находится будущее?» [Пригов 1990], в которой также разбирался феномен мученичества подпольного художника, но уже как анахроничное явление, по инерции оформляющее поэтическую сцену, не способствуя ее развитию и адаптации неофициальной поэтики к новым условиям. Вслед за Кривулиным Пригов выделяет художественно-прагматические свойства текста как определяющие поэтику андеграунда — он пишет об «интонации домашней доверительности, значимости внутри круговых происшествий, апелляции к узкому кругу принявших на себя эту судьбу» [Там же: 214]. Но предполагает, что в скором времени прагматика андеграунда будет снята фактическим исчезновением сдерживавшей, исключавшей, скрывающей «коммунальный тупичок» стены.

Теперь же как будто рушится одна из стенок, являя сидящих в почти незащищенном нагише, и силовые линии культуры перестраиваются, так что прошлые заслуги, увы — не гарантия истинности нынешних поступков и высказываний [Там же].

Так, создается ситуация снятия прагматической поэтики авангардистским перформативным жестом, являющим искусство в жизнь. Посредством этого жеста происходит метаморфоза, рождающая «новое» авангардное искусство перестроечного периода. Так как условный авангардный дискурс и эмансипирующий перформативный жест не относятся к одному и тому же субъекту (по существу, найти ответственного за разрушение четырех стен «тупичка» невозможно), статус «нового авангарда» по отношению к предшествующей традиции остается амбивалентным. «Новая литература», по мнению Пригова, не сменяет, но распределяет и упорядочивает поэтику позднесоветской неофициальной литературы. В то же время метапоэтическая практика оказывается следствием разрушения биполярной советской культуры и возникновения

34 В первом номере журнала «Звезда» за 1990 год Кривулин публикует статью «У истоков независимой культуры», в которой отказ от литературной деятельности Станислава Крапивницкого в начале 1960-х годов определяет как метанойю, по мнению Кривулина, парадигматическую эстетическую категорию, объединяющую андеграундную поэтическую сцену: «Этот смелый порыв отличал весь массив текстов, созданных в рамках молчаливой независимой русской поэзии, которую еще предстоит открыть нам. И открытие это — я убежден — даст новую энергию нашей литературе, сделает ее не только способной “отражать” процессы, но и по-настоящему, с предельной откровенностью и смелостью осмыслить их и обрести путь спасения» [Кривулин 1990б: 188].

«плюрализма» поэтик как единственно возможной структуры культурной сферы нового времени [Пригов 1990: 216] — поэтик неофициальной культуры, уже не определяемых технической эскалацией или внаходимостью (Юрчак), но остающихся маргинальными в силу формальной недоступности (для читательского горизонта).

Если все будет продолжаться в том же духе, то нынешний статус литературы, скажем, может еще продлиться по инерции года два, но затем примет вид, знакомый нам по западным образцам: нормальная коммерческая литература и собственно литература, имеющая хождение в узких академических кругах. Если все пойдет таким способом, а не вернется к прошлому, или не найдется какой-нибудь особый местный способ существования культуры, то преимущественным типом литератора станет филолог, уравновешенный человек, умеющий спокойно и честно делить свое время между делом и литературой, тогда как идеальный тип местного поэта — бродяга, гений, любимец масс, истерик и трепач, поэт — национальный герой станет достоянием истории, как ныне неведомые сказители, баяны и рапсоды [Пригов 1990: 215].

Пригов, по существу, занимается институциональной критикой литературы, анализируя неофициальное искусство в новых условиях зарождающейся коммерциализации. Он утверждает неспособность литературы конкурировать в стадионной популярности с рок-музыкой, а в актуализации гуманитарной повестки — с академией. Вне очарования кухонных разговоров, когда кухня становится одной из предполагаемых форм институционального взаимодействия, ожидаемой стратегией репрезентации поэзии, лишенной напряженной герметичности, коммунальной интимности и мистики; если художник, оказываясь на публике, не представляет скрытый пласт культуры, одного намека на который оказывается достаточно, чтобы завести полный зал, а просто читает стихи, — «литературе останется быть литературой» [Там же].

Внаходимость как сознательная художественная стратегия в погоне за символическим капиталом критикуется Приговым; кажется, он отчетливо различает *illusio* (Бурдьё) невовлеченности в поле социалистического реализма и в поле того, что Марк Фишер назовет капиталистическим реализмом [Фишер 2010] — в условиях сохранения андеграундной позиции художника без средств социальной защищенности.

Любопытно, что вышедшая в «Новом литературном вестнике» статья была републикацией — без каких-либо изменений Пригов дал журналу текст доклада, прочитанного 22 февраля 1987 года в московском клубе «Поэзия» в рамках семинара «Тактика и стратегия художника в современной культурной ситуации», собравшего тогда свыше 120 слушателей. Следовательно, ожидание кардинальных институциональных изменений, по мнению Пригова, актуально как для 1987-го, так и для 1990 года, и определяет контекст истории СвУ, существовавшего фактически в обозначенных временных пределах.

Некоторые тексты докладов, репрезентирующих основную повестку дискуссии на московской конференции, были опубликованы в журнале «Часы» [Тактика и стратегия художника 1987]. Старейший ленинградский неофициальный журнал, выпускаемый Б. Ивановым и Б. Останиным, до закрытия в 1990 году успел напечатать большое количество реплик о «новой литературе» и «новом искусстве». Так, в 1988 году в 74-м номере была помещена «перепечатка» статей для так и не вышедшего сборника «Новые языки в искусстве», составленного

из докладов одноименной конференции, проведенной в 1987 году творческой лабораторией «Поэтическая функция». Если выступления в клубе «Поэзия» касались в основном институциональных и структурных проблем перестроечной литературы, то участники конференции в Ленинграде старались сформулировать поэтические и функциональные особенности языка, формальные свойства текста. В докладе, а затем и статье А. Парщикова «Новая поэзия среди нас» содержался тонкий поэтологический анализ художественной прагматики андеграунда, подводящий к выводу о ее актуальных формах.

Судьба «новой» поэзии, к счастью, не совпадает с вектором молодежной культуры, эта поэзия всегда осознавала себя в языке, а не в его носителе [Новые языки в искусстве 1988: 255].

Парщиков ищет в социополитической советской ситуации андеграундный поэтический праксис, разводит прагматическую реакцию поэтических текстов (либеральные настроения, типичные для 1960-х, энтузиазм о настоящем «физиков и лириков») и неосуществленный опыт художника, ставший реальным переживанием, легший в основу поэтического образа, фиксирующего разрыв между означаемым и референтом, «которого может и вовсе не быть» [Там же], — формальную материализацию сослагательного наклонения в тексте. Иначе это противопоставление поэтики и прагматики определяется Парщиковым как «зазор между здравым смыслом и современным мышлением» [Там же]. Здравый смысл понимается как реакция на утопию соцреализма, по-своему определившая соответствие референциальной реальности и художественного означаемого. Приверженцы *здорового смысла* не принимают «новую» перестроечную поэзию именно потому, что видят в ней опасную футуристическую левизну, нового Маяковского, страх «сказать всю правду “без метафор”» [Там же: 256]. Поэзия *здорового смысла* — «современная пластическая поэзия» [Там же], продолжение традиций акмеизма, точнее, той формы лиризма, что можно было почувствовать из послевоенного чтения Ахматовой, Пастернака и других переживших свой Серебряный век. *Современное мышление* не очерчивает вещь («после изобретения нейронной бомбы мир вещей во всей их мануфактурной возвышенности и конвейерной приниженности доказал свою ограниченность» [Там же: 258]), но придает материальные качества философским понятиям, визуализирует «трепетный космос ощущений, <которые> не становятся эмоцией, не становятся вещью, но имеют и от того, и от другого. В результате освобождается опыт наитий и тревоги, метапространственного освоения» [Там же].

Парщиков не стремится преодолеть акмеизм, но только уточняет суть понимания вещи «современным мышлением» вопреки «здоровому смыслу». Он определяет метафору «новой» поэзии как риторический эквивалент символа, лишённого символической бесконечности, приземленного, необязательного и случайного — ценного как троп сам по себе, вне референций³⁵.

35 Такое понимание риторики сближает Парщикова и Поля де Мана, анализирующего поэзию Рильке. Но если де Ман определяя специфику (мета)метафоры Рильке, утверждает материальность произведенных поэтом образов, указывая на его реальное присутствие в качестве благозвучия, Парщиков эксплицирует символическую структуру тропа, явленную даже будучи произнесенной. Ср.: «Музыкальный инструмент (образ из стихотворения «Am Rande der Nacht» — Д. Б., Д. П.) представляет не субъективность сознания, но присущий языку потенциал; это — метафора мета-

Но точкой опоры становится поэзия сама по себе. Поэт — тот, кто в себе содержит поэзию. Поэтом может быть гора или вид из окна, сосулька или носорог. В Якутске я видел поэтов-лошадей. Они были похожи на гигантские пионерские горны в профиль, с них свисала шерсть, их морды были обаятельными, как у китов, и еще: они — морды — были как магниты, притянувшие железные опилки инея, — мороз был ниже 50°. Мороз тоже был поэтом и постепенно превращал нас в себя. Так и поступает поэзия [Там же: 260].

То, что Парщиков называет поэзией здравого смысла или, точнее, подразумевает под поэтической рефлексией над пересборкой институциональных границ советской официальной литературы в перестройку, проговаривают и уточняют герои обзора Сэлли Лэйрд «Литература в СССР — что изменилось?», собранного из интервью и опубликованного в 71-м номере журнала «Часы» (в начале 1988 года).

Лэйрд пишет о Л. Петрушевской, А. Кушнере, впитавших опыт «поэтов-мучеников», учившихся у «пропавших без вести» писателей 20—30-х: Ахматовой, Булгакова, Мандельштама, реабилитация которых совпала с первыми годами их творческой деятельности», пишет о Л.Я. Гинзбург, транслировавшей этот опыт, продолжающей его вместе с молодыми литераторами. Эти литераторы за годы ожидания издания своих текстов научились «стоицизму, почти добровольному принятию обстоятельств, которые подчас приводили их к поиску свободы — в “самих себе”, а не в окружающем мире» [Лэйрд 1988: 134]. Возникшая (потенциальная) возможность избавиться от ожиданий, возможность экстерниоризировать свободу формировала, видимо, и тип поэтического высказывания «гласности», соотносимого с либеральной повесткой оттепели.

...когда я спрашивала их о том, как лично на них оказываются перемены, предпринимаемые Горбачевым. Они единодушно поддерживают его усилия (многие считают его даже своим) и подчеркивают, что их собственные взгляды превосходили гласность [Там же: 135].

Именно от дискурса гласности, от социальной экстерниоризации открещивался Парщиков, который имел свой ответ на риторический вопрос, вынесенный в заглавие статьи Лэйрд. Что изменилось? Социальное положение институционального равноправия, захваченное официальными профкомами неофициальной культуры (ТЭИИ, «Клуб-81», «Поэзия»), привело к бюрократизации, концептуалистское погружение Пригова в соцреалистический дискурс предполагало взаимодействие с фреймом (не)советского писателя, тогда как метареалистический исход из гласности Парщикова приводил в зону вневходимости материального образа — материализации ожидания, задержки, нечуткости вчувствования.

форы. То, что оказывается внутренним миром вещей, пустая внутренность корпуса, — это не субстанциальная аналогия между «я» и миром вещей, но формальная и структурная аналогия между этими вещами и фигуральными ресурсами слов. Появление метафоры точь-в-точь совпадает с явным описанием объекта. Ничуть не удивительно, что, когда мы вспоминаем детали метафорического инструмента, или носителя (совершенное соответствие струн корпусу, отверстиям в деке и т.д.), перед нашими глазами появляется метафора, ведь объект был избран именно для этой цели. Соответствие не утверждает скрытое единство, существующее в природе вещей и сущностей; оно больше похоже на цельную упаковку частиц головоломки. Совершенное согласование может иметь место только потому, что целостность установлена заранее и вполне формально» [де Ман 1999: 50—51].

Педагогические практики Бориса Останина и Ольги Хрусталевой — руководителей поэтической мастерской и мастерской критической прозы в СвУ — могут быть соотнесены с интуициями соответственно Парщикова и Пригова, по-разному отрицающих продуктивность кривулинского «шмона».

В том, что и как преподавал Останин в мастерской поэзии, не видны попытки сохранить опыт самиздата в герметичном виде. Он не предрекал своим студентам свободную печать, не видел в перестройке разрешение многолетнего ожидания открытого письма и публикаций, но, пользуясь определением Парщикова, предполагал эстетический потенциал временных форм условного наклонения в новых условиях. Для Останина, тесно связанного с самиздатским сообществом, важно то, как доходит текст до читателя, на занятиях в поэтической мастерской он прочитывает рассеянные территориально и жанрово произведения как части одного концептуального пространства, видя цель «нового искусства» в сохранении и воспроизведении самиздатских культурных практик, культивировании характерных для самиздата режимов восприятия и режимов же производства текста.

Хрусталева также не предполагала возможным сохранить целостность опыта неофициальной культуры, но, как и Пригов, оценивала потенциал таксономии андеграунда. Полиактивность критикессы очерчивала границы индустрии, выводя понятие «критическая проза» как собственный тип оценки и описания искусства, которому она и пыталась научить своих студентов. Нахождение Хрусталевой на пересечении многих институций «новой культуры» является определяющим критерием для ее педагогической работы: академические занятия Серебряным веком на должности старшего научного сотрудника в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии она совмещала с участием в актуальном культурном процессе в качестве критика и куратора и активно вела концептуальное осмысление «новой культуры» и разработку критического аппарата для ее анализа. В журнальных и газетных статьях она открыто размышляла об институциональном контексте актуального искусства, писала тексты о том, как должно быть устроено поле культуры и критики [Хрусталева 1988; 1989], организовывала конференции, посвященные «новому авангарду»³⁶, принимала участие в съемках фильма о ленинградских рок-музыкантах «Рок вокруг Кремля» в качестве интервьюерки («Rock around the Kremlin», Франция, 1988).

В 1989 году, когда был основан журнал «Сеанс», Хрусталева помогала в его создании, и несколько занятий мастерской критической прозы СвУ прошли на «Ленфильме», а в первых номерах были опубликованы статьи авторства Хрусталевой и семинаристов и семинаристок³⁷. В июне 1990 года в номере журнала «Театральная жизнь», подготовленном его молодежной редакцией, была опубликована подборка текстов студентов мастерской критической прозы под названием «штудии в области мини-рецензий»³⁸.

36 Программы конференций, симпозиумов за 1988, 1990 годы // ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 7. Д. 28. Л. 15–17.

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

38 Подборка состояла из текстов Жанны Эдиной, Михаила Блазера, Елены Долгих и Дмитрия Савельева [Мастерская критической прозы 1990].

Соотнося себя с множеством различных институций «новой культуры» и старательно «оборачивая» своих студентов социальным капиталом, Хрусталева изобретает собственный тип оценки и описания искусства — ее «новая критика» уже не производит нормативную оценку, а выступает в роли агента, сосуществующего в одном с авторами пространстве, «видит художественное произведение и может написать о нем адекватно тому, как оно было создано» [Юсипова 1989: 139].

Педагогические проекты глав литературных мастерских университета Бориса Останина и Ольги Хрусталевой по-разному концептуализируют неофициальную культуру позднесоветского времени и, в частности, «новую литературу». Можно сказать, что Останин формирует ее эссенциалистское понимание, связанное с коммуникативной и рецептивной спецификой «новой литературы», а Хрусталева — институциональное, то есть определяет жанровые и медийные границы культуры, еще недавно определяемой как неофициальной.

Библиография / References

- [Андреева 2012] — Новые художники. The New Artists: Каталог выставки / Ред.-сост. Е. Андреева, Н. Подгорская. М.: Maier, 2012.
- (Novye khudozhniki. The New Artists: Katalog vystavki / Comp. by E. Andreeva, N. Podgor'skaya. Moscow, 2012.)
- [Артамонов 1989] — *Артамонов В.* Языческие ремесла / стихи // Митин журнал. 1989. № 26 (март/апрель) (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj26/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (*Artamonov V. Yazycheskie remesla / stikhi // Mitin zhurnal. 1989. No. 26 (March/April) (http://kolonna.mitin.com/archive/mj26/ (accessed: 15.05.2023)).*)
- [Артамонов 1990а] — *Артамонов В.* Средоточие риска / стихи // Митин журнал. 1990. № 31 (январь/февраль) (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (*Artamonov V. Sredotochie riska / stikhi // Mitin zhurnal. 1990. No. 31 (January/February) (http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/ (accessed: 15.05.2023)).*)
- [Артамонов 1990б] — *Артамонов В.* Щеглов лесной, Щеглов домашний / стихи // Митин журнал. 1990. № 35 (сентябрь/октябрь) (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj35/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (*Artamonov V. Shcheglov lesnoy, Shcheglov domashniy / stikhi // Mitin zhurnal. 1990. No. 35 (September/October) (http://kolonna.mitin.com/archive/mj35/ (accessed: 15.05.2023)).*)
- [Артамонов 1991а] — *Артамонов В.* Три портрета европейского мальчика / стихи // Митин журнал. 1991. № 37 (январь/февраль) (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj37/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (*Artamonov V. Tri portreta evropeyskogo mal'chika / stikhi // Mitin zhurnal. 1991. No. 37 (January/February) (http://kolonna.mitin.com/archive/mj37/ (accessed: 15.05.2023)).*)
- [Артамонов 1991б] — *Артамонов В.* Тот вет / стихи // Митин журнал. 1991. № 41 (сентябрь/октябрь) (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj41/> (дата обращения: 15.05.2023)).
- (*Artamonov V. Tots vet / stikhi // Mitin zhurnal. 1991. No. 41 (September/October) (http://kolonna.mitin.com/archive/mj41/ (accessed: 15.05.2023)).*)
- [Артамонов 1993] — *Артамонов В.* Медный всадник: [Стихотворение. К выходу 50-го выпуска «Митинога журнала»] // Митин журнал. 1993. № 50. С. 3.
- (*Artamonov V. Mednyy vsadnik: [Stikhotvorenie. K vykhodu 50-go vypuska "Mitinogo zhurnala"] // Mitin zhurnal. 1993. No. 50. P. 3.)*)
- [Артамонов 1994] — *Артамонов В.* Воскресенье: Стихи. СПб.: Митин журнал; Северо-Запад, 1994.
- (*Artamonov V. Voskresen'e: Stikhi. Saint Petersburg, 1994.)*
- [Делёз 1992] — *Делёз Ж.* Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах. Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. Работы о мазохизме /

- Пер. с нем. и фр. М.: РИК «Культура», 1992. С. 189—314.
- (Deleuze G. Présentation de Sacher-Masoch. Moscow, 1992. — In Russ.)
- [Долгих 1991] — Долгих Е. На три четверти // Сеанс. 1991. № 2. С. 8—9.
- (Doigih E. Na tri chetverti // Seans. 1991. No. 2. P. 8—9.)
- [Житенёв 2011] — Житенёв А. «Сельва сельваджо» «многослойного разговора»: несколько замечаний о романе В. Кривулина «Шмон» // Полилог. 2011. № 4. С. 32—37.
- (Zhitenyov A. "Sel'va sel'vadzho" "mnogosloynogo razgovora": neskol'ko zamechaniy o romane V. Krivulina "Shmon" // Polilog. 2011. No. 4. P. 32—37.)
- [Козлов, Кузовкин 2019] — «Язык — это серьезный универсум, изменяя который, человек изменяет мир». Аркадий Драгомощенко и Эрик Горошевский о языке, «Пейзажном» тетаре, «Клубе-81», Курехине и Гребенщикове / Интервью, подгот. текста Д. Козлова, Г. Кузовкина // Colta. 2019. 17 января.
- ("Yazyk — eto ser'eznyy universum, izmenyaya kotoryu, chelovek izmenyaet mir". Arkadii Dragomoshchenko i Erik Goroshevskii o yazyke, "Peizazhnom" tetare, "Klube-81", Kurekhine i Grebenshchikove / Interview, prep. by D. Kozlov, G. Kuzovkin // Colta. 2019. January 17.)
- [Кривулин 1979] — Кривулин В. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Часы. 1979. № 22. С. 240—263.
- (Krivulin V. Dvadsat' let noveyshey russkoy poezii (predvaritel'nye zametki). // Chasy. 1979. No. 22. P. 240—263.)
- [Кривулин 1990а] — Кривулин В. Шмон: Роман // Вестник новой литературы. 1990. № 2. С. 5—65.
- (Krivulin V. Shmon: Roman // Vestnik novoy literatury. 1990. No. 2. P. 5—65.)
- [Кривулин 1990б] — Кривулин В. У истоков независимой культуры // Звезда. 1990. № 1. С. 184—188.
- (Krivulin V. U istokov nezavisimoy kul'tury // Zvezda. 1990. No. 1. P. 184—188.)
- [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.
- (Kuznecov A., Khrustaleva O. Gnat', derzhat', smotret' i videt', dyshat', slyshat', nenavidet', i zavist', i terpet', i obidet', i vertet' // Seans. 1991. No. 2. P. 20—21.)
- [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.)
- [Лэйрд 1988] — Лэйрд С. Литература в СССР — что изменилось? / Пер. с англ. // Часы. 1988. № 71. С. 131—144.
- (Leird S. Soviet literature — what has changed // Index on Censorship. 1987. Vol. 16, Iss. 7. P. 8—13. — In Russ.)
- [де Ман 1999] — де Ман П. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Пер. с англ., примеч., послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
- (de Man P. Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. Ekaterinburg, 1979. — In Russ.)
- [Мастерская критической прозы 1990] — Ленинградский свободный университет. Мастерская критической прозы // Театральная жизнь. 1990. № 12. С. 28—29.
- (Leningradskiy svobodnyy universitet. Masterskaya kriticheskoy prozy // Teatral'naya zhizn'. 1990. No. 12. P. 28—29.)
- [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. № 74. С. 242—282.
- (Stat'i o poezii iz sbornika "Novye yazyki v iskusstve": M. Dzyubenko, V. Malayavin, A. Dragomoshchenko, A. Parshchikov, M. Epshtein, F. Gvattari, A. Ormsbi, B. Ostanin, A. Yusfin // Chasy. 1988. No. 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.)
- [Рудяева, Скидан 1991] — Рудяева И., Скидан А. Приглашение на духов день // Сеанс. 1991. № 3. С. 16.
- (Rudyayeva 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.

- (*Save/’ev D. Dom na peske i ego obitateli // Seans. 1991. No. 3. P. 15.*)
- [Тактика и стратегия художника 1987] — Материалы московского семинара «Тактика и стратегия художника в современной культурной ситуации» // Часы. 1987. № 70 (ноябрь — декабрь). С. 164—186.
- (*Materialy moskovskogo seminar “Taktika i strategiya khudozhnika v sovremennoy kul’turnoy situatsii” // Chasy. 1987. No. 70 (November — December). P. 164—186.*)
- [Трессер 1990] — Трессер С. Сколько новых театров в Ленинграде? или Письмо будущему историку советского театра конца XX века // Театр. 1990. № 4. С. 92—99.
- (*Tresser S. Skol’ko novykh teatrov v Leningrade? ili Pis’mo budushchemu istoriku sovetskogo teatra kontsa XX veka // Teatr. 1990. No. 4. P. 92—99.*)
- [Фишер 2010] — Фишер М. Капиталистический реализм / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Ультракультура 2.0, 2010.
- (*Fisher M. Capitalist realism. Moscow, 2009. — In Russ.*)
- [Хлобыстин 2017] — Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Борей Арт, 2017.
- (*Hlobystin A. Shizorevolutsiya. Ocherki peterburgskoy kul’tury vtoroy poloviny XX veka. Saint Petersburg, 2017.*)
- [Хрусталева 1988] — 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 venku retsenzii. Leningradskaya teatral’naya kritika v sezone 1987—1988 g. // Teatral’naya zhizn’. 1988. No. 24. P. 14—15.*)
- [Хрусталева 1989] — 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.*)
- [Ценципердт 1989] — Ценципердт И. Новости новой культуры // Театральная жизнь. 1989. № 18 (747). С. 29.
- (*Tsentsiperdt I. Novosti novoy kul’tury // Teatral’naya zhizn’. 1989. No. 18 (747). P. 29.*)
- [Эпстайн 2018] — Эпстайн Т. Тайм-аут: тушки и выходы в «Шмоне» Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 2018. № 4 (152). С. 250—257.
- (*Epstajin T. Taym-aut: tupiki i vykhody v “Shmone” Viktora Krivulina // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. No. 4 (152). P. 250—257.*)
- [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.*)
- [Юсипова 1990] — Юсипова Л. Свободный университет — мечты, проекты, реальность // Спутник. 1990. № 8. С. 100—105.
- (*Yusipova L. Svobodnyi universitet — mechty, proekty, real’nost’ // Sputnik. 1990. No. 8. P. 100—105.*)
- [Lygo 2006] — Lygo E. The need for new voices: Writers’ Union policy towards young writers 1953—64 // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era / Ed. by Polly Jones. London: Routledge Publishers, 2006. P. 193—209.
- [Lukšić 2002] — Lukšić I. Время наступило: Шмон Виктора Кривулина // Russian Literature. 2002. Vol. LI. P. 273—293.