

Хроника научной жизни

Узнается наощупь:

ПРИКОСНОВЕНИЕ К СОВЕТСКОЙ МАТЕРИАЛЬНОСТИ

Международная конференция «Множественные материальности советского»

(Кембриджский университет, 11–12 апреля 2022 года)

10.53953/08696365_2023_179_1_397

Материальность советского окружает нас повсюду. Она прочно вплетена в ткань городской среды, ее архитектуру и транспортную инфраструктуру. В домашнем быту материальное наследие «общества ремонта»¹ нередко лежит тяжелым грузом на шкафах и антресолях, на дачах и в гаражах. С другой стороны, советские вещи — фарфоровые статуэтки и посуда, кондитерские коробки, парфюмерные флаконы, значки, спичечные наборы, лампы и бинокли, радио и проигрыватели — становятся желанной добычей коллекционеров, воплощая «ностальгическое влечение к первоначалу и Obsession подлинности»². Даже настенные ковры, еще недавно вызывавшие у многих безусловное отторжение в качестве «символа советского дешевого шика»³, находят себе место в «интерьерах в скандинавском стиле»⁴. Старая и новая жизнь подобных предметов предоставляет множество увлекательных сюжетов для исследования. Однако организаторы конференции «Множественные материальности советского», прошедшей 11–12 апреля 2022 г. в кембриджском Колледже Иисуса (Великобритания), не ограничились сбором анекдотических свидетельств, а сформулировали методологически амбициозную задачу: изучить познавательные возможности «материального поворота» для (пере)осмысления советского контекста.

- 1 Термин Екатерины Герасимовой и Софьи Чуйкиной. См.: Герасимова Е., Чуйкина С. Общество ремонта // Неприкосновенный запас. 2004. № 2. С. 70–77.
- 2 Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Рудомино, 2001. С. 85.
- 3 Зверева В. Дискурсивное конструирование социальной иерархии в Рунете // Настройка языка: управление коммуникациями на постсоветском пространстве / Под ред. Е.Г. Лапиной-Кратасюк, О.В. Мороз, Е.Г. Ним. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 209.
- 4 См., например: <https://laminatopol.ru/13683-sovetskih-kovrov.html> (дата обращения: 24.11.2022); <https://www.houzz.ru/statyi/sovetskoe-nasledie-gde-sherstyanomu-kovru-mesto-stsetivw-vs~104435566> (дата обращения: 24.11.2022).

Хотя «материальная культура» в отечественной научной традиции составляет весьма почтенную область исследования, в которую со временем вошли и советские артефакты, материальность как концептуальная категория оказалась в меньшей степени востребована авторами недавних работ об СССР. Это тем более удивительно, что один из первых «материальных поворотов» был произведен ранне-советским литературным и художественным авангардом: вниманием к материальности окрашена не только творческая практика, но и теоретические построения самых разных деятелей культуры этого времени, от Татлина до участников ЛЕФа. Актуализировать эти наработки призвана была первая секция конференции, особенно открывавший ее доклад *Лидии Трипиччоне* (Принстонский университет, США) «*Формалисты/материалисты*».

Докладчица отметила, что, хотя формализм изучен досконально и роль понятия «материал» в работах теоретиков этого направления общеизвестна, исследователи обычно избегают обсуждать, что именно имелось в виду под данным термином применительно к литературе и кинематографу. По наблюдениям Трипиччоне, нередко имплицитно предполагается, будто формалисты говорят о материале в том же смысле, что и представители конструктивизма, однако само это допущение указывает на недостаток внимания к материальному со стороны современных гуманитариев. Конечно, материальность (художественного) объекта, обладающего определенным весом, размером, цветом, текстурой, — это явление совершенно иного порядка, нежели литературный материал, и параллели здесь могут быть продуктивны лишь отчасти. Так что же такое «материал» для формалистов?

Обращаясь к статьям Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума, Трипиччоне выделила двоякое использование данного термина. С одной стороны, речь идет о специфике различных художественных медиа — так, Шкловский в работе «Литература и кинематограф» предлагает заменить привычную при разборе художественных произведений оппозицию формы и содержания рассуждением о соотношении формы и материала. Для музыки таким материалом являются звуки, для литературы — слова, для живописи — цвет. Однако одновременно с этим Шкловский использует термин «материал» в смысле, приближенном к отвергаемому им понятию «содержание»: речь идет об аспектах реальной жизни — визуальных, бытийных и др., — которые художник использует для создания произведения. При этом именно им отводится главенствующая роль: материал в значительной степени диктует форму. Новый быт и общественный уклад советской эпохи требовали новых художественных форм, однако их выработка не могла произойти мгновенно: поначалу материал будто сопротивлялся «литературному оформлению», отказывался подчиняться фабуле. Поэтому особую роль и Шкловский, и Эйхенбаум отводят документальным жанрам: очеркам и фельетонам, дневникам, мемуарам, травелогам, — позволяющим всесторонне исследовать материал вне сюжетных рамок.

Если Трипиччоне в своем выступлении сосредоточила внимание преимущественно на понятии «литературный материал», то *Энн Икин Мосс* (Чикагский университет, США) в докладе «*Вещь в советском кино, 1932—1938*» рассказала о материальных аспектах кинематографа — от технологий кинопроизводства до предметов на экране, превращающихся в своего рода персонажей. Главным героем доклада стал оператор Владимир Нильсен (1906—1938), работавший с Сергеем Эйзенштейном и Григорием Александровым. Испытав влияние веймарского экспрессионистского кино и новаторского монтажа в ранних фильмах Эйзенштейна, Нильсен сам не чурался экспериментов и стал пионером применения в советском кино таких приемов комбинированной съемки, как транспарантная съемка и рирпроекция. Эти техники позволяли осуществлять монтаж непосредственно внутри кадра за счет манипулирования слоями изображения, в чем можно увидеть своеобразное развитие

методов Эйзенштейна, производившее, однако, принципиально иной результат — «бесшовную» картинку вместо дробления реальности и контрастного соположения ее фрагментов. Такой подход представлял собой воплощение принципов, изложенных Нильсеном в статье 1932 года «О формалистской теории монтажа», где автор постулировал необходимость освободиться от влияния буржуазного (то есть некогда столь дорогого его сердцу веймарского) кинематографа. Мосс охарактеризовала операторскую работу Нильсена как прирученную версию «киноглаза» Дзиги Вертова: оба исходили из ключевой роли оператора в конструировании советской реальности и раскрытии новых возможностей восприятия, однако обнажению приема у Вертова соответствовало его вуалирование у Нильсена.

Визуализация незримой сути советской жизни при помощи транспарантной съемки — задача на грани мистицизма. Как продемонстрировал в своем докладе «Об осязаемости сакрального в раннесоветской культуре» Рольф Хеллебаст (Ноттингемский университет, Великобритания), советская материальность всегда имеет это дополнительное измерение: вещи не то, чем кажутся, и внимание к материалу может служить своего рода отвлекающим маневром, предлогом для обращения к трансцендентному. В качестве отправного примера, иллюстрирующего данный тезис, докладчик выбрал интернациональный журнал о современном искусстве «Вещь» 1922 года. Название издания будто бы говорит об интересе к материальному, однако супрематический дизайн Эля Лисицкого на обложке подчеркивает абстрактный характер представленных визуальных объектов, а впечатление тяжеловесности шрифта, благодаря которому каждая буква кажется самостоятельной «вещью», нейтрализуется расположением заголовка на первой странице, будто взмывающего ввысь, освобождаясь от действия гравитации.

Авангардное искусство еще до революции претендовало на сакральную роль — как известно, на футуристической выставке «0,10» в 1915 году Казимир Малевич повесил свой «Черный квадрат» в угол под потолком, имитируя положение иконы в красном углу. Зачарованность углами демонстрирует и Татлин в контррельефах, и даже проекты этого художника, предназначенные для внедрения в жизнь — летающий летательный аппарат, взрывоопасная «экономическая печка», — своими неудачами, возможно, свидетельствуют не столько об инженерных просчетах, сколько о принципиально второстепенном месте практических задач по сравнению с устремленностью к сакральному. Магизм раннесоветских художников и мыслителей Хеллебаст возводит к идеям Маркса, который, увлеченно разоблачая товарный фетишизм, не заметил, как сам принялся фетишизировать средства производства. В этом контексте работу Андрея Платонова инженером-мелиоратором в 1920-е годы, по мнению докладчика, следует воспринимать как практику культуры в исконном смысле этого слова, объединяющем значения культивации и культа.

Откликаясь на в той или иной степени затронутый всеми докладчиками вопрос о соотношении материального и нематериального в раннесоветской культуре, дискуссант секции Эмма Уиддис (Кембриджский университет, Великобритания) предложила проблематизировать диктуемое самими источниками противопоставление советского и дореволюционного, а также советского и «буржуазного» подходов к осмыслению реальности. Действительно, представление о замене религиозной картины мира на светскую в результате революции не выглядит особенно убедительным, и, оперируя подобными обобщениями, с тем же успехом можно говорить, напротив, о переходе от дуалистической модели, в рамках которой материя и дух противостоят друг другу, к попытке снять противоречия между ними. Однако более продуктивно было бы, по мнению Уиддис, проследить интеллектуальную генеалогию конкретных идей и понятий, которыми оперировали раннесоветские теоретики, в особенности влияние на них религиозной философии. Эта мысль нашла под-

держку у всех докладчиков, которые в ответ поделились любопытными наблюдениями. Лидия Трипиччоне отметила, что, по данным Национального корпуса русского языка, глагол «оформлять», который приобретет огромное значение в раннесоветской теории искусства, литературы и кино, впервые встречается в «Душе России» Николая Бердяева (1915). Рольф Хеллебаст указал на роль наследия Николая Федорова, Владимира Соловьева и символистов, а также на религиозную подоплеку творчества реалистов и материалистов XIX века, например Н.Г. Чернышевского. А Энн Икин Мосс еще раз подчеркнула влияние на советское кино немецкого экспрессионизма с его намеренно антиреалистической стилистикой, призванной акцентировать психическую жизнь героев.

В следующей секции разговор о материале и репрезентации продолжился докладом *Меганн Баркер* (Университетский колледж Лондона, Великобритания) «*Материальность советских и постсоветских театральных кукол*». Исследовательница представила результаты полевой работы в Алматинском кукольном театре, где она изучала, как в процессе изготовления ростовых кукол и марионеток производятся социальные отношения и роли. В противовес распространенному взгляду на театральное представление как на нечто нематериальное Баркер показала, насколько работа актеров и кукловодов укоренена в материальности объектов, с которыми они имеют дело на сцене. В костюмах, куклах и других элементах представления материализуется взаимодействие между всеми участниками, вовлеченными в подготовку постановки на различных этапах: артистами, режиссером, сценографом и изготовителями кукол. Рассогласованность действий этих актеров регистрируется на уровне сценического движения и выражения, становясь материальным препятствием для «нематериального» выступления.

Ассамбляжи, образуемые телом актера и куклой или сложным сценическим костюмом, по своему комплексному техническому характеру сопоставимы с объектом последовавшего за выступлением Баркер доклада *Екатерины Викулиной* (РГГУ, Москва) «*Гибридная телесность в оттепельной медицинской фотографии*». В противовес образности сталинского периода, основанной на реинтерпретации неоклассического телесного идеала, советская фотография 1960-х годов обратилась к конструированию тела фрагментированного и дополненного технологическими интервенциями, во многом повторяя эстетику авангарда 1920-х. По наблюдению Викулиной, журнальные снимки оттепели выдают зачарованность всевозможными видами снаряжения: скафандрами космонавтов и водолазов, костюмами биологической защиты, — которые облекают тело советского человека наподобие второй кожи, подразумевая сращение органического и технического. Подобная гибридизация могла осуществляться и на чисто визуальном уровне, за счет фотомонтажа, в котором атрибуты той или иной профессии совмещались с телом работника, становясь его частью. Особая роль отводилась оптическим приборам, позволявшим визуализировать идею технологически усовершенствованного, всепроникающего взгляда. В медицинской фотографии эффекты такого зрения представлены как стилистикой изображений (за счет монтажа, кадрировки, использования сверхкрупных планов), так и их тематикой (впервые советскому зрителю демонстрируются хирургические операции).

В более ранний период стремление проникнуть внутрь тела и разгадать его тайны наглядно иллюстрировал созданный в 1928 году Институт мозга, которому был посвящен доклад *Джейми Филлипса* (Нью-Йоркский университет, США) «*Ускользающие мозги советского “Пантеона” и наболевший вопрос о материальности советских субъектов*». По мысли докладчика, человеческий мозг — физический «носитель» сознания — занимал особое место в раннесоветских концептуализациях материальности. Музей мозга, или «Пантеон», как называл его автор

идеи психиатр В.М. Бехтерев, был создан с целью непосредственно изучить, как бытие определяет сознание, на примере выдающихся советских граждан. Предполагалось, что изменившиеся в результате Октябрьской революции условия общественной жизни скажутся на структуре мозга, позволяя на этом материале визуализировать марксистскую теорию смены исторических формаций. Однако за десятилетия существования и пополнения этой причудливой коллекции никаких вразумительных закономерностей между мышлением «замечательных людей» (среди которых были такие светила, как Анатолий Луначарский, Максим Горький, Иван Павлов) и конфигурацией их мозга установить не удалось, и «Пантеон» так и не открыл свои двери для широкой публики. Филлип отметил, что Музей мозга представляет собой интересный кейс на пересечении интеллектуальной истории и исследований материальности, озадачивая нас в той же мере, что и советских ученых: это собрание объектов в ожидании теории, которая позволит им обрести видимость и внятность.

Проблема (не)видимости тех или иных феноменов в силу недостатка информации или ее неадекватности поднималась также в заключительном выступлении секции — докладе *Юлиане Фюрст* (Потсдамский центр современной истории имени Лейбница / Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия) «*Мак, винт и план: материальность советских наркотиков и функция разрыва в знаниях*». Поскольку официальный советский дискурс представлял наркоманию бичом буржуазных обществ, наркотики в СССР «не существовали», что препятствовало не только публичному обсуждению реальной ситуации, но и обмену знаниями в данной области между медицинскими специалистами и органами правопорядка. Это приводило к эпизодам наподобие описанного одним из респондентов Фюрст, когда хиппи, задержанные дружинниками на улице Горького в середине 1970-х из-за подозрительного внешнего вида, смогли спрятать «траву» в контейнер для мусора и впоследствии достать ее оттуда, не привлекая ничего внимания. «Разрыв в знаниях» существовал не только между различными властными инстанциями, но и между производителями и потребителями наркотических веществ, что, среди прочего, позволяет проблематизировать оппозицию центр — периферия. Наибольший спрос на наркотики существовал у столичных жителей, которым приходилось осуществлять паломничества в национальные республики за сырьем, готовыми изделиями и навыками обращения и с тем, и с другим, — что не укладывается в простую схему эксплуатации локальных ресурсов метрополий.

В качестве темы, объединяющей все четыре выступления секции, дискуссант *Алексей Голубев* (Хьюстонский университет, США) выделил материальность тела как основание для выстраивания иерархий и производства аффектов. Он также предложил докладчикам порассуждать о советской специфике изучаемых ими сюжетов по сравнению с аналогичными процессами за рубежом (начало «войны с наркотиками» в США; концептуализация «расширений человека» в работах Маршалла Маклюэна, иллюстрацией к которым могли бы служить фотографии периода оттепели) или с национальными традициями (казахские кукольные представления). Меганн Баркер ответила, что казахская традиция кукольного театра тесно связана с шаманизмом, поэтому в нем особенно ценится впечатление, будто кукла живая. В противовес этому советские театральные деятели и педагоги настаивали на необходимости каждый раз разъяснять ребенку, что перед ним всего лишь кукла, стремясь исключить иррациональные элементы в восприятии представления. Интересно, что, как отметила Юлиане Фюрст, подобная «несоветская» тенденция к анимистскому оживлению материи существовала также у хиппи, для которых, к примеру, мак был живым существом, обладавшим собственной волей. В отношении транснациональных аспектов культуры употребления наркотиков

Фюрст сообщила, что приходившие с Запада описания наркотических «трипов» формировали восприятие советскими хиппи собственного опыта, так что даже вещества, в принципе не обладающие галлюциногенным действием, будто бы вызывали у них галлюцинации.

Следующая секция конференции открылась докладом *Маркуса Ляхтеэнмяки* (Хельсинкский университет, Финляндия) «*Камни Санкт-Петербурга: гранит и материальные реконструкции городского пространства и мифа*». Докладчик сфокусировал внимание на проекте памятника Жертвам революции на Марсовом поле, который предложил архитектор Лев Руднев. Идея Руднева заключалась в том, чтобы использовать «готовые камни» — гранитные блоки набережной и фундамента Сального буяна (амбаров для хранения сала, спроектированных Тома де Томоном в начале XIX века и разобранных накануне Первой мировой войны для возведения на их месте судостроительных цехов). Если использование гранита в петербургских памятниках XVIII века, таких как «Медный всадник» Фальконе, символизировало покорение дикой природы, то для Руднева сам город превратился в гранитный карьер. Это соответствовало «иконоборческим» установкам новой культуры, повторившей практику использования спойл (фрагментов декора, похищенных с языческих храмов) в раннехристианской архитектуре — параллель, которую отметил еще Николай Анциферов в книге «*Душа Петербурга*» (1922).

Гранит обычно представляется чем-то незыблемым, и Ляхтеэнмяки предложил в корне переосмыслить его материальные характеристики, поставив в центр своего выступления движение камней. Однако даже стекавшие к Марсову полю через весь город гранитные плиты уступали в подвижности материи, о которой шла речь в следующем докладе. В выступлении, озаглавленном «*Прочесть историю в потоке: водный архив Канала имени Москвы*» *Настя Волюнова* (независимый исследователь, Москва) предложила рассматривать воду как альтернативный архив, хранящий память о сооружении канала Москва — Волга, в том числе об использовании труда заключенных, из которых за время строительства десятки тысяч погибли. Традиционные бумажные архивы запечатлевают логику производящих их институций — в случае масштабных советских инфраструктурных проектов это логика прогресса, фиксирующая количественно измеряемые достижения. Архивные искажения и умолчания, порождаемые властными отношениями, по мысли Волюновой, можно скорректировать, перенастроив свою исследовательскую оптику на «чтение» воды: изменений водного ландшафта, технологий управления этой стихией и заложенного в ней потенциала сопротивления, наглядно проявившегося в 2019 году, когда в результате аварии оказался частично затоплен Тушинский тоннель.

В противовес сталинской парадигме господства над природой начиная с 1960-х годов в архитектурном и градостроительном мышлении на первый план вышла идея гармонии человека с природной средой. Доклад *Маши Пантелеевой* (Корнеллский университет, США) «*Тело пейзажа: природа как архитектура в период оттепели*» был посвящен группе «Новый элемент расселения» (НЭР), участники которой практиковали нелинейный и внеавторский подход к архитектурной планировке. В моделировании архитекторы НЭР применяли необычные для своего времени материалы, такие как целлулоид и пластилин, стремясь к созданию органических форм, близких к природным. Эта неиерархичная, децентрализованная архитектура призвана была служить материальным воплощением идеи бесклассового общества — хотя участники НЭР не были диссидентами и не находились в оппозиции к советской власти, они предложили довольно радикальное переосмысление советского модернизационного проекта, акцентировавшее личную свободу индивида и взаимное приспособление человека и природы.

Комментируя доклады секции, дискуссант *Сергей Ушакин* (Принстонский университет, США) указал на фундаментальную методологическую проблему, связанную с «немотой» материала. Материальность оказывается в положении угнетенного колониального субъекта из знаменитого эссе Гаятри Чакраворти Спивак⁵, за которого всегда говорит колонизатор. Сходным образом исследователь, пытающийся рассуждать о материальности вещей, неизбежно наделяет их антропоморфными чертами, отдавая приоритет социальному перед собственно материальным. Материал исподволь превращается в знак — именно так, по мысли Ушакина, произошло с гранитом в докладе Ляхтеэнмяки, где камни перемещались не столько в пространстве города, сколько внутри различных визуальных и текстовых репрезентаций: на чертежах и планах, акварелях и офортах, в публицистике и мемуарах. В выступлении Вольновой речь шла уже о реальном движении воды, однако попытка «(раз)архивировать» его также глубоко антропоцентрична. Наконец, в докладе о НЭР, как посчитал дискуссант, подобная подмена неустранимо присутствует уже на уровне объекта исследования, где «природа» радикально одомашнивается и очеловечивается, превращаясь в пластилиновые модели. Однако Маша Пантелеева возразила, что выбор пластилина ее героями отнюдь не является наивным, вернее, сама эта «наивность» преднамеренна: благодаря своим материальным качествам и закрепленным за ним коннотациям детской игры пластилин позволял на практике реализовывать идею внеавторского творчества, модель взаимодействия, основанную на общении, в которой процесс важнее результата. «Несерьезность» пластилина, его податливость и недолговечность позволяли дистанцироваться от предписанных официальным нарративом значений архитектуры и практик проектирования.

Следующий раздел конференции прошел в экспериментальном формате: вместо традиционных пленарных докладов наиболее титулованных спикеров был проведен круглый стол с их участием. Сокращение времени выступлений «звездных» гостей и их объединение в один блок придало мероприятию динамичности, а блестящий состав выступающих обеспечил его увлекательность и методологический интерес. Но круглым столом эту часть конференции можно было назвать лишь условно, потому что фактически она состояла из монологических высказываний участников и отличалась от других секций по формату лишь отсутствием дискуссанта (что дополнительно подчеркивает иерархический смысл этой позиции).

Раздел открылся выступлением *Кристины Кьер* (Северо-Западный университет, США), которое было посвящено репрезентации расовых характеристик, расизма и антирасизма в фильме «Черная кожа» (1931, реж. П. Коломойцев). Эта художественная кинолента основана на реальном инциденте с участием прибывших в СССР американских рабочих, один из которых, уроженец Ямайки Роберт Робинсон, подвергся агрессии со стороны своих белых напарников. В фильме Коломойцева кожа исполняющего главную роль актера сенегальского происхождения Кадора Бен-Салима визуально уподобляется материалу конвейера и блестящему металлу автозапчастей — тем самым герой физически интегрируется в проект индустриализации, одним из эффектов которого станет перевоспитание рабочего-расиста, и занимает в этом проекте центральную роль, превращаясь в ударника производства. Кьер отметила, что впоследствии материальность черной кожи, как и других советских объектов, окажется размыта и подчинена оппортунистским идеологическим интерпретациям, однако в 1931 году она еще была самоценной, что позволяет трактовать фильм в постколониальном ключе.

5 См.: *Спивак Г. Ч.* Могут ли угнетенные говорить? / Пер. с англ. А. Горных // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 649—670.

Следующий спикер, Алексей Голубев, рассказал о превращении русских икон в музейные экспонаты. Этот процесс начался еще до революции: так, в собрании Третьяковской галереи к 1905 году насчитывалось уже несколько десятков икон. В масштабе всей коллекции это количество было незначительным, однако оно маркирует поворотный момент в восприятии икон, которые из материальных воплощений сакрального превращаются в объекты визуального потребления (что отражается, среди прочего, на практиках реставрации, а вернее, расчистки икон от копоти, потемневшей краски и олифы). Преемственность дореволюционных и советских подходов к определению «культурного наследия» и обращению с ним персонифицируется в фигуре Игоря Грабаря, возглавлявшего Третьяковку в 1913—1925 годах и сыгравшего ключевую роль в организации и проведении экспедиций в Поволжье и Карелию, целью которых было изучение и собирание народного искусства (а по сути конфискация объектов культа, в первую очередь икон). Голубев сравнил коллекционирование религиозного искусства Советским государством с аналогичными практиками западных держав в их колониях и выразил надежду на возможность возвращения экспроприированного наследия создавшим его сообществам. Докладчик указал на позитивный пример подобных транзакций, который подал Колледж Иисуса, осенью 2021 года вернувший в Нигерию одну из «бенинских бронз» — статуэтку петуха, которая была похищена в 1897 году британскими военными в ходе карательной операции, положившей конец существованию Бенинского царства.

Сьюзан Рид (Даремский университет, Великобритания) в своем выступлении также затронула место проведения конференции, выразив уверенность в том, что Кембриджский университет предоставляет особенно благодатную среду для разговоров о материальности — и благодаря его исторической архитектуре, и в силу сложившихся здесь традиций изучения материальной культуры, представленных такими выдающимися учеными, как исследовательница советского авангарда Кэтрин Кук и антрополог Дэниел Миллер, автор влиятельных работ о потреблении. Подобно Миллеру, Рид исходит из активной роли потребителя, сосредоточивая внимание на том, как советские люди в период оттепели творчески интерпретировали типовые жилищные решения и директивные советы по домоводству, а также преодолевали дефицит материалов, особенно сильно ощущавшийся вдали от столиц. Один из наиболее ярких примеров повседневной изобретательности, упоминавшийся в проведенных Рид устноисторических интервью — изготовление в домашних условиях линолеума, материала, прочно ассоциирующегося с индустриальной современностью. В целом докладчица отметила синергию государственного планирования с индивидуальными и локальными коммунальными инициативами.

Отчасти активность потребителей в период оттепели также была «запланирована» сверху, как показал в завершавшем круглый стол выступлении Сергей Ушакин. Ориентация на индивидуальные творческие решения предусматривалась получившей распространение в это время модульной мебелью. Пропаганду новой парадигмы воспитания вкуса взяли на себя журналы «Техническая эстетика» и «Декоративное искусство» — недооцененные, по мнению Ушакина, источники, воплощающие последнюю советскую эстетическую утопию. Эти издания предлагали своим читателям не просто набор теоретических знаний о принципах организации пространства, использования цвета и т.п., а перевод идеологии в набор практических умений — например, как сделать торшер из спортивного ядра и рыболовного снаряжения. Да, торшеров не было в продаже, а массивные люстры сталинского времени плохо вписывались в новую концепцию многофункционального децентрализованного интерьера. Однако, по мысли Ушакина, дефицит был не единственным двигателем креативности в этих материальных практиках, которые не отталкивались от неких

готовых представлений о потребительских товарах, их внешнем виде и функционале, а служили экспериментальной площадкой по (пере)созданию вещей.

На следующий день — в годовщину полета Юрия Гагарина — утренняя секция конференции открылась докладом *Виктории Смолкин* (Уэслианский университет, США) «*Остатки более развитой цивилизации: визуальная, материальная и мемориальная культура советской космической утопии*». Докладчица показала, как происходило бытовое освоение космоса через сувениры, предметы интерьера, детские горки в виде ракеты, мозаики на космическую тематику в метро и других публичных пространствах. Все эти объекты не предполагали достоверного отображения космических полетов, материально-техническая составляющая которых оставалась в высшей степени засекреченной, — а предоставляли условную символическую репрезентацию. При этом ее иконография была универсальной для всего постсоветского пространства, образуя единую визуальную и материальную среду. Примеры, приведенные Смолкин, наглядно демонстрируют ключевую роль вещей в трансляции идеологии, которая при этом риторически отвергала «вещизм». Повседневные объекты, дизайн которых отсылал к космической тематике, давали возможность прикоснуться к космосу, присвоить его себе и обжить, и обеспечиваемая таким образом причастность каждого к советской космической программе способствовала эмоциональной вовлеченности не только в инициативы, связанные с освоением космоса, но и в советский проект в целом, что становится особенно заметно в наши дни, когда космическая утопия занимает одно из центральных мест в индивидуальной и коллективной памяти об СССР.

В отличие от массово тиражировавшихся космических сувениров, многие объекты советского дизайна существовали лишь на бумаге или были произведены в качестве единичных, ныне утраченных опытных экземпляров. Именно этой категории предметов был посвящен доклад *Алены Сокольниковой* (независимый исследователь, Берлин) «*Нематериальные объекты: заново открывая забытые проекты советских дизайнеров*». Докладчица рассказала об опыте воссоздания инновационных дизайнерских разработок 1920—1980-х годов, проведенного в рамках культурно-просветительского проекта «Вещь! Предметный мир и ценности русской культуры: реконструкция и актуализация»⁶. Представляя возможности реконструкции в качестве альтернативной исследовательской методологии, доклад Сокольниковой, пожалуй, ближе всех остальных подобрался к материальности как таковой, без дополнительных семиотических напластований. Символизм дизайнерских решений: например, стола «Флаг» Надежды Аверьяновой (1989), ножками для которого служили пионерские горны, — также затрагивался в выступлении. Однако акцент был сделан на агентности материалов, способных выступать союзниками или противниками дизайнера-исследователя, пытающегося восстановить предмет по чертежам или фотографиям. Переход от визуального образа к объемной, функциональной вещи совершается методом проб и ошибок, в непрерывном диалоге с материалом, который то упорно отказывается вести себя так, как нужно, то, наоборот, подсказывает неожиданные решения и подходы.

Сокольникова в своем докладе решительно опровергла представление о вторичности советского дизайна по отношению к западному, озвученное, в частности, в недавней статье Беннетта Такера, опубликованной в одном из наиболее влиятельных изданий по истории дизайна. В самом деле, мысль Такера о «подражательном

6 Реконструированные предметы, наряду с другими объектами советского и современного российского дизайна, были представлены на выставке «ВЕЩЬ! Предметный разговор» во Всероссийском музее декоративного искусства (29 сентября 2021 — 20 января 2023 г.).

характере советской социалистической материальной культуры»⁷, которую автор пытается доказать, сравнивая мебель дизайнеров Баухауса и ВХУТЕМАСа, отдает наивным диффузионизмом. Единственным легитимным источником дизайнерских инноваций в рамках этой модели является Европа, на которую ориентируется весь остальной мир, в частности СССР. Подражательность неевропейских народов — устойчивый ориенталистский стереотип, проблематичность которого очевидна. Примечательно, однако, что Советский Союз в статье Такера оказывается фактически отождествлен с Москвой. Так неокOLONиальный взгляд «с Запада на Восток» воспроизводит не только те отношения центра и периферии, которые фундаментальны для него самого, но и те, что лежали в основе советского имперского проекта.

В ходе конференции неоднократно поднимался вопрос о необходимости деколонизации исследований советской культуры, в которых до сих пор зачастую «русское» выступало синонимом «советского», ассимилируя региональные и этнические различия. Многие докладчики предприняли последовательную попытку выйти за рамки подобной парадигмы, обращаясь к опыту жителей советских национальных республик и нестоличных регионов внутри РСФСР, деконструируя сложившиеся иерархии, указывая на структурные пустоты в архивах, вводя новые виды источников, — но в целом реформа советологии в деколонизальном ключе, конечно, остается делом будущего.

С точки зрения взаимоналожения конкурирующих (нео)колонизальных проектов интересен доклад *Юлии Карповой* и *Кристиана Хандберга* (Копенгагенский университет, Дания) «*Материализации датскости в Москве: выставка дизайна как материальное событие, 1969—1970*». Докладчики предложили рассматривать выставку «Современный датский дизайн», которая открылась в Политехническом музее в декабре 1969 года, как пример дипломатических культурных инициатив эпохи холодной войны, позволяющий сместить географию этого противостояния в сторону «периферии» капиталистического Запада. Датский и в целом скандинавский дизайн позиционировался через причудливое сочетание экзотики и современности, ремесленных традиций и индустриальных технологий, природных и синтетических материалов. Однако в центре внимания докладчиков оказалась материальность не столько экспонатов, сколько самой выставки, ее подготовки и проведения. На фотографиях, документирующих эти процессы, «советскость» и «датскость» нередко образуют визуальный и материальный контраст: так, на снимке, запечатлевшем уборку экспозиционных помещений, темная одежда рабочих музея, швабра, веник, жестяное ведро и лужи воды на полу противостоят светлым, мини-малистичным витринам и выставленным в них изящным дизайнерским объектам⁸.

Именно такая визуально непритязательная советскость становится предметом эстетического и философского переосмысления в неконформистском искусстве, как показала *Наталья Миловзорова* (Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду / Университет Париж III — Новая Сорбонна, Франция) в докладе «*Художественная жизнь непримечательных вещей: советские объекты в несоветском искусстве*». В заглавии выступления обыгрывалось название знаменитой книжной серии «Жизнь замечательных людей», что подчеркивало альтернативный характер творческих поисков советского андеграунда по отношению к биографической героике официальной культуры. Действительно, в художественных проек-

7 Tucker B. The Influence of German Tubular Steel on Soviet Furniture at the VkhUTEMAS, 1927—1930 // Journal of Design History. 2021. Vol. 34. Iss. 4. P. 316.

8 См. это изображение в: *Карпова Ю.* The Afterlife of Danish Modern: Design Exhibition in Moscow, 1969—70 // Artl@s Bulletin. 2022. Vol. 11. Iss. 2: Nordic-Baltic Cross-Border Connectivity. P. 91.

тах, рассмотренных Миловзоровой, люди зачастую отсутствуют, а вещи, так сказать, выступают от их лица. Ярким примером могут служить работы Ильи Кабакова, в том числе инсталляция «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», которую Виктория Смолкин также выбрала в качестве одной из иллюстраций к своему докладу. Материальность советского и космическая тематика пересекаются и в серии коллажей и рисунков Дмитрия Гутова 1988 года «Космос», выполненной на фрагментах обоев. Кроме того, Миловзорова упомянула произведения Михаила Рогинского, чьи изображения обуви докладчица сравнила с интерпретациями этой темы у Ван Гога, Уорхола и Уокера Эванса, а также «иконусы» Валерия Кошлякова — объекты, напоминающие одновременно иконописную архитектуру и профанные топосы советского быта: урны, деревянные нужники, собачьи будки.

Выступившая в качестве дискуссанта Кристина Кьер привлекла внимание к методологическим аспектам представленных на секции докладов, предложив задуматься о том, как мы получаем знание о вещах и какого рода это знание. Так, если предметы, о которых шла речь в выступлении Смолкин, «производятся» потребителями как эмоционально заряженные артефакты и становятся доступны исследователю в этой специфической перспективе, то дизайнерские объекты, о которых говорила Сокольникова, очищены от пользовательских трактовок и предстают перед нами исключительно через призму авторской интенции. В докладе Карповой и Хандберга было продемонстрировано, как дизайн становится инструментом государственной политики и дипломатии, тогда как выступление Миловзоровой представляло художников в амплу историков культуры, извлекающих и интерпретирующих советские артефакты.

Следующая секция открылась докладом *Судхи Раджагопалан* (Амстердамский университет, Нидерланды) «Случайные советские вещи: геополитическая лиминальность в Индии в эпоху холодной войны». По мнению исследовательницы, в нарративах о холодной войне, в том числе о ее материальных мирах, обычно акцентируются темы соперничества и конфликта, тогда как эмпатия и солидарность недооцениваются. В своем текущем проекте, посвященном советским вещам в Индии и на Кубе, Раджагопалан стремится компенсировать этот дисбаланс, изучая, в каких формах глобальный геополитический контекст присутствовал в частных пространствах дома и семьи. При этом если на Кубе советские вещи играли центральную роль, то в Индии они оказывались своего рода экзотическими, маргинальными объектами: респонденты в ходе интервью не всегда могли объяснить, откуда эти предметы взялись у них дома, и очевидно, что продукция из СССР не была встроена в обычные практики потребления. Однако эти странноватые вещи, как правило, вызвали теплые чувства — с ними ассоциировались представления о прошлом как о времени советско-индийской дружбы. Кроме того, многие виды советской продукции воспринимались как качественные и надежные: к ним относились, например, binokli и фотоаппараты (которые индийцы иногда даже предпочитали немецким и японским); а вот телевизоры, напротив, чаще попадались бракованные. Отдельно Раджагопалан отметила советские книги: детские сказки, переведенные на 22 официальных языка Индии, и англоязычные учебники, которые продолжают использоваться в некоторых учебных заведениях до сих пор. Все эти издания характеризовала способность вовлечь читателя во взаимодействие на равных, без снисходительного, инфантилизирующего отношения, которое зачастую было свойственно англо-американским книгам. Книги могут показаться во многом «нематериальным» объектом, однако Раджагопалан акцентировала их визуальные и тактильные качества: исследовательница даже призналась, что может отличить советское издание наощупь.

Оставаясь случайными и маргинальными, объекты советского производства могли позволить себе эксцентрики и даже некоторую степень ненадежности, однако

в самом СССР аналогичные качества вещей и систем оказывались настоящим вызовом для пользователей. *Джон Кеннеди* (Европейский университетский институт во Флоренции, Италия) в докладе «*Советское частное автомобилестроение: материальные потоки за пределами государственного контроля*» рассказал о кризисе общественного транспорта в период оттепели, когда развитие инфраструктуры не поспевало за нуждами населения. Переполненные автобусы и трамваи, хронически опаздывающие электрички и невозможность приобрести собственный автомобиль побудили сотни советских граждан сконструировать транспортное средство своими руками. В ход шли мотоциклетные двигатели, фанера, корыта, обрезки труб и другие подручные материалы, которые в изобилии поставляла советская экономика благодаря тенденции производить большое количество ненужных вещей. Если некоторые официальные инстанции, такие как ГАИ, относились к доморощенным конструкторам с подозрением, то, к примеру, журнал «Техника молодежи» начиная с 1956 года с большим энтузиазмом освещал успехи на этом поприще как индивидуальные усилия, способствующие скорейшему построению коммунизма.

Доверие к потребителям и их вовлечение в систему производства рассматривались также в докладе *Дайан Кенкер* (Университетский колледж Лондона, Великобритания) «*За лучшее качество товаров, за развертывание культурной советской торговли*»: как советская розничная торговля дала покупателям качественные товары». Докладчица рассказала об изучении покупательских предпочтений в СССР 1960-х годов в контексте попыток реформировать экономику, сделав ее более ориентированной на повседневные нужды людей. Методы, использовавшиеся советскими «маркетологами» для сбора и анализа данных, варьировались от традиционных анкетных опросов и проведения отраслевых выставок до внедрения новых технологий: в ГУМе для обработки отзывов потребителей были установлены вычислительные машины. Кенкер отметила растущую ориентацию на западные модели изучения покупательского поведения в этот период, однако, по ее мнению, соответствующие советские инициативы не столько имели коммерческий смысл, сколько вдохновлялись принципом взаимности и общностью интересов.

Несоответствие советских потребительских товаров стандартам качества отчасти компенсировалось особыми навыками пользователей в обращении с вещами. *Ксения Папазова* (Манчестерский университет, Великобритания) в докладе «*Жизнь и смерть в «обществе ремонта*»: люди, вещи и винтажная идентичность» проследила потенциально бесконечный жизненный цикл советских бытовых предметов. Продлевать срок службы вещей позволяли изобретательные способы их починки и поддержания приличного внешнего вида, а совершенно утратившие презентабельность объекты разбирались на «запчасти» и приспособлялись для новых нужд. Временно не находящие применения вещи складировались «на всякий случай», по мере износа перемещаясь по маршруту антресоли — балкон — гараж — дача. В этих практиках продолжительного хранения Папазова видит потенциал для формирования у вещей «винтажной идентичности», несмотря на интенсивное использование, которое само по себе скорее исключает такую возможность.

В своем комментарии к секции выступившая в роли дискуссанта Сьюзан Рид отметила, что изучение советских потребительских практик зачастую предполагает имплицитное сравнение с западными, а именно с американской моделью потребления. Однако сама эта модель представляет собой абстрактное обобщение, реальных аналогов которому, возможно, никогда не существовало даже в США. Лобовое противопоставление «советского» и «западного» опыта в этом смысле столь же малопродуктивно, как и оппозиция ремесленных навыков и промышленного производства, ведь ручной труд остается неотъемлемой частью индустриальных процессов. Выступления в рамках секции внесли значимый вклад в проблематизацию

подобных упрощенных трактовок в той мере, в какой докладчики продемонстрировали комплексный, гибридный, подвижный и транснациональный характер советской материальной культуры.

Заключительная секция конференции открылась докладом *Катерины Павлиди* (Кембриджский университет, Великобритания) «*Материальность официальных советских текстов в работах художников-концептуалистов*». По наблюдению докладчицы, представители московского концептуализма зачастую рассматривают тексты не в качестве носителей определенного смыслового содержания, а как материальные объекты. В качестве примеров Павлиди привела акцию «Проект защиты от нейтронного оружия» арт-группы «Мухомор» (1982) и «Видеоперформанс с газетами» Дмитрия Александровича Пригова (1989). В обоих случаях для остранения текста и выявления его материальных характеристик использовалась рассинхронизация визуальных и аудиальных впечатлений: участники акции «Мухомора» с завязанными глазами слушали текст передовицы о нейтронной бомбе, а «Видеоперформанс с газетами» начинается без звука, привлекая внимание к артикуляции художника, вслух читающего советские газеты. В произведении Пригова дополнительно акцентируется материальность газетной бумаги, огромный ворох которой почти погребает под собою художника. По мнению Павлиди, в один ряд с этими перформансами с точки зрения концептуального переосмысления звучащего слова можно поставить роман Владимира Сорокина «Тридцатая любовь Марины», героиня которого чувственно, а не рационально воспринимает идеологические тексты.

В ином ключе тему материальности текста затронула *Ольга Воронина* (Бардколледж, США) в докладе «*“Рука” мертвых поэтов на выставке: советские литературные музеи как хранители сакральной материальности*». В центре внимания здесь оказалась не устная речь, а письмо, почерк — факсимиле рукописных страниц из произведений писателей, их эпистолярного наследия и дневников. Писательским автографам приписываются аффективные характеристики, способность непосредственно воздействовать на зрителя. В этом смысле автор одновременно объективируется и «оживляется» посредством подобных экспонатов, которые таким образом уподобляются церковным реликвиям. Рукописи «не горят» — их призрачная материальность (ведь речь идет о копиях!) порой оказывается более устойчивой, чем, к примеру, архитектура и интерьеры писательских усадеб, которые пожирает огонь революции. Однако сама попытка остановить время, прослеживающаяся в экспозициях раннесоветских литературных музеев, придавала им оттенок анахроничности, и символично, что в 1920-е годы литературный архив Пушкинского Дома располагался в главном здании Академии наук, разместившись, как видно на одной из продемонстрированных докладчицей фотографий, вокруг копии скелета диплодока Карнеги — реликта другой исчезнувшей эпохи.

Секция завершилась докладом *Камели Коцьялковской* (Кембриджский университет, Великобритания) «*Невидимые чернила: скрытые значения в почтовой цензуре и заумной поэзии*». Докладчица указала на ранее не привлекавшие внимания исследователей параллели между цензурскими практиками в дореволюционной России и приемами футуристской поэзии 1910-х годов. Взгляд цензора, способный, подобно рентгеновскому аппарату, обнаруживать невидимые невооруженным глазом слои реальности, по предположению Коцьялковской, заволашевал футуристов, как и идея тайного шифра и образ невидимых чернил. В первую очередь имперскому цензору должен был уподобиться читатель, постигая зашифрованные поэтом тайные послания. Однако и сами поэты (которые также выступали читателями друг друга), возможно, до некоторой степени отождествляли себя с фигурой перлюстратора, проявляющего невидимые чернила. В реальной практике для этого

использовался йодный реагент, наносившийся на бумагу крест-накрест, и перекрещивающиеся линии, часто встречающиеся в оформлении книг футуристов (например, на одной из авторских обложек «Ожирения роз» Алексея Крученых), по мнению Коцьялковской, могут быть сознательной отсылкой к йодным крестам, представленным цензурой.

Комментируя секцию, дискуссант *Мария Милеева* (Институт искусств Курто, Великобритания) отметила, что каждая из докладчиц не только предложила собственный взгляд на материальность текста, но и продемонстрировала, что идеологическая риторика, как и другие изводы советской материальности, представляет собой не продукт, а процесс. Художники и писатели становятся частью этого процесса, даже когда пытаются с его помощью продуцировать альтернативные смыслы, поэтому особенно важно задаваться вопросом о политическом значении каждого отдельного артистического жеста.

В заключение организаторы конференции отметили, что материальность действительно является трудноуловимым объектом изучения, с которого исследователь постоянно соскальзывает в концептуальные построения. Однако подобные переключения от вещи к символу и обратно отнюдь не обязательно являются недостатком, от которого необходимо избавиться. Более того, хотя нам недоступен материальный мир «сам по себе», не окутанный плотной сетью языка и визуальных репрезентаций, в той же мере невозможно говорить и о «чистой» философии или «чистом» искусстве, которые не были бы укоренены в опыте материальных взаимодействий. Если материальность, как утверждал Сергей Ушакин, является угнетенным субъектом, это дополнительный повод внимательно прислушаться к тому, о чем она может рассказать.

Ксения Гусарова

Советское значит отличное

Международная научная конференция «Сделано в СССР: материализация нового мира»

(«Антропошкола» ТюмГУ, 8–11 сентября 2022 года)

10.53953/08696365_2023_179_1_410

С 8 по 11 сентября 2022 года в Тюмени прошла конференция «Сделано в СССР: материализация нового мира». Ее организатором выступила Школа исследований окружающей среды и общества Тюменского государственного университета¹. Конференция приурочена к 100-летию образования СССР, и первоначальный замысел организаторов был связан с желанием осветить историю советского проекта через материальные объекты. Источниками вдохновения для этой концепции выступили

1 Конференция проводилась благодаря финансовой поддержке гранта Правительства РФ, проект № 075-15-2021-611 «Человек в меняющемся пространстве Урала и Сибири» и гранта РНФ № 20-18-00342 «Институциональные и неинституциональные ритуалы в структуре позднесоветского общества (1956–1985)».