

Российская академия наук  
Институт философии

**КУЛЬТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ:  
ФРАГМЕНТЫ СОВЕТСКОГО ОПЫТА  
1920–1930-х гг.**

Москва  
2012

УДК 300.38  
ББК 71.0  
К 90

**Ответственный редактор:**

кандидат филос. наук *Е.В. Петровская*

**Рецензенты**

кандидат культурологии *О.В. Гавришина*  
кандидат филос. наук *П.А. Гаджикурбанова*

К 90

**Культура** и революция: фрагменты советского опыта 1920–1930-х гг. [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Е.В. Петровская. – М. : ИФРАН, 2012. – 127 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0224-9.

На основе применения новейших теоретических инструментов вскрыты неявные аспекты советского культурного опыта 1920–1930-х гг. Авангардная фотография рассмотрена с точки зрения антропологии восприятия. Изучены различные режимы использования национального архива. Послереволюционное преобразование труда и быта представлено как проявление биополитики. Обнаружена коммуникативная логика проектов Александра Богданова. Проанализировано внутреннее время произведений авангардного искусства. Коллективная монография предназначена для специалистов в области философской антропологии и истории культуры, а также для широкого круга читателей, интересующихся свежим прочтением советского социокультурного эксперимента.

ISBN 978-5-9540-0224-9

© Коллектив авторов, 2012  
© Институт философии РАН, 2012

## От редактора

Коллективная монография «Культура и революция: фрагменты советского опыта 1920–1930-х гг.» примечательна тем, что, казалось бы, хорошо изученный материал советского прошлого представлен в ней с новых теоретических позиций. Именно свежий взгляд на отдельные фрагменты ранней советской истории делает чтение этой небольшой книги столь увлекательным и, смеем сказать, поучительным.

Очевидно, что идеологическая трактовка различных культурных практик 1920–1930-х гг. была бы недостаточной и явно упрощенной. Авторы не идут по этому пути, т. е. не пытаются инкриминировать советскому революционному эксперименту всю тяжесть последствий, к которым он со временем привел. В центре их внимания – период, полный не столько злоупотреблений, сколько обещаний, словом, экспериментальный в полном смысле слова. К достоинствам книги относится то, что авторы обращаются к различным проявлениям социокультурной жизни в условиях победившей революции: это и проблемы создания «пролетарской науки» на примере творчества А. Богданова, и планы послереволюционного преобразования труда и быта, и первые попытки упорядочить и контролировать коллективную память путем создания национального архива, и авангардные поиски в искусстве, напрямую связанные как с образом самой утопии, так и с представлением о новом человеке.

Мы употребили слово «жизнь». В самом деле, есть что-то в укладе этого времени, что оказывается на стороне сил жизни, а потому сопротивляется любым попыткам институционального закабаления. Возможно, это и есть след революции, короткий момент перехода, когда перестают действовать прежние шаблоны и схемы, а новые еще не сложились. Такой момент особенно труден для анализа, поскольку ускользает от макрокатегорий, а также от линейной схемы развития исторических событий. Именно поэтому так ценны возможности, предоставляемые новыми теоретическими инструментами. Скажем коротко об этих последних с привязкой к конкретному материалу.

Прочтение наследия Богданова через логику образно-коммуникативных связей открывает в нем поистине неожиданное измерение. В визионерских построениях Богданова А. А. Парамонов фиксирует возникновение мира иной чувственности, связанной с новым субъектом восприятия – (пролетарскими) массами. Новая общность представляет собой систему, пронизанную каналами коммуникаций, в которых и удерживается образ целого. В возникающей целостности на смену воспроизведению жизни, осуществляемому ранее «сменой поколений» через размножение, приходит борьба с природой на основе «сотрудничества поколений» уже

посредством заражения. Наиболее ярко это проявляется в богдановской идее и практике обменной гемотрансфузии. Ее внутренняя логика пронизывает все творчество Богданова и активно проявляется в таких его проектах, как создание «пролетарской науки» и «пролетарской культуры».

Д.Б.Голобородько продолжает и развивает концепцию архива, разработанную Мишелем Фуко. Согласно этому подходу, архив понимается как принцип, обуславливающий закон образования политических высказываний об истории. В своем исследовании политического измерения архива автор рассматривает историю трансформации целей и способов существования Национального архива, основанного Великой французской революцией. Проводя параллель с историей Государственного архивного фонда РСФСР, он затрагивает вопрос о различных режимах использования национального архива, среди которых в качестве основных выделяются: 1) режим демократический, 2) режим военный, 3) режим сопротивления. Национальный архив (ГАФ РСФСР) представлен в исследовании не только как механизм сохранения памяти о государстве, но и как условие формирования политического дискурса об исторических событиях, недавних и далеких.

Возвращаясь к допущению о том, что искусство 1920-х гг. было связано с определенными политическими и властными практиками, в центр своего внимания А.А. Пензин ставит сам объект преобразования со стороны авангардного искусства, а именно некую «жизнь», понимаемую как набор телесных практик, жестов, привычек и дисциплинарных механизмов. Такой взгляд становится возможным в свете концепции биополитики, исследующей формы властного вмешательства в жизнь в современных западных обществах. Обсуждая вопрос о применимости и эффективности понятия «советская биополитика», автор рассматривает процесс послереволюционного преобразования труда и повседневного уклада как особую форму биополитического вмешательства в условиях советского режима. По существу, он отстаивает положение о том, что биополитика искусства обладает собственной логикой, которая может пониматься в духе поздних программных размышлений Фуко о жизни как «произведении искусства».

Раннюю советскую фотографию Н.Н.Сосна рассматривает в двойной перспективе философской антропологии и медиа-исследований. Согласно выдвигаемой ею гипотезе, актуальность фотографий А.Родченко для сегодняшнего зрителя объясняется присутствием того, что можно назвать «медиальным». Связанное с историей развития техники это измерение проблематизирует антропологические параметры взгляда и позиции смотрящего, позволяя отслеживать *ситуации восприятия* в противовес традиционному анализу застывших изобразительных форм.

Советская фотография перестает рассматриваться в качестве искусства или инструмента идеологического воздействия на массы. Взамен приоритет отдается технической стороне производства фотографии, обсуждаемой с позиций медиа-анализа, чувствительного к исторической смене структур восприятия.

Е.В.Петровская уделяет первостепенное внимание «внутреннему времени» авангарда, а также установлению связи между утопией и не оформленным в институты сообществом. Проблему границ изображения применительно к историческому авангарду автор увязывает с вопросом о его особом времени, позволяющем рассматривать авангардные произведения как продолжающийся *опыт*, в котором зритель имеет возможность участвовать сегодня. Через запрет на изображение выявляется связь авангарда с утопией, однако в отличие от преобладающего представления о политическом проекте она понимается как «утопический остаток» (Э.Блох) и «утопический импульс» (Ф.Джеймисон). Для концептуализации особой темпоральности авангарда привлечено понятие диалектического образа у В. Беньямина. Автор разбирает творчество художников И.Наховой и М.Ротко.

В названии коллективной монографии слово «фрагмент» неслучайно. Оно отсылает не только к плюралистическим практикам самой послереволюционной жизни, которые невозможно свести в некое универсальное единство, но и намекает на то, что исследование этих практик должно быть продолжено дальше. Думается, это то безусловно общее, что объединяет все представленные в монографии материалы.

Монография подготовлена в рамках Программы  
фундаментальных исследований Президиума РАН  
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»



# ГЛАВА I

## СОЦИАЛИЗМ В НАСТОЯЩЕМ.

### КОММУНИКАТИВНАЯ ЛОГИКА ОБМЕННОЙ ГЕМОТРАНСФУЗИИ АЛЕКСАНДРА БОГДАНОВА\*

Уникальная многогранность личности Александра Александровича Богданова (1887–1928), революционера, экономиста, ученого, писателя, философа, теоретика культуры и, наконец, трансфузиолога – директора первого в мире института по изучению крови, делает анализ его творчества и деятельности чрезвычайно заманчивым, но в то же время сложным предприятием.

Мы попытаемся проследить всего лишь одну тему, которая, однако, проходит через все творчество А.Богданова. С попыткой ее практического развития связан последний этап его творчества; в ней отчасти и истоки трагической гибели Богданова. Это тема обменной гемотрансфузии, или обменного переливания крови<sup>1</sup>.

Впервые идея использования обменных переливаний для повышения жизненной энергии и продления жизни была высказана Богдановым еще в 1907 г. «в форме утопического предвидения»<sup>2</sup> в фантастическом романе «Красная звезда»<sup>3</sup>. Главный герой романа попадает на Марс, на котором уже давно существует коммунистическое общество. Знакомясь с жизнью на этой планете и пытаясь перенять опыт марсиан, герой, среди прочего, узнает об удивительно большой продолжительности жизни марсиан. Сопровождающий гостя марсианин-врач так объясняет ему этот феномен: «Вещь, в сущности, очень простая, но вам она, вероятно, по-

---

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

кажется странной. А между тем в вашей науке уже имеются все данные для этого метода. Вы знаете, что природа, чтобы повысить жизнеспособность клеток или организмов, постоянно дополняет одну особь другою. Для этой цели одноклеточные существа, когда их жизнеспособность понизится в однообразной обстановке, сливаются по два в одно, и только этим путем возвращается в полной мере способность их к размножению – “бессмертие” их протоплазмы. <...> Мы же идем дальше и устраиваем “обмен крови” и между двумя человеческими существами, из которых каждое может передать другому массу условий повышения жизни. Это просто одновременное переливание крови от одного человека другому и обратно, путем двойного соединения соответственными приборами их кровеносных сосудов. При соблюдении всех предосторожностей это совершенно безопасно; кровь одного человека продолжает жить в организме другого, смешавшись там с его кровью и внося глубокое обновление во все его ткани»<sup>4</sup>.

Причину, почему земная медицина не пользуется этим средством, марсианин видит в господствующей на Земле «психологии индивидуализма», которая «так глубоко отграничивает <...> одного человека от другого, что мысль об их жизненном слиянии для ваших ученых почти недоступна. <...> Практикуемое в вашей медицине <...> переливание крови имеет какой-то филантропический характер: тот, у кого ее много, дает другому, у которого в ней есть острая нужда, вследствие, например, большого кровотечения из раны. У нас бывает, конечно, и это; но постоянно применяется другое – то, что соответствует всему нашему строю: товарищеский обмен жизни не только в идейном, но и в физиологическом существовании...»<sup>5</sup>.

Художественный характер изложения своей идеи Богданов позднее объяснит недостаточной разработанностью своей теории организационных процессов, что не позволяло предложить на тот момент научное обоснование обменной трансфузии. Необходимое объяснение идея обменных переливаний получит в его «Тектологии», фундаментальном труде по т. н. всеобщей организационной науке, первый том которой выйдет в 1913-м, а второй – в 1918 г. Однако аналогия, использованная в романе для объяснения принципа действия обменного переливания – явление конъюгации простейших одноклеточных, – останется принципиальной и для последующего теоретического объяснения.

Но еще до написания первого тома «Тектологии» А.Богданов в 1910 г. делает попытку составления программы исследований по переливанию крови под названием «Пересадка крови. Обменный метод». Рукописный экземпляр программы, написанный на французском языке, сохранился в архиве Богданова<sup>6</sup>. Приведу содержание первой страницы проекта.

### **«Пересадка крови» Обменный метод**

Поскольку кровь является специфической тканью, любое переливание должно рассматриваться как вид минимальной пересадки, что относится даже к вакцинации, которая на самом деле является переливанием мертвой модифицированной крови. Методы пересадки, которая используется до настоящего времени, носят односторонний характер, это всегда лишение с одной стороны и увеличение в другой; и результаты ограничены пределами жизненно необходимого количественного равновесия. Однако можно было бы избежать этой узости, можно было бы расширить поле<sup>7</sup> экспериментов, используя билатеральный метод, обменный метод.

Этот метод может быть охарактеризован как прямое, одновременное и взаимное переливание крови двух индивидуумов»<sup>8</sup>.

Как видим, Богданов уточняет аргументацию, которую впервые мы услышали из уст марсианского врача из романа «Красная звезда», против обычной «земной» практики переливания крови: результаты существующих односторонних методов пересадки (переливания) остаются «ограничены пределами жизненно необходимого количественного равновесия». Обменное переливание, полагает Богданов, создает условия, при которых открывается возможность выхода за рамки «жизненно необходимого количественного равновесия» и перехода участвующих в обмене организмов к равновесию на более высоком уровне.

Здесь уже намечены основные аргументы, которые в течение ряда лет будут переключиваться из одной работы Богданова в другую и постепенно уточняться.



Каждый раз Богданову важно будет отстоять изначальный «революционный смысл», которым он наделяет метод переливания. Смысл этот заключается для него в выходе участников процедуры из рамок их физиологической индивидуальности в возможности поддержки одного организма «жизненными элементами другого для борьбы против разрушающей стихийности» и, что самое важное, «в *непосредственном биофизическом сотрудничестве* [курсив Богданова. – А.П.]»<sup>9</sup>. Последний пункт вызывает определенное затруднение для понимания. И хотя Богданов постоянно настаивает на нем, мы нигде не найдем развернутого объяснения, что же означает это «сотрудничество», или, как он будет позднее называть его «физиологический коллективизм»<sup>10</sup>. Однако именно эта составляющая смысла и должна, по всей видимости, каким-то образом внести во взаимодействие двух индивидуумов, участвующих в обмене кровью, более широкие системные связи.

Окончательное теоретическое обоснование возможности проведения обменного переливания крови и его перспективности, по всей видимости, сложилось у Богданова к 1920 г.

К этому времени переливание крови в обычном его понимании уже достаточно широко практиковалось в мире. Успешное использование в 1915 г. Ричардом Левинсоном цитрата натрия в качестве средства, препятствующего сворачиванию крови, позволило заменить прямое переливание крови (когда донор и реципиент непосредственно соединены друг с другом) непрямым (при котором кровь от донора принимается в специальную емкость и вливается затем реципиенту) и тем самым сделать процедуру переливания значительно более простой. Применение цитратного метода переливания дало возможность врачам армий Антанты в годы Первой мировой войны спасти жизни сотням раненых. В то же время приверженность немецких врачей старым методам прямого переливания крови практически лишила их возможности проводить переливания в полевых условиях. В послевоенный период в Европе и Америке техника переливания крови стремительно совершенствуется, расширяется сфера исследований, изучаются возможности лечения различных заболеваний с помощью этого метода.

В России переливание крови во время войны вообще не применялось. Достаточно сказать, что только в 1919 г. военный хирург В.Н.Шамов, изучавший в 1914 г. технику трансфузии в Кливленде,

проводит первое переливание крови с учетом групповых различий<sup>11</sup>. Можно сказать, что только с этого времени в России начинает постепенно развиваться практика переливания крови, появляются первые научные публикации по этой теме.

Осенью 1920 г., насколько можно судить по имеющимся документам и свидетельствам очевидцев, Богданов предпринимает попытку заручиться поддержкой практической реализации своих идей со стороны высших партийных кругов. Так, Александр Лазебников в своей книге «Их знал Ильич» приводит восстановленный по записям С.В.Медведевой-Петросян (супруги Камо) эпизод встречи Ленина и Богданова на квартире Камо в Москве 27 октября 1920 г.: «Богданов доказывал Ленину, как необходимо создать институт по изучению и переливанию крови.

– Очень, очень важно, – отвечал Владимир Ильич, – следует незамедлительно подумать, где взять средства, как все это поставить на крепкую основу»<sup>12</sup>.

В начале 1921 г. Богданов пытается получить поддержку своим идеям также и со стороны медицинского сообщества. С этой целью через «надежного человека» передает копии уже упоминавшейся нами программы 1910 г. по трансплантации крови некоторым «уважаемым коллегам» в Петрограде. Вероятно, среди них был и Шамов, опубликовавший незадолго до этого свою первую статью по трансфузии<sup>13</sup>. Однако, как стало известно потом Богданову, «коллеги» просто отмахнулись от его сочинения. Несмотря на это, он направляет им новое обстоятельное письмо с предложением личной встречи, но ни от кого не получает ответа<sup>14</sup>.

Возможно, что Богданов так никогда бы не вышел за рамки своих теоретических рассуждений и не перешел бы к практическим вопросам переливанию крови, если бы не развернувшаяся в это время критика со стороны большевиков деятельности Пролеткульта. Главную роль сыграл в этом его давний соратник-соперник Владимир Ленин.

Разрастающееся движение Пролеткульта, насчитывающее в своих рядах к 1920 г. около 80 тыс. человек, 100 региональных организаций, вызывало серьезные опасения у В.Ленина. Возможно, как допускает Кременцов<sup>15</sup>, имела место и определенная зависть к популярности Богданова среди студентов учебных заведений Пролеткульта, где он читал лекции по экономике, философии, вопро-

сам развития пролетарской культуры. Большими тиражами выходили брошюры и тексты выступлений Богданова, тиражи написанных им учебников исчислялись сотнями тысяч.

Первого декабря 1920 г. по указанию Ленина ЦК партии большевиков объявляет Пролеткульт антибольшевистской организацией и формально переводит в подчинение Наркомпросу. Примерно в это же время выходит и новое издание книги Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», содержащее персональные обвинения Богданова в идеализме, махизме и пр. В сопроводительной статье, написанной Владимиром Невским и, конечно же, согласованной с Лениным, Богданов характеризуется как «философ мертвой реакции». Все это провоцирует развертывание широкой кампании по политической травле Богданова.

В конце ноября 1921 г. выходит обращение ЦК Политбюро ко II съезду Пролеткульта, в котором Пролеткульт объявляется проводником меньшевистского влияния на пролетариат. Тогда же Николай Бухарин, член Политбюро, один из видных партийных теоретиков, выступает в газете «Правда» с серией статей, в которых выдвигает против Богданова политические обвинения. Все это вынуждает последнего оставить фактическое руководство Пролеткультом, чтобы не подвергать организацию дополнительным гонениям со стороны большевиков. Позднее в автобиографических заметках 1925 г. он подведет итог этому этапу: «Осенью 1921 года прекратилась и моя пролеткультовская работа, я всецело посвятил себя научной»<sup>16</sup>.

Вероятно, Богданову не удалось бы избежать ареста и репрессий, если бы не помощь старых друзей по партии, в частности Красина, занимавшегося в то время вопросами организации внешней торговли. Красин пригласил Богданова в продолжительную командировку в Лондон в качестве специалиста по экономическим вопросам в составе российской делегации на переговорах по вопросам внешней торговли.

Помимо предоставления относительной личной безопасности поездка оказалась для Богданова судьбоносной еще в одном отношении. Как раз в это время, в 1922 г., выходит книга Джеффри Кейнса – младшего брата Мейнарда Кейнса, известного британского экономиста, с работами которого Богданов был, несомненно, знаком. В своей книге Джеффри Кейнс – врач, прошедший войну в качестве хирурга, – изложил свой опыт переливания крови, а так-

же представил современные методы трансфузии, получившие развитие в последние годы в США, Великобритании и Канаде. Книга Кейнса стала для Богданова своего рода Библией, он увидел в ней практическое руководство по осуществлению своей давней мечты – обменного переливания крови.

В результате поездки в Англию позволила Богданову привезти в Россию, правда за свой счет, медицинскую литературу, изготовленный по его чертежам аппарат для трансфузии, иглы, резиновые трубки и другие необходимые для проведения операций по переливанию крови инструменты и препараты. С 1922 г. вместе с группой единомышленников<sup>17</sup> он начинает осваивать современные методы трансфузии. Однако с самого начала вопрос о целях переливания крови видится им несколько иначе по сравнению с тем, как ставят его в то время европейские и американские специалисты, непосредственно занимающиеся трансфузией. Богданов интересуется в первую очередь возможностью осуществления так называемой «обменной» гемотрансфузии, при которой каждому из пары участников переливания вводится некоторое количество крови другого участника, т. е. каждый из них оказывается одновременно и донором и реципиентом.

В 1923 г. Богданов распространяет среди своих соратников и друзей текст доклада, озаглавленного «О физиологическом коллективизме»<sup>18</sup>, где наряду с изложением результатов, которых добилась к тому времени западная трансфузиология, формулирует основные направления и цели планируемых им экспериментов. Предлагает он и новое понимание своей идеи «товарищеского обмена жизни». Теперь речь идет о развитии «физиологического коллективизма», основывающегося на регулярном обмене кровью между людьми, при котором преодоление физиологических границ отдельных индивидуумов ведет к их новому физиологическому единству более высокого уровня и повышению жизнеспособности индивидуумов в целом.

В своей деятельности группа Богданова следовала лучшим традициям конспиративной работы, и долгое время подготовка к осуществлению обменных переливаний оставалась известной только узкому кругу. Конспирация была «нарушена» трагическим образом – осенью 1923 г. Александра Богданова арестовывают по подозрению в контрреволюционной деятельности.

Арест не был связан с работой группы «физиологического коллективизма», Богданова обвиняли в создании и идейном руководстве подпольной антибольшевистской партии «Рабочая правда». Формальным поводом ареста послужил некий партийный документ «Рабочей правды», в котором использовались фрагменты отдельных высказываний Богданова из его выступлений и статей.

Богданов провел в тюрьме ГПУ более пяти недель. «Мой арест явился всецело результатом более чем трехлетней литературно-политической травли... – писал позднее Богданов в письме Е.А.Преображенскому. – В этой травле мои мысли были искажены и извращены до такой степени, что стало возможным приписать мне наивно-ребяческие статьи “Рабочей правды”, резко расходящиеся с результатами моего анализа социальных условий эпохи. Огромного труда мне стоило разрушить трехлетнюю клевету – чем я только и добился освобождения»<sup>19</sup>.

Чтобы добиться освобождения, Богданову пришлось дважды обращаться из тюрьмы с письмами лично к Ф.Дзержинскому. В одном из них он описывает и то, чем он занимался последние годы: «Благодаря исследованиям английских и американских врачей, делавших многие тысячи операций переливания крови, стала практически осуществима моя старая мечта об опытах развития жизненной энергии путем “физиологического коллективизма”, обмена крови между людьми, укрепляющего каждый организм по линии его слабости»<sup>20</sup>.

Одиннадцатого февраля 1924 г.<sup>21</sup> группе Богданова удастся осуществить первое относительно удачное обменное переливание. Вначале опыты проводятся на дому, позднее – на базе частной городской лечебницы доктора Мкртчянца<sup>22</sup>. Всего с февраля 1924-го по ноябрь 1925 г. было осуществлено десять переливаний<sup>23</sup>.

Надо сказать, что к этому времени в России трансфузиология уже получила заметное развитие и все чаще использовалась в практике проведения сложных хирургических операций, а также в терапевтических целях. Среди пионеров этого направления следует назвать Владимира Шамова, Николая Еланского, Якова Брускина, Эрика Гессе – врачей, которые осваивали современные техники переливания крови и предлагали свои собственные, разрабатывали стандарты определения групп крови и проводили операции с использованием переливания, выступали с докладами и публиковали

результаты своих исследований в специализированных медицинских и популярных изданиях. Публичное обсуждение результатов операций по переливанию входило в повседневную практику медицинского сообщества. Этому способствовало и расширение сети научных медицинских учреждений: к середине 1920-х гг. Наркомздрав располагал уже несколькими десятками научно-исследовательских институтов различного профиля. Однако института, который бы специализировался по вопросам переливания крови, среди них не было. И хотя в правительство поступали предложения от ведущих специалистов по созданию подобного учреждения, Наркомздрав не считал на тот момент создание специального исследовательского института такого профиля оправданным. Что же касается группы Богданова, то она продолжала хранить молчание и никаких сообщений о практике обменных переливаний в печати не появлялось.

Осенью 1925 г. Леонид Красин, которому Богданов был многим обязан, почувствовал резкое ухудшение здоровья. Медицинское обследование выявило у него тяжелую форму анемии. Относительно возможности выздоровления и методов лечения специалисты не могли сказать ничего определенного, но посоветовали отдых и теплый климат.

Красин, зная об экспериментах Богданова, решил обратиться к нему. О планах своего «ремонтирования по Богданову» он и сообщает в письме к жене от 4 декабря 1925 г.:

«...пошел к А.А.Богданову. Прежде всего сам он и Нат[алья] Богд[ановна] имеют вид великолепный, я считаю, что он помолодел если не на 10, то на 7 или на 5 лет наверняка. Недавно (с мес[яц] наз[ад]) сделал себе второе переливание, и сейчас фотография констатирует у него даже уменьшение диаметра аорты! Вещь до сих пор невероятная, но факт, и, кроме того, ему совершенно соответствует его самочувствие: по забывчивости иногда взбегает на 4–5 этаж! Нат[алья] Богд[ановна] чувствует себя тоже хорошо – у ней исчезли подагрические явл[ения] на ногах: раньше она заказывала ботинки по особой мерке, сейчас носит нормальные. Операции до сих пор произведены 6 парам, и ни в одном случае не получилось никакого отрицательного результата. Технику тоже усовершенствовали, сперва переливали 350–400 гр., а на посл[едней] операции, изменив вид иглол, вкатили сразу 1250 гр., т. е. попросту обменяли у двух людей 1/4 всего содержания их крови. Попервоначально А.А. [Богданов] не проявил никакого энтузиазма в смысле пользования переливанием и со-

ветовал лишь ехать лечиться не в Берлин, а в Париж и Лондон, где наука о крови, особенно с войны, сильно двинулась вперед, немцы же отстали. Через несколько дней он мне позвонил и, когда я к нему пришел, он уже проштудировал ряд книг и между прочим показал мне книгу **Keyns'a**, оксфордского профессора, где приведены истории болезней, когда такое же малокровие, как у меня, в 60 % из 100 излечивалось переливанием крови. Ввиду всего этого и увеличившихся успехов техники А.А. [Богданов] теперь уже определенно предложил сделать мне переливание: уже одно то, что в 700–800 куб[ических] см я получу запас свежих шариков и гемоглобину, что дает мне возможность лучше перенести переезд и начать климатическое и иное лечение с сильно укрепившимся организмом. Я совершенно согласен с этим, и сейчас мы ищем, как я говорю, «поросенка»<sup>24</sup>.

«Поросенок» в скором времени нашелся, и Красину силами группы Богданова провели переливание крови.

Вскоре после операции здоровье Красина резко улучшается, и через уже несколько недель он отправляется в отпуск на юг Франции, чтобы затем занять пост посла в Лондоне<sup>25</sup>.

По всей видимости, именно известие о «чудесном исцелении» Красина привлекло внимание партийного руководства к деятельности группы Богданова. В конце 1925 г. Богданов получает приглашение на встречу со Сталиным, на которой ему будет предложено взять на себя организацию Института переливания крови. При этом, по свидетельству Богданова, Сталин пообещал ему, что «будут предоставлены все возможности для планомерной научной работы»<sup>26</sup>.

По воспоминаниям сына Богданова, на встрече отец сообщил Сталину и о возможности омоложения пожилого организма путем переливания крови от молодых людей, к чему Сталин проявил большой интерес. Вполне вероятно, что именно последний момент стал, помимо очевидных аргументов оборонного характера, еще одной причиной принятия решения о выделении средств на создание института<sup>27</sup>.

В марте 1926 г. Богданов под руководством наркома здравоохранения Н.А.Семашко приступает к работе. Институту передается бывший особняк купца Николая Игумнова на Якиманке. С осени 1926 г. практика группы «физиологического коллективизма» проходит уже в стенах вновь созданного Института переливания крови. Постепенно расширяется круг участвующих в

обменных переливаниях, в них вовлекаются новые люди разного возраста и социального положения: партийные работники, служащие, студенты и пр.

В отчете за первый год работы Богданов решительно разделяет исследования, проводимые институтом по «линии применений, уже указанных западной наукой» (тяжелые кровотечения из ран, поражение кроветворных органов, тяжелые формы малокровия и пр.) и по линии «собственных исследований института»<sup>28</sup>. Именно применение обменных переливаний определяется Богдановым в качестве одной из особенностей «постановки дела» в институте – и в первую очередь в борьбе с тем, что он называет «советской изношенностью».

При этом его представление о возможном эффекте обменных переливаний для лечения этого недуга, как можно видеть по приводимой ниже цитате, выходит далеко за рамки чисто терапевтического, оздоровительного процесса. По мнению Богданова, «советская изношенность» «поражает с особенной силой ответственных работников, перегруженных трудом организаторов жизни; но она захватывает и молодежь, ее наиболее активную часть, которая, живя в большой нужде, одновременно учится и ведет общественную работу, часто с той же подавляющей нагрузкой. <...> Разные формы “советской изношенности” представляют результат несоразмерности между индивидуальными силами организма и тяжестью жизненных задач, которые он вынужден решать в данной социально-хозяйственной обстановке. Что может быть, в таком случае, реально действеннее, чем выход за пределы индивидуальных сил организма, их пополнение живыми активностями в другом организме»<sup>29</sup>.

Та же тональность слышна и в книге «Борьба за жизнеспособность»: «Как бы ни было незначительно или частично в каждом отдельном случае это расширение базы жизни, оно может развертываться и путем повторных актов кровной конъюгации накапливаться дальше и дальше до границ, которые заранее предвидеть нельзя»<sup>30</sup>.

Практика обменных переливаний в институте осуществляется на регулярной основе до 1928 г., фактически до смерти Богданова, наступившей в результате трагических последствий проведенного на себе очередного, двенадцатого обменного переливания. Вероятной причиной гибели Богданова современные специалисты называют переливание крови, несовместимой по резус-фактору<sup>31</sup>.



В первом выпуске Трудов института с характерным названием «На новом поле», вышедшем через несколько месяцев после неожиданной смерти Александра Богданова, на титульной странице выпуска еще стоит его фамилия как редактора. Другим редактором указан А.А.Богомолец, новый руководитель института. На обложке – свидетельство государственного признания заслуг Богданова: в название института добавлено «им. А.А.Богданова»<sup>32</sup>. В выпуске представлены отчет Богданова за первый год работы института, выходящий в начале 1928 г. отдельной книгой, тексты выступлений Н.Бухарина и Н.Семашко на похоронах Богданова, полный отчет о результатах патологоанатомического вскрытия тела Богданова с подробным описанием состояния на момент смерти всех жизненных органов, а также научные статьи сотрудников института.

Сборник открывает статья Богомольца, в которой он подчеркивает особую роль обменных переливаний крови в деле борьбы с «советской изношенностью». Утверждается, что обменное переливание крови между двумя индивидуумами – основная, по мнению Богомольца, идея Богданова – получило «полное подтверждение в результатах исследований, проведенных им и его сотрудниками», а его «стимулирующий эффект» экспериментально доказан<sup>33</sup>. Семашко в своем выступлении подчеркнул, что борьба за жизнеспособность должна вестись «теми же коллективными усилиями, как производится удовлетворение других потребностей: переливание крови должно быть обменным»<sup>34</sup>. Однако, несмотря на громкие заявления, это была последняя публичная позитивная оценка «обменного переливания», да и в целом деятельности Александра Богданова.

В 1931 г. **новый директор института А.А.Багдасаров констатирует**, что «коллектив института <...> изжил неправильные установки»<sup>35</sup>.

Если говорить о последствиях идеи обменных переливаний для медицинской практики того времени, то, по мнению С.И.Донскова и В.Н.Ягодинского, они проявились в существовавшем продолжительное время неоправданно широком представлении о переливании крови как «эффективном универсальном методе лечения», что нашло, в частности, отражение в инструкции Наркомздрава РСФСР 1928 г., подписанной Семашко, в которой давалась «весьма расширительная трактовка переливания крови как лечебного

метода и ничего не говорилось о том, в каких случаях целесообразно прибегать к гемотрансфузии»<sup>36</sup>. Что же касается значения идей Богданова для развития трансфузионной терапии, то сегодня здесь нет однозначно положительной оценки. Скорее это выглядит так: «Да все от него, поскольку он основоположник. И вместе с тем ничего. Его направления омоложения вроде бы и нет»<sup>37</sup>. По мнению директора Гематологического научного центра РАМН академика А.И.Воробьева, в основе эффекта явного улучшения самочувствия, появления бодрости после обменных переливаний крови, который наблюдал Александр Богданов у своих пациентов, страдающих крайним переутомлением, может лежать факт кровопускания, изъятия из кровяного русла, пусть и временно, некоего объема крови, а не действие собственно субстрата переливания<sup>38</sup>.

Но оставим оценку значения практики обменных переливаний для последующего развития медицины специалистам и попробуем посмотреть на эту практику с более общей точки зрения. Попытаемся реконструировать теоретическое обоснование обменного переливания, к которому Богданов пришел в процессе выстраивания всеобщей организационной науки.

Собственно говоря, последняя представляла собой программу переструктурирования всего существующего знания, разделенного по отраслям, предметам и специализациям, через выявление фундаментальных законов, общих для всех сфер человеческого опыта<sup>39</sup>. Это была своего рода критика науки с позиций коллективного субъекта, для которого весь человеческий опыт может быть представлен в целостности; попытка выявить «великий коллективизм всечеловеческого опыта, скрытый под оболочкой мира науки»<sup>40</sup>. Видеть единообразие законов мира – удел коллективистского сознания, и даже на примере развития частных наук, считает Богданов, можно наблюдать движение к коллективному субъекту. Так, например, если старая физика Ньютона была «наукой одного наблюдателя», то новая, в лице теории относительности, поднялась уже на уровень «физики двух наблюдателей»<sup>41</sup>.

Выстраивая тектологическое видение мира, Богданов вводит представление о «соединении комплексов» как своего рода «генетическом элементе», порождающем развитие, изменение или разрушение организационных форм. Для обозначения этого генетического элемента он выбирает термин «конъюгация»<sup>42</sup>. Этот тер-

мин взят Богдановым из биологии и означает феномен соединения одноклеточных организмов, сопровождающегося частичным взаимообменом содержанием их ядер. В природе явление конъюгации характерно для оказавшихся в условиях неблагоприятной внешней среды одноклеточных, например для инфузории. И хотя в результате конъюгации, т. е. парного слияния особей, значительная часть популяции гибнет, тем не менее выжившие, благодаря частичному обмену биологическим веществом на уровне клеточных ядер, приобретают после возвращения к раздельному существованию свойства повышенной устойчивости к неблагоприятным условиям.

Богданов стремится придать понятию конъюгации «всеобщность»<sup>43</sup> через раскрытие неявного указания на творчество, опирающееся на единство совместности и различия<sup>44</sup>. Конъюгация в его представлении – это «и сотрудничество, и всякое иное общение, например разговор, и соединение понятий в идеи, и встреча образов или стремлений, и поле сознания, и сплавление металлов, и электрический разряд между двумя телами, и обмен предприятий товарами, и обмен лучистой энергией небесных тел; конъюгация связывает наш мозг с отдаленной звездой, когда мы видим ее в телескоп, и с наименьшей бактерией, которую мы находим в поле зрения микроскопа»<sup>45</sup>. Конъюгация – усвоение организмом пищи, которая поддерживает его жизнь, и яда, который его разрушает, нежные объятия любящих и бешеные объятия врагов, конгресс работников одного дела и боевая схватка враждебных отрядов»<sup>46</sup>.

Основой для постановки своих опытов Богданов называет не что иное, как «конъюгационную» теорию<sup>47</sup>. Действительно, как в случае с биологической конъюгацией, так и в случае обменных переливаний имеет место частичное слияние коллоидно-жидких тканей, ведущее, по крайней мере в некоторых случаях биологической конъюгации, к повышению жизнеспособности. Именно с целью подтверждения этой «в известных пределах беспорной аналогии»<sup>48</sup> Богданов и проводит свои эксперименты. И здесь, мне кажется, мы можем обнаружить новое содержание обменной практики. Дело в том, что лежащее в основании аналогии представление об общности оказывается, в свою очередь, воспроизводимым практикой трансфузии уже как результат «жизненного сотрудничества крови двух индивидуумов»<sup>49</sup>. В этом смысле идеальная общность оказывается явлена как бы непосредственно, буквально, физически.

Суть обменных переливаний сводится к своего рода реальному производству идеального, а именно общности как некоторого идеального принципа. И тогда обменная трансфузия оборачивается чем-то вроде алхимического тигля, в котором варят и выплавляют идеальные духовные состояния. «Это как бы отливочные модели для жизненных комбинаций, “формы” для переливки старых и отливки новых соотношений как в практике, так и в мышлении людей», – скажет Богданов о формах сотрудничества, специфика которых задает, по его мнению, определенную линию культуры<sup>50</sup>. Можно сказать, что в обменных переливаниях Богданов практиковал то, что он назовет в другом месте «элементами социализма в настоящем»<sup>51</sup>. И в этом обнаруживается следование им все той же линии, которой он держался, занимаясь Пролеткультом, отстаивая воплощение идеала в экспериментах настоящего, а не в качестве утопии будущего.

В свое время Михаил Одесский предложил прочтение литературной и научной деятельности Богданова, начиная с его литературной утопии «товарищеского обмена жизнью» и организации группы «физиологического коллективизма» через миф о вампире, который в начале XX в. был чрезвычайно популярным благодаря роману Брема Стокера «Дракула» (1897). В своем исследовании<sup>52</sup> он указывает на бесспорное присутствие стокеровских художественных образов в романах «Красная звезда» и «Инженер Мэнни». По мнению Одесского, развиваемая в романе Стокера идея «магического вампиризма» была через теорию и практику обменного переливания крови преобразована Богдановым «для нужд коммунистического жизнестроительства». Эта идея переходит у Богданова в своего рода «эзотерико-социалистическую» доктрину, которая предполагает «укоренение общества будущего (на первых порах – элиты “истинных коллективистов”) в “физиологическом коллективизме”, где индивиды соединены цепью “кровавых” взаимоотношений»<sup>53</sup>. Обменное переливание выступает своего рода «добротворным», по выражению Одесского, вампиризмом, спасающим участников переливания от вампиризма жизни. Практика такого «добротворного» вампиризма, считает он, являет собой пример симбиоза политического радикализма и оккультизма, характерного в целом для европейской культуры рубежа XIX–XX вв. В один ряд с Богдановым и его идеей обменного переливания

Одесский ставит представителей фашистской эзотерики, сюда же он относит масонские искания кадетов, эсеров и меньшевиков, тамплиерство анархистов.

Однако, наряду с раскрытием масштабности и характерности явления, с обнаружением столь неожиданных культурных параллелей, такой вывод в определенном смысле нивелирует особенности собственно богдановского мышления. Более того, сама идея рассмотрения деятельности Богданова через призму вампиризма может получить, на наш взгляд, иное исследовательское продолжение. Дело в том, что, принимая «магический вампиризм» в качестве объясняющей структуры, мы, по существу, оставляем без объяснения саму причину внезапно возникшей широкой популярности образа из стокеровского романа, фактически полагая ее источник в неких магических природных свойствах вампиризма.

По мнению Олега Аронсона<sup>54</sup>, своей популярностью роман «Дракула» обязан в первую очередь не своему особому «экзотизму», «эротизму» или собственно «вампиризму». Причина популярности – следствие эффекта совершенно другого феномена, к которому этот роман оказался причастен: роман несет в себе черты возникающего иного способа восприятия, иной чувственности.

Наиболее ярко эта «новая перцептивная ситуация» обнаруживается в кино, где субъект и объект восприятия в традиционном виде отсутствуют, где мы попадаем в ситуацию, «когда желание смотреть важнее того, что мы смотрим, когда “мы”, смотрящие, несводимы ни к какому индивидуальному зрителю, индивидуализированному субъекту восприятия. Это “мы” <...> как “масса”, не принадлежит никому по отдельности, но именно посредством кинематографа обнаруживает свою способность к восприятию»<sup>55</sup>. Речь идет о феномене особой образности как способности улавливать «чаяния публики, не принадлежащие никому индивидуально». Кинематограф открывает образы, которые не являются индивидуальными переживаниями.

Но каким образом стокеровский Дракула оказывается причастен этой кинематографической образности и возникающему миру новой чувственности? Косвенное подтверждение своего рода имманентности романа Стокера феномену кино можно увидеть хотя бы в том, что «Дракула» – самый экранизируемый роман в истории литературы. Однако это скорее следствие. По мнению Аронсона,

вампиризм Дракулы связан с особой коммуникативной функцией, более того, в медийных условиях современной культуры фигура вампира выступает в роли некоего «секретного шифра», запускающего механизмы передачи образов, а именно образов общности. Через акты вампиризма кровь начинает функционировать в качестве материального носителя возможного образа общности, который не дан никому индивидуально. В основе такого функционирования лежит механизм заражения: вторжение и принятие инаковости. Однако эта функция скрыта за разнообразными проявлениями и знаками, по которым мы, собственно, и опознаем вампира.

Если вернуться теперь к Богданову, то естественно возникает вопрос: не скрывается ли за «добродетельным вампиризмом» Богданова, как и в случае «магического вампиризма» Стокера, своя особая коммуникативная функция? Не оказывается ли попытка преодоления Богдановым «вампиризма жизни» через «физиологический коллективизм» еще одним культурным знаком функционирования какой-то «иной» коммуникативной логики? И это заставляет вернуться к теме «товарищеского обмена жизнью». Что, собственно, стоит за теоретическими «научными» обоснованиями передачи недостающих организму жизненных веществ для выравнивания «минимумов»? Включенность в некоторую целостность непрерывных обменов крови. Единственно реально функционирующим механизмом оказывается механизм производства образов общности.

Тектология в качестве теоретического обоснования обменного переливания выступает тогда уже не в качестве науки, отражающей действительность, а оказывается своего рода конструированием механизма, собирающего из действительности образы общности, образы будущего, которые уже функционируют в настоящем. Она занята собиранием «имагинальных зачатков», элементов «социализма в настоящем». Собственно, это и являлось ее задачей: выявить «великий коллективизм всечеловеческого опыта, скрытый под оболочкой мира науки»<sup>56</sup>.

Можно сказать, что в основании предполагаемого коммуникативного механизма лежит логика возникновения нового субъекта восприятия – некоторой целостности, в котором преодолены границы индивидуальных тел. При этом уже не индивиды соединяются вместе, следуя своим представлениям целостности, а сама целостность присваивает индивидуальные тела посред-

ством расширяющегося обмена кровью. Последний выступает в качестве материального носителя коммуникативного процесса – передачи образа целого. Фактически в визионерских построениях Богданова фиксируется возникновение мира иной чувственности, связанной с новым субъектом восприятия – массами (у Богданова – пролетарскими). Новая общность является не просто той или иной совокупностью индивидов (схожих или различающихся), а представляет собой систему, пронизанную каналами коммуникаций, в которых, собственно, и удерживается образ целого. В возникающей целостности на смену воспроизведению жизни, осуществляемому ранее «сменой поколений» через размножение, приходит борьба с природой на основе «сотрудничества поколений» через заражение.

Можно сказать, что теория и практика обменного переливания крови Богданова – одна из первых «попыток» вторжения в научную сферу возникающей иной коммуникативной логики. Эта попытка на тот момент потерпела поражение. С одной стороны, это связано с трагической гибелью Александра Богданова и с тем, что лечение «советской изношенности», по Богданову, перестало вызывать доверие высшего руководства. С другой стороны, были основания сугубо практического порядка. Так, большинство врачей, использующих в своей практике процедуру переливания крови, не видели в представленных результатах экспериментов Богданова доказательств успешности практики обменного переливания, которые основывались бы на принятых в науке критериях. Кроме того, практика обменного переливания фактически препятствовала развитию системы донорства, сдерживая тем самым дальнейшее развитие медицинской науки в целом.

Однако логика производства общности не ограничена в возможностях своего воплощения. И в стертых до монументальности чертах героев фильмов, картин, плакатов эпохи соцреализма угадываются образы марсиан с планеты «Красная звезда».

## Примечания

- 1 В последнее время по этой теме вышло несколько публикаций: *Донсков С.И., Ягодинский В.Н.* Наследие и последователи А.А.Богданова в службе крови. М., 2008; *Парамонов А.А.* Социализм в настоящем: к истории обменной гемотрансфузии Александра Богданова // Синий диван. 2010. № 15. С. 98–108; *Krenentsov N.* A Martian Stranded on Earth. Alexander Bogdanov, Transfusions, and Proletarian Science. Chicago, 2011.
- 2 *Богданов А.А.* Борьба за жизнеспособность. М., 1927. С. 122.
- 3 Следует отметить, что в том же 1907 г. Рубен Оттенберг проводит первое переливание крови с учетом групп крови донора и реципиента, основанное на открытии в 1901 г. Карлом Ландштейнером изогемоагглютинационных групп крови у человека.
- 4 *Богданов А.А.* Красная звезда // *Он же.* Вопросы социализма. Работы разных лет. М., 1990. С. 158.
- 5 Там же. С. 158–159.
- 6 РГФСР, ф. 259, оп. 1. д. 21, л. 1–7.
- 7 Через много лет, в 1928 г., сборник материалов за первый год работы Института переливания крови получит характерный заголовок «На новом поле». В дальнейшем у нас будет еще возможность убедиться в серьезном отношении Богданова к своим первым теоретическим наброскам.
- 8 Перевод с франц. по: *Krenentsov N.* A Martian Stranded on Earth. P. 49.
- 9 *Ibid.*
- 10 Так, критика метод переливания, предложенный Ландуа на основе использования дефибрилированной крови (т. е. освобожденной от сгустка), Богданов настаивает на том, что такой метод использует мертвую кровь: «Вводился биологический материал, но не биологический деятель: не получалось жизненного сотрудничества двух индивидуумов, того, что я называю “физиологическим коллективизмом”» (*Богданов А.* Борьба за жизнеспособность. С. 111).
- 11 *Донсков С.И., Ягодинский В.Н.* Наследие и последователи А.А.Богданова в службе крови. С. 279.
- 12 *Лазебников А.Е.* Их знал Ильич. М., 1967. С. 90.
- 13 *Шамов В.Н.* О переливании крови // Новости хирургической академии. 1921. № 1(1). С. 21–27.
- 14 *Krenentsov N.* A Martian Stranded on Earth. P. 115.
- 15 *Ibid.* P. 55.
- 16 *Богданов А.А.* Автобиография А.А.Богданова (Малиновского) [1925] // Неизвестный Богданов: В 3 кн. Кн. 1. М., 1995. С. 19.
- 17 Среди первых членов группы Богданова его жена, фельдшер со стажем, Н.Б.Корсак, его старые друзья врачи С.Л.Малолетков и И.И.Соболев. Позже к ним присоединится врач Д.А.Гудим-Левкович.
- 18 Машинопись доклада, сохранившаяся в архиве Е.А.Руднева, внука В.А.Базарова, ближайшего друга А.Богданова, опубликована в 2003 г. в Вестнике Международного института А.Богданова № 14 (2003. № 2). Цит. по: [http://www.bogdinst.ru/vestnik/v14\\_05.htm](http://www.bogdinst.ru/vestnik/v14_05.htm)



- <sup>19</sup> Е.А.Преображенскому. 7 ноября 1923 г. // Неизвестный Богданов: В 3 кн. Кн. 1. С. 216.
- <sup>20</sup> Пять недель в ГПУ. Дневниковые записи об аресте и пребывании во внутренней тюрьме ГПУ с приложением писем на имя председателя ГПУ Ф.Э.Дзержинского // Неизвестный Богданов: В 3 кн. Кн. 1. С. 36.
- <sup>21</sup> *Богданов А.* Борьба за жизнеспособность. С. 125.
- <sup>22</sup> Вот как описывает Богданов первый опыт относительно успешного обменного переливания: «Участвовали в обменных опытах 1924–1925 года всего 11 человек, из них 4 пожилых и 7 молодых; некоторые по два раза и более. Я опишу вкратце ход опытов и результаты, насколько их удалось установить. Эта оговорка необходима в виду, с одной стороны, слабости научно-технических средств, имевшихся в нашем распоряжении, с другой стороны – общей методологической трудности, состоявшей в том, что ведь не все происходящее *после* такой операции должно быть на самом деле результатом этой операции. <...>
1. X, мужчина, IV гр., к началу опытов 50 с половиной лет, литератор, много занимавшийся также революционной работой в подпольных условиях [этим человеком был сам А.Богданов. – А.П.]. Большая изношенность нервной системы, и особенно кровеносной, артериосклероз, большое увеличение сердца, сильное расширение аорты; сильно подорванная работоспособность, самочувствие значительно ухудшенное против прежнего (от природы тип волевой, оптимистический). Участвовал в 6 операциях, но только в одной из них только давал кровь, а в двух – только получал. Первая операция – 11 февраля 1924 г.; компаньон А, конечно, тоже IV гр., физически крепкий, хорошо сложенный юноша 20 с половиною лет. <...> Кровь, по исследованию, у обоих была хорошего состава, нормально по их возрасту. Вследствие технических недочетов, обмена выполнить не удалось, и дело свелось к тому, что X получил от А всего 330 куб. см, помимо порядочной потери с обеих сторон. В виду этого, операция была повторена через неделю; но по аналогичной причине дело опять свелось к одностороннему переливанию от А к X около 340 куб. см. На этом решили пока ждать результатов, чтобы не осложнять их посторонними условиями; пациент ни в образе жизни, ни в занятиях ничего не изменял.
- Меньше чем через неделю стала заметна реакция со стороны нервной системы: улучшение самочувствия, которое в течение месяца все прогрессировало». Далее Богданов описывает конкретные симптомы улучшения самочувствия, подчеркивая, что последствия проведенной операции не являются результатом самовнушения. Ту же оговорку он будет делать и при описании последующих обменных переливаний (Там же. С. 124–125).
- <sup>23</sup> См.: *Донсков С.И., Ягодинский В.Н.* Наследие и последователи А.А.Богданова в службе крови. С. 33.
- <sup>24</sup> *Красин Л.Б.* Письма жене и детям. 1917–1926 / Под ред. Ю.Г.Фельштинского, Г.И.Чернявского, Ф.Маркиз. 2002. Цит. по: <http://lib.ru/HISTORY/FELSHTIN-SKY/Krasin.Pisma.txt>
- <sup>25</sup> *Krenentsov N.* A Martian Stranded on Earth. P. 61.

- 26 Докладная записка А.А.Богданова на имя Н.А.Семашко, Н.И.Бухарина, И.В.Сталина о работе Института переливания крови. 19 января 1928 г. // Неизвестный Богданов. Кн. 1. С. 137.
- 27 Там же. С. 35.
- 28 *Богданов А.* Год работы Института переливания крови (1926–1927). М., 1927. С. 24.
- 29 Там же. С. 25.
- 30 *Богданов А.* Борьба за жизнеспособность. С. 153–154.
- 31 Наличие резус-фактора будет установлено лишь в 1940 г.
- 32 На новом поле. Тр. Государственного научно-исследовательского института им. А.А.Богданова. Т. 1. М., 1928. С. III.
- 33 Там же. С. XXIX.
- 34 Там же. С. VII.
- 35 Цит. по: *Донсков С.И., Ягодинский В.Н.* Наследие и последователи А.А.Богданова в службе крови. С. 279.
- 36 Там же. С. 278.
- 37 Там же. С. 83–84.
- 38 Приводится по: *Клебанер В.С.* Александр Богданов и его наследие // *Вопр. философии.* 2003. № 1. С. 109.
- 39 «...Пролетарский опыт иной, чем у старых классов, и прежнее познание недостаточно для пролетариата. Марксу и пришлось положить начало новой общественной науке и новой исторической философии...  
Нынешняя наука и философия отличаются цеховым характером: познание разбито на отдельные специальности, каждая загромождена массой мелочей и тонкостей, для изучения каждой нужна чуть ли не вся человеческая жизнь, и сами ученые плохо понимают друг друга, потому что каждый не видит дальше своей специальности. Пролетарию необходима наука в его жизни и борьбе, но не такая, которая доступна людям только по кусочкам и порождает между ними взаимное непонимание: в сознательно-товарищеских отношениях важнее всего, напротив, полное понимание друг друга. Выработка социалистического знания должна поэтому стремиться к упрощению и к объединению науки, к отысканию тех общих ее способов исследования, которые давали бы ключ к самым различным специальностям и позволяли бы быстро овладевать ими, – как и рабочий машинного производства, зная по опыту общие черты и общие приемы его техники, может сравнительно легко переходить от одной специальности к другой. Разумеется, надо будет потратить много труда, чтобы привести разные науки и философию к такому состоянию; но тогда они глубже проникнут в массы и получат гораздо более твердую, более широкую основу для своего развития. Наука, великолепное орудие труда, таким способом будет обобществлена, как этого требует социализм по отношению ко всем и всяким орудиям труда. Подобно науке, искусство служит для собирания воедино человеческого опыта; только оно его организует не в отвлеченных понятиях, а в живых образах. Благодаря такому характеру, искусство как бы демократичнее науки, оно ближе к массам и шире в них распространяется» (*Богданов А.* Социализм в настоящем // *Он же.* Вопросы социализма. С. 102).

- 40 *Богданов А.* Критика пролетарского искусства // Там же. С. 443.
- 41 *Богданов А.* Принцип относительности с организационной точки зрения // Теория относительности и ее философское истолкование. М., 1923. С. 105.
- 42 Несмотря на обилие понятий, предложенных Богдановым в рамках тектологии, они практически не получили хождения в научной литературе. Более того, несмотря на то, что тектология позиционировалась Богдановым в качестве научной дисциплины, многие исследователи обращают внимание на невозможность формализации введенных Богдановым понятий, а тем более их математизации.
- 43 Не означает ли это «смотреть глазами коллективиста, видеть связь общения там, где не может ее видеть индивидуалист, <...> ощущать всю вселенную как поле труда, борьбы сил жизни с силами стихий, сил стремящегося к единству сознания с силами разрушения и дезорганизации»? (*Богданов А.* Возможно ли пролетарское искусство? // *Он же.* Вопросы социализма. С. 423).
- 44 «Именно этот оттенок – скрытое указание на творчество – и делает термин “конъюгация”, в его универсально-расширительном смысле, наиболее подходящим для тектологии: с ее точки зрения всякое образование новых форм основывается на соединении прежних комплексов, и всякое такое соединение ведет к образованию новых форм» (*Богданов А.* Очерки всеобщей организационной науки. Самара, 1921. С. 65 (сн. 1)).
- 45 Нельзя не обратить внимания на переключку образов: на одной из фотографий кабинета Богданова в Институте переливания крови на столе виден микроскоп, а у окна – телескоп. См. фото кабинета А.Богданова в кн.: *Ягодинский В.Н.* Александр Александрович Богданов (Малиновский). 1873–1928 гг. М., 2006.
- 46 *Богданов А.* Тектология: (Всеобщая организационная наука): В 2 кн. Кн. 1. М., 1989. С. 144.
- 47 *Богданов А.* Борьба за жизнеспособность. С. 136.
- 48 Там же. С. 148.
- 49 Там же. С. 111.
- 50 *Богданов А.* Вопросы социализма // *Он же.* Вопросы социализма. С. 350–351.
- 51 *Богданов А.* Социализм в настоящем // Там же. С. 99.
- 52 *Одесский М.П.* Миф о вампире и русская социал-демократия (литературная и научная деятельность А.А.Богданова) // Лит. обозрение. 1995. № 3.
- 53 *Одесский М.П.* Миф о вампире... Цит. по: <http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/vamp4.htm>
- 54 См.: *Аронсон О.* Трансцендентальный вампиризм // Синий диван. 2010. № 15.
- 55 Там же. С. 30–31.
- 56 *Богданов А.* Критика пролетарского искусства // *Он же.* Вопросы социализма. С. 443.

## ГЛАВА II НАЦИОНАЛЬНЫЙ АРХИВ: ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПАМЯТИ\*

### Введение

Идея Национального архива была рождена Французской революцией. На ее – пусть временные и в силу исторических обстоятельств ограниченные – достижения, на наш взгляд<sup>1</sup>, будет ориентироваться революция русская. Создать условия демократического, свободного и открытого для всех граждан Республики доступа к памяти – такова была сердцевина той мечты, которая руководила умами деятелей Революции на ее «заре». Сделать из архива эффективный, доступный для власти, но закрытый для общества инструмент управления – таково было то изменение, которое претерпела идея архива в процессе превращения Республики в Империю.

### Анахрония: архивы в условиях войны

От архива может потенциально исходить чудовищный и невыносимый тип власти: власть угнетателя, его безграничное могущество и способность завладеть записанными жизнями побежденных. Этот тип власти, его история и механизмы хорошо прослеживаются на примере той судьбы, которую претерпели французские архивы во время Второй мировой войны. Поэтому

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

нам кажется необходимым и уместным к ней обратиться. Линия этой судьбы ярко прочерчивается в книге Софи Кюре «Похищенная память: французские архивы, ставшие военной добычей нацистских, а затем советских войск»<sup>2</sup>. Автор обнажает три различные логики, которые руководили действиями немецких оккупационных властей во время Второй мировой войны, когда они захватывали архивы во Франции и вывозили их в Германию<sup>3</sup>. *Первая* – это логика старой войны, одним из принципиальных основоположников и начинателей ее был Наполеон, который рассматривал архивы как трофеи. Практика «трофеизации» архивов стала квазизаконной начиная со II мирной Гаагской конференции 1907 г., в соответствии с положениями которой культурные достояния во времена конфликтов должны рассматриваться как неприкосновенные, но захват архивов, когда они связаны с военными действиями (как, например, в случае архивов министерства иностранных дел), тем не менее, допускается. *Вторая логика* – историческая; это та логика, которая была запущена в действие нацистами, начавшими великий «пересмотр» истории, исходя из понятия «германскости», и заставляла их собирать то, что было способно поддержать этот «нарратив» и образовать некое «великое» наследие «индогерманскости». Наконец, последняя логика – это логика идеологическая: речь идет о том, чтобы завладеть архивами врагов третьего рейха, франкмасонов, а также еврейских семейств и организаций.

Интересной деталью является то, что последние годы перед войной Европа переживала апогей как личного, так и публичного письма. Даже небогатые семьи собирали библиотеки, интеллектуалы аккумулировали манускрипты, администрации – как машинописные, так и манускриптные тексты. Чем было бы продолжение этой истории, мы не знаем, потому что она была прервана войной.

В соответствии с военной логикой, сразу после начала блицкрига министерство иностранных дел Германии дало барону фон Кюнсбергу, руководящему операцией во Франции, задание найти «современные книги и документы», которые можно было использовать в целях пропаганды.

И 20 июня 1940 г. началась другая, военная история архивов: в этот день нацисты провели обыск на квартире руководителя Социалистической партии Леона Блюма, в ходе которого были изъяты

его личные документы и библиотека. За этим последовали другие обыски: на квартирах различных деятелей, объявленных «врагами Рейха» – левых, евреев, франкмасонов<sup>4</sup>.

Софи Кюре подчеркивает, что захват архивных массивов, совершенный нацистами во Франции, был «интеллектуальной» и «культурной» частью события ШОА (частью, еще недостаточно признанной как событие этого порядка). Целью этой архивной войны был, конечно, не захват территорий, но задача «стереть» культурное наследие той группы, которая рассматривалась как враждебная<sup>5</sup>.

Когда война подошла к своему концу и советские войска вошли на территорию Германии, эта военная история обрела свой новый поворот: захваченные нацистами архивы стали методично отправляться в Москву. По оценке Софи Кюре, в целом нацистское разграбление и советская реквизиция коснулись десятков миллионов документов. Она отмечает, что конкретные действия и той и другой стороны руководились в большей степени «поликратической», временной администрацией, нежели некоей хорошо отлаженной тоталитарной машиной. В Москве эти архивы засекречивались и помещались в спецхраны. Софи Кюре отмечает, что массивы документов лежали фактически нетронутыми: советские историки и архивисты не консультировались в этих архивах. Кремль осуществлял над данными архивами странный и загадочный тип власти: он хранил в полном секрете существование этих архивных массивов. Например, до того как они начали возвращаться «на Родину», никто не знал, какова была судьба архивов и библиотеки Марка Блока, – большинство исследователей считало, что она погибла в огне войны.

Возвращение архивных «московских фондов» открыло неожиданные стороны французской истории как для простых французов, так и для институций французского государства, запустило для них в действие новые механизмы осмысления собственной истории (подобно тому, как постепенное разрешение конфликтов вокруг архивов гражданской войны в Испании помечало постепенное усвоение испанским обществом своего фашистского прошлого).

Но война поставила также и другие проблемы, относящиеся к этой «военной» истории: немецкие источники, хранящие память о похищении (а именно документация, описание того, что было

похищено), находятся, конечно, в Германии, но также в Москве, Париже, Вашингтоне и Лондоне. Война создала лакуны, черные пятна, и никто не может ответить на вопрос, когда они будут восполнены и будут ли восполнены вообще.

## **I. Рождение Национального архива: условия Революции**

### **1. Французская буржуазная революция и Archives Nationales**

Рождение Национального архива во время Французской революции связано с тем значением, которое имело в рамках нового режима Национальное собрание (или иначе – Национальная ассамблея). Это качество архива анализируется в книге Люси Фавье «Память государства. История Национального архива»<sup>6</sup>. Название книги – *Память государства* – подчеркивает тот факт, что Национальный архив перегруппирует архивы правительственных органов и центральной администрации Франции и что в то же время мы не можем исключить из национальной памяти другие архивы, такие как архивы коммун и других территориальных единиц. Жан Фавье (муж Люси Фавье, который после ее скоропостижной смерти готовил издание книги) пишет в предисловии: «Этот гигантский дом, который собирался стать на несколько десятилетий памятью Франции, был – в сознании его основателей <...> лишь памятью, непосредственно полезной для Национального Собрания. Все ведет свое начало из этого, начиная уже с той идеи, которая должна быть одним из оснований демократии: Нация обладает правом на свои архивы – правом, которое образует обязанности Государства»<sup>7</sup>.

Таким образом, термин «национальный» должен прочитываться прежде всего как «несущий национальную память». Начальная организация архива и модальностей коммуникации документов для общества, предусмотренная революционерами, демонстрирует, что Архив является прежде всего способом получить документы, необходимые Ассамблее для собственного самообновления и защиты. Его чисто историческая ценность как таковая в ту эпоху не представляет собой еще предмет забот.

В действительности внутренний регламент Конституционной ассамблеи, установленный 29 июля 1789 г., предусматривает создание отдельной архивной службы для «национальных актов и документов», что представляет собой чрезвычайно размытую формулировку. Архивист Ассамблеи и член Комиссии по разработке проекта Национального архива Камю<sup>8</sup> предложил – как бы в стороне от понятия «акты Нации», которое описывает законодательные архивы, – ввести понятие «исторического памятника», но это предложение было отклонено. Сохранялись, таким образом, только «акты Нации». Тем не менее, начиная с 1790 г. Камю, будучи при всем том яростным сторонником Революции, разворачивает свою деятельность по сохранению архивов предыдущего, дореволюционного периода. «Без сомнения, этот деятель Просвещения проявлял себя ревностным поборником принципов, установленных Революцией, но он был не менее враждебен по отношению к представлению о *tabula rasa*, перевозносимому теми, кто видел как бы девственно чистую Францию, родившуюся как бы из ничто»<sup>9</sup>.

Однако 7 августа 1790 г., по причинам прежде всего экономическим, было постановлено, что архивы Старого режима, находящиеся «под печатью» с начала Революции, должны быть объединены все вместе и помещены в особом, отдельном от других архивов здании, находящемся под юрисдикцией Парижского муниципалитета (точно оценить, каково было содержание этих архивов, было сложно, и Камю представил в сентябре 1791 г. текст под названием «Состояние архивов»). Решение объединить архивы Старого режима в отдельном помещении представляло собой инновацию и отмечало тот факт, что для новой власти стало очевидно, что различные фонды представляют собой части единого архивного ансамбля.

В сентябре 1790 г. был принят декрет, который можно считать моментом учреждения Национального архива как такового. Анализируя этот декрет, Люси Фавье пишет: «Принятый голосованиями 4 и 7 сентября 1790 г. и одобренный 12 сентября королем, этот декрет уточнял: “Национальный архив является хранилищем всех актов, которые устанавливают организацию королевства, его государственное право, его законы, его территориальное разделение”. То, что здесь появляется, – это именно отдельная центральная институция Франции. Она больше не является простой служ-



бой Ассамблеи (Национального собрания)»<sup>10</sup>. Помимо документов Ассамблеи Архив теперь призван сохранять акты нового государства. Это и делает из него центральную институцию. Однако нужно отметить, что в реальности фактически еще никто в это время не думает о создании единой и централизованной службы: каждая институция «на местах» сама сохраняет свои собственные архивы. Что касается архивов новых центральных институций, то они еще незначительны, размах, который они вскоре приобретут, еще не предвиден.

Таким образом, можно констатировать, что на протяжении первых лет своего существования Национальный архив фактически, «на деле», является в первую очередь архивом Национального собрания: в нем оседают принятые законы, документы, полученные Собранием, непредставленные проекты законов. В январе 1791 г. сюда отправляются подлинники об отчуждении национального имущества – это знаменует тот факт, что речь, таким образом, идет именно только об архиве нового режима.

27 марта 1791 г. Ассамблея вменяет в обязанности Парижскому муниципалитету указывать депозитариев, которые несут ответственность за передачу на хранение архивов Старого режима после снятия с них печатей. Архивы Старого режима существуют и пополняются без какой бы то ни было связи с Архивами нации, т. е. Архивами ассамблеи. То же касается и некоторых других важных архивов. Так, некто Терасс, который будет управлять судебными архивами в течение почти полувека, получал приказы только от муниципалитета. Подчиненное Терассу хранилище было организовано лучше, чем другие, поскольку они зачастую собирали институциональные архивы без учета их преемственности. В дальнейшем судебные архивы будут подчиняться Министерству юстиции.

21 сентября 1791 г. принимается закон об обязательном хранении архивов: комитеты Национального собрания будут обязаны в течение месяца передавать свою документацию – за редкими исключениями – в архивы.

Однако 30 сентября 1791 г. Национальное собрание прекратило свое существование, и ему на смену пришло Законодательное собрание. И 23 октября 1791 г. было решено, что архивы комитетов будут в действительности сохраняться комитетами законода-

тельного собрания. Эта мера, которая была обусловлена целями обеспечения преемственности власти, приводит к тому, что большинство документов, относящихся к деятельности комитетов Архива, покидают свое привычное географическое местоположение и вынуждены «переезжать». После этого понадобится еще более десяти лет, прежде чем «самостоятельная институция, собственное предназначение которой составляет хранение национальной памяти», придет в действие.

2 ноября 1793 г., в то время как Камю находится в австрийской тюрьме, все существующие хранилища переводятся под управление одной инстанции – инстанции архивиста т. н. хранилища Королевского дома Национального архива, который содержит, помимо прочего, документы, относящиеся к составу государственных земель Республики. Единство архивов Республики оказывается таким образом реализовано. И когда после этого (после своего возвращения во Францию) Камю будет создавать первую опись, он фактически будет осуществлять уже работу историка.

25 июня 1794 г. принимается закон, который дает Национальному архиву устойчивую рамку, поскольку он будет служить просуществовавшей вплоть до 1979 г. законодательной базой любого регламентирующего работу Архива механизма. Закон отражает узкий взгляд на Архив как на совокупность архивов свода законодательства. Законом предусматривается их публикация, и каждый гражданин получает право иметь к ним доступ. Однако достаточно скоро этот либерализм будет ограничен, поскольку на протяжении нескольких лет будет констатироваться, что некоторые документы не могут быть сделаны доступными в любой момент времени. Закон также предусматривает объединение хранилищ, расположенных в провинции, но этот проект будет быстро забыт в силу практических причин.

Этот закон предусматривал еще и существенную пересортировку существующих архивов. Служба отбора, введенная в действие в ноябре 1794 г., состояла в существенной степени из архивистов, которые уже состояли на службе в тех или иных хранилищах, образовавших ядро Национального архива. Все архивы должны были быть распределены по трем основным секциям: секции государственного имущества, юридической секции и секции «истории». Служба должна была быть распущена по истечении

шести месяцев, но просуществовала она гораздо дольше. Очень быстро все ее члены проявили значительный интерес к историческому аспекту.

В 1793 г., когда Камю находился в австрийском плену, министр внутренних дел Ролан рекомендует провести сортировку старых архивов. Из-за экономических препятствий, несмотря на то, что попытка перегруппировать архивы была предпринята, их чрезвычайно большое количество и сильная неупорядоченность сделали операцию невозможной. Эти архивы были неполными, т. к. они часто подвергались расхищениям «любителями» истории и просто любопытными. Тем не менее копии документов, сделанные перед Революцией, позволили сохранить следы документов, уничтоженных пожарами или революционными пересортировками.

Получив в наследство архивы Старого режима, разрозненные и неполные, служба отбора уничтожает большое количество документов и прежде всего документальные свидетельства о титулах и имуществе знати, а также акты отчуждения национальной территории. Таким образом, речь идет о том, чтобы уничтожить все следы Старого режима так, чтобы они не могли быть больше восстановлены. 8-го плювиоза II года (по революционному календарю) принимается закон, который запрещает использование каких бы то ни было терминов, несущих на себе печать рабства, феодализма и сеньории. Это привело к тому, что документы были урезаны, вплоть до того, что сделались невразумительными, а также к тому, что большая часть других документов была просто уничтожена.

В 1796 г. Камю возвращается из плена и начиная с 1797 г. он посвящает себя исключительно архивам. Секция государственного имущества и юридическая секция мало-помалу получают статус независимого хранилища. Соперник Камю Шейне, который руководит секцией госимущества, расположенной в Лувре, отказывается признать авторитет Камю. Но Камю удается повернуть дело в свою пользу. В работе, осуществляемой вместе с Террассом, который руководит юридической секцией, дела у него идут лучше. Однако Апелляционный суд требует признать архивы частью своей канцелярии – претензия, которая будет так или иначе воспроизводиться вплоть до правления Луи-Филиппа.

Временное агентство по титулам, находящееся сначала под непосредственным руководством Директории, а затем интегрированное в отделение Министерства юстиции, выражало желание стать независимым хранилищем для исторических документов. Его противостояние с Камю повлекло за собой его упразднение, и было создано Бюро по сортировке титулов, в которое вошли члены Службы, такие как Шейне и Террасс. Несмотря на очень маленькое жалование и недостаток средств, оно продолжало понемногу объединять разрозненные фонды последних служителей Старого режима. Террасс согласует сроки и организует транспортные доставки, но работа занимает гораздо больше времени, чем было предусмотрено.

Государственный переворот 9 ноября 1799 г. знаменует конец Директории и Французской революции и начало Консулата. Камю пытается закончить процесс сортировки, но Бюро затягивает этот процесс. Консульский декрет от 28 мая 1800 г., принятый в отсутствие Бонапарта, изменяет принцип организации Архива, отсоединяя его хранилище от Ассамблеи: оно переносится в отдельное помещение. Компетенция архивов была расширена: хранилища теперь должны пополняться «за счет различных частей, образующих Республику». Парадоксальным образом, в то время как исполнительный орган находится в Тюильри, где ранее находилась Ассамблея, Архивы перевозятся в дворец Бурбонов, где теперь располагается Ассамблея. Тем не менее в этот момент еще можно говорить об Архиве как об отдельной, автономной институции.

В подчинении Камю находится только 14 человек, не считая членов Бюро, в отношении которых различные общественные органы начинают проявлять несговорчивость в том, что касается вопроса о передаче своих архивов. 23 ноября 1800 г. Камю предлагает закон о передаче, но он не принимается.

Бюро настаивает на том, чтобы была создана историческая секция для того, чтобы обеспечить когерентность фондов. 21 января 1801 г. Бюро упраздняется и (под названием «Бюро исторических памятников») входит в состав исторической секции Национального архива. Сортировка будет продолжена внутри каждой секции отдельно.

Архив родился по воле Ассамблеи. Но тем не менее отделения Ассамблеи прекращают передавать свои архивы после жерминаля XII года в том, что касается законодательного корпуса, и после

1807 г. в том, что касается Трибуната. Но даже до этого передача на хранение была далека от того, чтобы быть систематической. Начиная с 3 брюмера IV года более не осуществлялось передачи в архивы актов исполнительной власти.

Камо умирает в ноябре 1804 г., и на его должность назначается Дону, с которого в целом начинается уже другая история Национального архива – история Архива Империи.

## **2. Советское государство (1920-е и 1930-е гг.) и Государственный архив**

Неудивительно, что между революциями – устанавливающими новые принципы государства – прослеживается некоторая аналогия в их отношении к архиву. 1 июня 1918 г. Ленин подписал декрет «О реорганизации и централизации архивного дела», которым предусматривалось создание Главного управления архивным делом (ГУАД, или Главархив) при Наркомате просвещения РСФСР. Главархив стал первым в истории России централизованным органом управления архивным делом. Его функцией было управление т. н. Единым государственным архивным фондом (ЕГАФ), т. е. фактически его задача состояла в том, чтобы формировать и проводить единую архивную политику.

В ведении Наркомпроса архивы оставались до 1921 г. 26 ноября 1921 г. было издано постановление Президиума ВЦИК о переводе Главархива в ведение ВЦИК. 30 января 1922 г., после принятия новой Конституции РСФСР, Президиумом ВЦИК было утверждено Положение о Центральном архиве (Центрархиве) РСФСР. Управление архивной системой переходило от ГУАД в ведение Управления Центральным архивом при ВЦИК РСФСР. В этом событии наблюдается начало централизации архивов, поскольку именно центральный политический орган (в данном случае – Управление Центральным архивом при ВЦИК РСФСР) начинает управлять, планировать и контролировать архивное дело на территории Российской Федерации (также в ведение УЦА ВЦИК входило «прямое руководство всеми московскими и петроградскими центральными государственными архивами»). Кроме того, был существенно сужен круг источников комплектования государ-

ственных архивов: он ограничивался правительственными учреждениями. В 1929 г. было создано Центральное архивное управление Союза ССР (ЦАУ СССР), и архивы Российской Федерации стали отличать от так называемых центральных государственных архивов всесоюзного значения (к 1935 г. в ведении ЦАУ СССР находилось пять союзных архивов: Центральный архив Красной Армии (ЦАКА), Военно-исторический архив (ВИА), Центральный фотофонокиноархив (ЦФФКА), Центральный архив профдвижения (ЦАПД), Государственный архив внешней политики (ГАВП)). В задачи же ЦАУ входило общее управление и объединение деятельности центральных архивных управлений союзных республик, которые в свою очередь заведовали фондами общесоюзного значения. В 1936 г., после принятия Конституции, был усилен контроль со стороны органов безопасности над архивами. В 1938 г. этот процесс пришел к своему логическому завершению: в соответствии с Постановлением Президиума Верховного Совета СССР государственные архивы страны перешли в ведение НКВД СССР. Центральные и местные органы управления архивным делом потеряли свой независимый статус<sup>11</sup>.

Эта фактологическая история отвечает определенным изменениям исторического сознания, которые, на наш взгляд, можно констатировать в России после Октябрьской революции. Царская империя не знала другой истории, кроме истории преемственности суверенной власти, истории ее знаков и атрибутов. Что касается архивов, то в дореволюционной России они были сильно децентрализованы: большинство архивов сохранялись теми или иными государственными институтами исключительно в зависимости от их собственных нужд. Как отмечает историк советских архивов В.А.Савин, «в начале XX века архивное достояние Российской империи находилось в состоянии кризиса»<sup>12</sup>.

Появление идеи Архива, привязанного к задачам Просвещения, теперь уже в России напоминает идею, которую мы видели появившейся во Франции после Революции: идею того, что народ должен иметь возможность знать свою собственную историю и иметь доступ к знанию о том, что именно делает государство (что отвечает – по мысли обеих революций – идее демократического государства). Идея централизации здесь может быть не такой уж и отрицательной: «централизовать» может означать также делать

более доступным для самых отдаленных областей знание о том, что происходит вдалеке от них. Вопрос только в том, что баланс между централизацией и автономией должен поддерживаться в интересах последней. В.А.Савин, например, отмечает, что «создание ГАФ РСФСР и системы государственных архивов, которые одновременно являлись и субъектами и объектами политики концентрации ретроспективной информации в руках государства на основе централизации» стало «реализацией общемировой тенденции». И в продолжение этой мысли он пишет, что «с образованием после Октябрьской революции ГАФ в России были реализованы предложения многих архивистов и историков об архивной реформе, видевших развитие отечественного архивного дела через призму мирового, прежде всего европейского, опыта».

Но, к сожалению, развитие фактологической истории архивов в 1920-е и 1930-е гг. в России накладывается на их другую – параллельную – внутреннюю историю. Нужно принять во внимание, что 1920-е гг. в России были отмечены интенсивными дискуссиями в кругах историков и архивистов в отношении тех приоритетов, которые должны ставить перед собой архивы как учреждения памяти и архивы в целом. А именно вопрос состоял в том, «какие приоритеты должны руководить классифицированием документов»:

– «операциональное» использование<sup>13</sup>

или

– использование «историческое», руководящееся знанием в отношении происхождения документа и его исторической значимости.

И именно вокруг этого ключевого «шарнира» и происходит на уровне подхода к архиву переход в России от 1920-х к 1930-м гг. Упомянутые дискуссии были фактически остановлены кампанией против «буржуазной архивистики», заключающейся в общих чертах в движении, направленном против исторического подхода. Начиная с этого момента социальная функция советской архивистики будет фактически полностью поглощена обслуживанием интересов «линии Партии» – например, поиском личных данных по поводу того или иного «антисоветского элемента». Описывая динамику, имевшую место в управлении архивами в 1920–1930 гг. на «макроуровне» (т. е. на уровне институциональной организации и процессов формирования архивных фондов), В.А.Савин подчер-

квивает, что «в дальнейшем (т. е. в процессе, ведущем от 1920-х к 1930-м гг. – Д.Г.) понятие и состав ГАФ РСФСР трансформировались под воздействием отлучения от него массивов архивных документов, находящихся в распоряжении коммунистической партии, наркоматов (министерств) и ведомств. Физически эти документы хранились не в государственных архивах, но включались в состав ГАФ РСФСР посредством единой системы учета».

Нужно отметить, что историю вопроса об Архиве в советском опыте 1920–1930-х гг. намеренно приходится анализировать в терминах дедуцируемых из действий власти политических и социальных интенций, которые мы выводим частично из сравнения двух революций (французской и российской). Точно верифицируемые исторически характеристики архивной политики большевиков в 1920–1930-е гг. мы дать не можем – этот вопрос, кажется, недостаточно изучен. В среде историков советских архивов оценка политики советской власти в отношении Архива находится как бы в состоянии постоянного колебания и не может обрести однозначного оттенка. Как пишет Савин, «вопросы функционирования государственных архивов, ГАФ в постреволюционных условиях недостаточно изучены даже с точки зрения накопления фактов. Деятельность правительственных структур и местных органов власти по отношению к письменному наследию России оценивается в историографии как в основном позитивная. Роль профессионального объединения архивистов – Союза российских архивных деятелей (СРАД) – теперь однозначно трактуется как прогрессивная. Попытки членов Союза добиться самоопределения архивной отрасли определенным образом освещены, а оцениваются как плодотворное соглашательство с большевистским режимом. Наконец, активные действия архивной администрации, ранее получавшие в отечественной историографии восторженные оценки, в последние годы подвергаются неоднозначной оценке. Однако мотивация действий советской власти в сфере социокультурной памяти изучена недостаточно».

В целом мы можем сделать следующий вывод в отношении того, к чему пришла советская архивистика к концу 1930-х гг.: с определенными оговорками можно сказать, что на уровне отношения к архивам 1930-е гг. запускают «военный механизм» использования архивов. Это фактически тот же самый механизм, который



мы наблюдаем в одной из описанных Софи Кюре логик, руководящих операциями, которые производились в отношении архивов нацистскими властями: а именно использование архивов как инструмента борьбы против врагов<sup>14</sup>.

## II. Архив как сопротивление: идея другого архива

Недавнее событие публикации архивов Эммануеля Рингельблюма, историка Варшавского гетто, заставило обратить внимание на то, чем может быть акт архивации как некоторое действие, выходящее за пределы простой операции фиксации исторического события<sup>15</sup>.

Акт архивации, произведенный группой Рингельблюма, названной «*Oneg Shabbat/shabbat radieux*», является в своем роде абсолютно экстраординарным. Группа Рингельблюма поставила себе целью произвести синтез истории польских евреев во время Второй мировой войны, – и это в тот самый момент, когда эта история, отмеченная трагическим началом, разворачивалась. Действия участников группы были отмечены срочностью и беспрецедентной для архивистов оперативностью – поскольку «объекты», их интересовавшие, находились в это самое время (в период между 1940 и 1943 гг.) под угрозой исчезновения. Задача состояла в том, чтобы тайно собрать все документы, касающиеся проявлений и последствий нацистской политики по отношению к польским евреям. А также самую широкую документацию о той ситуации, в которой они находились, будучи поставленными перед лицом этой политики.

Значимость издания архивов Рингельблюма – как для истории архивов как таковых, так и для знания об истории ШОА – трудно переоценить.

Оно делает доступным для широкого общественного представления два события, которые по тем или иным причинам часто остаются в тени: многочисленные *неизвестные аспекты выживания* в гетто и одновременно *историков* – в абсолютно необычной ситуации – *за работой* по выведению в свет этой загнанной в гетто жизни<sup>16</sup>.

Будучи медиевистом, историком Польши, Рингельблюм как бы создает одновременно архивный центр и интердисциплинарный исследовательский институт. И именно такая двойная опера-

ция сделала возможным то, что были собраны, классифицированы и сохранены безобидные по видимости (но могущие на самом деле служить могущественным инструментом обвинения и доказательства) следы «обыкновенной» жизни, среди которых – продовольственные карточки и трамвайные билеты, обертки конфет, уличные афиши, а еще: личные дневники, персональная переписка, детские сочинения<sup>17</sup>.

После того как группа Рингельблюма посчитала свою работу законченной, т. е. когда архивы были собраны (всего они насчитывают около 6000 документов), архивисты группы поместили весь этот архивный фонд в металлические коробки и закопали их в землю. Часть их была найдена в 1946 г., другая часть – в 1950-м. Таким образом, последняя воля их создателей была реализована: *воля передать* – передать вопреки всем усилиям нацистов систематически уничтожать польских евреев и их культуру. Двойное открытие руководит эмоцией читателя опубликованных архивов: открытие этих вытесненных следов и открытие небывалого акта архивации, который был произведен историками группы Рингельблюма и целью которого было *заставить помнить*. Этот акт был последним действием архивистов группы Рингельблюма. Но ему удалось выполнить свою цель: противопоставить запись и след варварству, осуществляя таким образом акт сопротивления; образовать другой, невозможный архив и таким образом противостоять власти угнетателя.

Подобную операцию, или подобное понимание архива (понимание архива как того, что может противостоять власти), развивает подход, разработанный историками российского общества «Мемориал». Нужно бы было четко представить переворот, который произвели эти историки в представлении о том, чем являлись сталинские репрессии – как достаточно отлаженный и осознанный механизм – в их конкретных проявлениях. Та же воля к стиранию памяти о побежденных, которую мы находим в нацистском подходе к памяти, присутствует и здесь<sup>18</sup>. Сегодня мы знаем, как на уровне документов происходил акт репрессирования: некое репрессированное отправляли в систему ГУЛАГа. Все его официальное досье, сформированное в течение его жизни и служащее по идее продолжению и развитию жизни, вдруг – по воле победителей – меняло полностью свою идею: единственной его целью становилось лучше и эффек-

тивнее репрессировать, репрессировать точнее, в соответствии с условиями предыдущей жизни, в соответствии с убеждениями, а также в соответствии с тем, чем становится жизнь, переведенная в режим жизни внутри лагеря. Соответственно, документальное знание о той или иной частной жизни – персональное досье, личный архив – также должно служить этой цели. «Личное дело» передается в систему ГУЛАГа, оно следует за репрессированным по его «этапам», палачи дополняют и изменяют его по своему усмотрению и на основании его решают, какая мера может соответствовать «вине». Отныне следы о жизни репрессированного становятся разорванными и разбросанными между и согласно проходимым им «этапам», между всеми различными гулаговскими администрациями. Личная история отчуждается. Отсюда можно понять, какую роль играет попытка создать единую и централизованную базу данных о репрессированных, предпринятая «Мемориалом». Речь не идет, как это часто понимают, только о демонстрации преступлений режима. В первую очередь речь идет о том, чтобы прочертить заново частично стертую линию судеб. Переструктурировать логику архива (архива официального), поставив в центр другой принцип – принцип памяти о сопротивляющейся жизни, а не принцип доказательства преступления перед властью.

Соответственно, речь идет также о том, чтобы создать другой, альтернативный, архив, который будет говорить о чем-то другом, нежели о «вине» индивида перед лицом всемогущей власти: о способности переносить, казалось бы, непереносимые страдания, о любви к жизни несмотря ни на что, о хрупкости, но в то же время и о способности сопротивления, свойственного простому человеческому существованию перед лицом силы, безмерно его превосходящей.

Соотнося «архивную» операцию (операцию по отношению к памяти) нацистского режима и операцию режима сталинского, мы должны отметить, что здесь, на другом уровне, повторяется знаменитое «различие тоталитаризмов»: если нацистская логика однозначно может быть описана в терминах тотального стирания следов побежденных (сюда же мы относим операцию присвоения архивов), то логика сталинского режима отмечена для нас операцией насильственного переструктурирования, которое преследует вполне определенные цели.

Никогда, конечно, подобная историографическая операция, осуществленная обществом «Мемориал», не могла бы быть осуществлена без предшествующего ей политического «переворота», без тех революционизирующих условий, которыми отмечены 1990-е гг. в России. Здесь мы видим, конечно, ограниченность «архивной революции», которая не может происходить «сама по себе», без дополняющей ее политической «революционной ситуации». Но мы должны также отчетливо осознавать – несмотря на эту ограниченность – политическую значимость архивной революции.

## Заключение

Мы видим, что само существование Архива (и особенно Национального архива) как культурного явления уже в его идее отмечено политической доминантой: он появляется в тот момент, когда производится попытка установления нового отношения к будущему, которое порождает особое отношение к памяти – сама память как бы учреждается. Отсюда, в этих условиях, возникает и особое отношение к архиву (как проекту Национального архива): он должен произвести эффект рождения нового внутри памяти (архив в этом случае отмечается производимым внутри памяти эффектом продуманности, что может нести как негативные моменты (моменты исключения или даже «стирания» памяти, что мы видим в случае уничтожения «следов рабства», производимых архивистами Французской революции), так и моменты позитивные («утопические», сохранение старого в виду порождения нового)).

Гипотеза, на которой можно бы было настаивать, состоит в следующем: учрежденный в момент революции архив как бы следует логике развития (или деградации) революции и в каком-то смысле «отражает» ее этапы: на это указывает, на наш взгляд, например, момент консервации архива в случае консервации революции (момент отсоединения Архива от Национальной ассамблеи в период, следующий за наполеоновским государственным переворотом, и момент сворачивания дискуссий о роли архива и отсоединение архива от задач просвещения в сталинские 1930-е гг.).

Также можно сказать, что чисто «историческая» операция в рамках отношения к архиву (в самой его идее) вряд ли может быть выделена в чистом виде (на что ясно указывает синтетический характер деятельности Камю). Историческая операция будет всегда маркирована политическим началом. В этом отношении вклад, который историки могут внести в процесс демократизации отношения к архиву (указание на необходимость доступности любого документа в любой момент времени и для любого, кто его запрашивает, что и будет являться критерием объективности) и к памяти в целом, не может быть оспорен.

### Примечания

- <sup>1</sup> Который по необходимости ограничен гипотетическим анализом, построенным фактически исключительно на макроанализе институциональных операций, производимых властями (учреждения институций, их преобразования, перегруппировки и переподчинения); анализ эксплицитных мотивов и интенций власти в случае русской революции, кажется, еще достаточно затруднен.
- <sup>2</sup> *Cœuré S.* La Mémoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique (de 1940 à nos jours). P., 2007.
- <sup>3</sup> Эти логики отмечены также в: *Artières P.* Histoires d'archives // *Revue historique*. 2009. Vol. 1. № 649 (P.U.F.).
- <sup>4</sup> *Ibid.* С. 9.
- <sup>5</sup> *Ibid.* С. 12–13.
- <sup>6</sup> *Favier L.* La Mémoire de l'État: histoire des Archives nationales. P., 2004.
- <sup>7</sup> *Ibid.* С. 10.
- <sup>8</sup> Фигура Камю является интересной в том плане, что фактически она выступает неким синтезом между архивистом и историком, синтезом чуть ли не единственным в истории.
- <sup>9</sup> *Ibid.* С. 20.
- <sup>10</sup> *Ibid.* С. 14.
- <sup>11</sup> Подробнее об этом см.: <http://archives.ru/rosarhiv/history.shtml>
- <sup>12</sup> См.: *Савин В.А.* Государственные архивы РСФСР в 1918–1941 гг.: формирование, организация, коммуникации, управление: Дис... д-ра ист. наук. 2005.
- <sup>13</sup> То есть фактически *политическое* использование, или, если воспользоваться термином историка общества «МЕМОРИАЛ» Никиты Петрова, употребленным по немного другому поводу, «использование в *политических целях*». См. об этом статью: *Петров Н.В.* Архивы органов безопасности и их использование в политических целях (на сайте: [www.power-archive.com](http://www.power-archive.com)).
- <sup>14</sup> Пусть оговорка, которую мы допускаем, относится также к различию между двумя режимами (сталинским и гитлеровским), существующему на другом уровне и упомянутому Эрнстом Нольте: поскольку нацисты, учтя опыт ста-

линского террора, отказались распространять понятие врага на «немецкий народ» (см.: *Нольте Э.* Европейская гражданская война), «архивные механизмы» нацистов оказались естественным образом в большинстве случаев привязанными к «внешней войне» и расовой политике.

Второе различие, которое мы могли бы добавить, состоит здесь в том, что операции, производимые по отношению к памяти нацистским и сталинским режимами, не были одними и теми же. Если для первого однозначно характерны операции изъятия архивов, стирание памяти, то для сталинского режима характерна, если можно так выразиться, определенная «инструментализация» архивов, использование архивов «против».

- <sup>15</sup> См.: *Archives clandestines du ghetto de Varsovie* (Archives Emanuel Ringelblum). T. 1: *Lettre sur l'anéantissement des juifs de Pologne*. Présentées et éditées par Ruta Sabowska; T. 2: *Les enfants et l'enseignement clandestin dans le ghetto de Varsovie*. P., 2007.

См. об этом также: *Artières P.* Указ. соч.

- <sup>16</sup> Нужно отметить, что часть документов, собранных группой Рингельблюма, была выставлена в Мемориале Шоа в Париже в декабре 2006 – апреле 2007 г. (о Мемориале ШОА см.: <http://www.memorialdelashoah.org/>).

- <sup>17</sup> Что касается издания архивов, то первый том издания как раз воспроизводит личные прощальные письма, а второй – документы, относящиеся к детским архивам и к тому образованию, которые дети получали в гетто.

- <sup>18</sup> С теми оговорками, которые мы упоминали выше.

**ГЛАВА III**  
**ИСКУССТВО И БИОПОЛИТИКА.**  
**СОВЕТСКИЙ АВАНГАРД 1920-х гг.**  
**И ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ФОРМЫ ЖИЗНИ\***

Есть очень дурная привычка после удачного выполнения работы сейчас же ее показать; вот тут обязательно надо «вытерпеть», так сказать привыкнуть к успеху, смять свое удовлетворение, сделать его внутренним; а то в другой раз в случае неудачи получится «отравление» воли и работа опротивеет.

*Алексей Гастев. Как надо работать (1921)*

**Идеологии советского авангарда.**  
**Между одиноким «творцом»**  
**и «Сталиным как художником»**

В этой статье я бы хотел совершить пока довольно ограниченную по охватываемому материалу интервенцию в область исследования советского искусства и культуры 1920-х гг., надеясь в дальнейшем более детально развернуть обозначенные здесь идеи и вопросы. Эта область сейчас изучена во множестве своих аспектов как в постсоветской истории и теории искусства, так и во всем мире, учитывая колоссальное значение советского авангарда в прогрессивной культуре XX в., а также его повсеместную академическую и музейную канонизацию. Не являясь историком искусства, в рамках этой статьи я не хотел бы углубляться в специальные дискуссии. Я хотел бы ограничиться прочтением ряда теоретических текстов и манифестов рассматриваемого периода, а также относящейся к ним интерпретацией некоторых понятий современной эстетической и политической философии, которые практически не обсуждались в этом контексте.

Не будет большим преувеличением сказать, что в постсоветском академическом пространстве до сих пор преобладают скорее формалистические подходы к пониманию искусства и культуры

---

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

первого советского десятилетия, которые, тем не менее, содержательно заданы позднейшими идеологическими концепциями «тоталитаризма» и в целом радикально негативной оценкой советского опыта<sup>1</sup>. Художественные практики и достижения этого времени видятся вне политического и социального опыта победившей революции, мощных импульсов преобразования коллективной жизни, от нее исходивших. Они рассматриваются как отдельные формальные явления локальной модернистской традиции, как акты личного сопротивления или хитроумного маневра, вынужденного компромисса отдельных выдающихся «одиноких творцов» по отношению к культурной политике пришедших к власти большевиков.

При этом существует огромный международный архив исследований ранней советской культуры. В этих исследованиях, как правило, учитывается конститутивное значение политического. Советский опыт, особенно первых послереволюционных лет, предстает вне однозначных идеологических оценок, в его живой исторической амбивалентности и в связи с его беспорным утопическим потенциалом. Однако в них преобладают так называемые «case studies», авторы которых, как правило, избегают обсуждения общих теоретических проблем. Там же, где эти проблемы ставятся – например, в ставшем уже классическим, хотя далеко не бесспорном исследовании Питера Бюргера «Теория авангарда», – материал раннего советского искусства не включается в рассмотрение или является периферийной ссылкой<sup>2</sup>.

Исключением в бегло обрисованном здесь поле исследовательских тенденций является известная и до сих пор достаточно провокационная концепция Бориса Гройса. Напомним, что в работе «Gesamtkunstwerk Сталин» (1988) Гройс представляет социалистический реализм и в целом эстетику и политическую практику сталинского режима как продолжение основных интенций авангарда. Действительно, программным требованием авангарда было участие в преобразовании социальной и политической жизни. Наивысшей потенцией к преобразованию действительности, с точки зрения Гройса, обладает диктатор, абсолютный суверен с его «возможностью того общего взгляда на целое, который открывает лишь власть»<sup>3</sup>. В этой «метapolитической» концепции Сталин оказывается своего рода «художником-властителем»,



который буквально трансформирует, преобразует жизнь общества, которое видится как своего рода «тотальное произведение искусства»<sup>4</sup>. В более позднем послесловии к русскому изданию «Gesamtkunstwerk Сталин» Гройс смягчает формулировки, говоря о том, что «амбиции и стратегии» авангарда «были апропрированы и по-своему использованы сталинской культурой»<sup>5</sup>. Можно согласиться с такой формулировкой и придать ей вполне законный академический статус, однако само имплицитное сравнение Сталина с авангардным художником никуда не исчезает вместе с некритически воспроизводимой здесь традиционной моделью суверенной власти.

На мой взгляд, актуальной является критика крайностей перечисленных подходов – аполитичного и формалистического подхода постсоветского академического мейнстрима, позитивистской методологии case studies, так же как и подхода, гипостазирующего отношения эстетического и политического, через приписывание советскому авангарду роли скрытой парадигмы позднейшей советской политики. В связи с критикой «метapolитической» аргументации Гройса сразу же обозначим главный вопрос, который стал импульсом к дальнейшему исследованию.

Ставшая уже банальной формула гласит, что авангардное искусство должно «преодолевать» границы искусства и *жизни*, изменять ее или участвовать как одна из важных сил в более широком политическом процессе ее изменения. Эта установка авангарда (в той или иной, более или менее изошренной интерпретации сохраняющаяся и в практике современного искусства), безусловно, вытекает из политической и философской проблематики XIX в., начавшего осмысление революций и социальных изменений. Квинтэссенция этих поисков выражена в знаменитом 11 тезисе Маркса о Фейербахе. Подобно философии, искусство не должно более интерпретировать (репрезентировать) мир – «все дело в том, чтобы изменить его». Акцент на преобразовательную силу искусства является одной из главных координат в дискурсе об авангарде. Однако здесь хотелось бы заострить внимание на том, что является *объектом* этого преобразования. А именно – на «жизни», понимаемой как телесная, биологическая субстанция, но также и как общественная, политически детерминированная и выраженная жизнь.

Итак, отправляясь от критики обрисованных позиций, в данной работе я хотел бы проблематизировать и переформулировать допущение о том, что искусство 1920-х действительно было связано с определенными властными практиками и дискурсами. В отличие от Гройса и других исследователей, которые некритически используют представления о власти как заданной формой суверенного субъекта (Сталин), я предлагаю обратиться к современной аналитике власти, широко представленной на интернациональном уровне в работах М.Фуко и его современных последователей<sup>6</sup>. Мне хотелось бы, по крайней мере, если и не решить, то поставить осмысленный вопрос об особой рациональности, которая связывает практики искусства в ранний советский период с практиками «биополитической» интервенции, призванной изменить саму жизнь («быт») советских людей<sup>7</sup>.

### **Современные концепции биополитики**

Начиная с первой половины 1970-х гг. Мишель Фуко развивал новую концепцию власти как ансамбля практик надзора и дисциплины, который приводится в действие подвижным отношением множества конфликтных «сил» (*rapport de forces*). Она противопоставляется или, скорее, дополняет традиционное понимание власти как господства, укорененное в политическом мышлении Нового времени. Эта традиционная модель власти задействует весь арсенал базовых категорий классической философии: суверен, субъект, сознание, закон и т. д. От Гоббса до Канта и Гегеля власть рассматривается как идеализированная репрезентация суверенной воли коллективного или индивидуального субъекта (монарха или позднее «народа»), которая при этом может быть ограничена законом и удерживает свою легитимность через определенные процедуры ее осознанного «признания». В противоположность этому устройство власти у Фуко понимается как разнородный и децентрализованный «диспозитив», состоящий из множества механизмов организации пространства и времени индивидов, дисциплинарных воздействий – не на сознание, а на само тело, – а также набора соответствующих дискурсов (юридических, моральных, педагогических, медицинских и т. д.)<sup>8</sup>. Здесь важно, что в такой

концепции аппарат власти не управляется неким субъектом-сувереном, индивидуальным или коллективным, хотя в контексте исследований Фуко государство как агент демографического влияния, контроля и учета населения, а также разработки специального «искусства управления», безусловно, играет важную роль. Итак, разговор о власти и политике в этой перспективе не может идти в терминах некоего всемогущего субъекта (например, Сталина), но должен принимать в расчет анонимные, деперсонализированные стратегии, тактики и диспозитивы, а также акты сопротивления, от них неотделимые<sup>9</sup>.

Несколько позднее Фуко резюмировал свои идеи в понятиях «биовласть» и «биополитика», которые позволяли обозначить общую стратегию управления индивидами и населением в целом в обществах модерна. Это эпохальное антропологическое изменение, которое проблематизирует традиционные с античности отношения биологической жизни и политики: «На протяжении тысячелетий человек оставался тем, чем он был для Аристотеля: живущим животным, способным, кроме того, к политическому существованию; современный же человек – это животное, в политике которого его жизнь как живого существа ставится под вопрос»<sup>10</sup>.

Если власть в традиционных, домодерных обществах сосредоточена вокруг субъекта-суверена и носит негативный характер «взимания» (*prélèvement*) ресурсов, времени, сил, «крови», то в современном обществе власть носит скорее «позитивный» характер, направленный на поддержание и стимулирование процессов индивидуальной и коллективной жизни. Точкой приложения «биовласти» является сама человеческая жизнь, а целью – трансформация повседневного поведения людей в соответствии с требованиями эффективного управления. Режим биополитики в обществах модерна состоит в непрерывном вмешательстве в жизнь, ее преобразовании, упорядочивании, контроле всех биологических процессов. Предметом воздействия и регуляции становятся тело и его функции, поведение, рождаемость, сексуальность, городское пространство, взятое с точки зрения контроля передвижений и санитарных норм, а также здоровье, питание и т. д. В отличие от суверенной власти, область вмешательства которой задана ее «законной» территорией и юрисдикцией, биовласть осуществляет вмешательство по отношению к *населению* как жи-

вой, подвижной биологической популяции. Население – это уже не «подданные» суверена, не «послушные тела» дисциплинарной власти, но «живые существа» (*êtres vivants*) с их потребностями, демографическими, биологическими, медицинскими и другими характеристиками.

В целом, как отмечают современные комментаторы, понятия «биополитика» и «биовласть» используются Фуко в трех контекстах<sup>11</sup>. Во-первых, как изначальная исследовательская идея биополитика не добавляет некое новое измерение, а скорее радикально трансформирует прежнее ядро политического, которое было сосредоточено вокруг субъекта-суверена и до сих пор маскируется этой фигурой; во-вторых, биополитические механизмы играют ключевую роль в формировании современного дискурса и практики расизма; в-третьих, в лекциях курса «Рождение биополитики» (1977) Фуко рассматривает биополитику в связи с возникновением идей либерального, а затем неолиберального регулирования общественных процессов, которое выражает напряженность между двумя полюсами – предполагаемой свободой индивида как существа, способного управлять самим собой без внешнего репрессивного вмешательства государства, а с другой стороны – колоссальным ростом аппаратов и технологий безопасности, нормализации и контроля. Все эти три тематики тесно связаны: расизм в смысле разделения «человеческой природы» на выше- и нижестоящие подвиды поддерживает деструктивную часть биополитических стратегий, которые достигают своего эксцесса в XX в., в нацистских лагерях смерти; современные неолиберальные общества, в которых «свобода» с одной стороны и «безопасность» с другой стали основными взаимодополняющими доминантами управления, выражают ее конститутивную, продуктивную сторону. В данном исследовании меня будет интересовать первый из указанных планов<sup>12</sup>.

Последователи Фуко Пол Рабиноу и Николас Роуз выделяют следующие аналитические аспекты биополитики, которые важны в контексте этого исследования. Во-первых, это дискурсы, которые высказывают некую нормативную истину о витальном характере человеческих существ, а также инстанции власти и знания, производящие такие высказывания; во-вторых, это стратегии вмешательства в коллективное существование людей во имя «жизни», «здоровья», «безопасности»; в-третьих, это способы субъектива-

ции (практики, «истины»), через которые индивиды подводятся к определенной работе над собой, во имя жизни и благосостояния демографически понимаемого населения в целом<sup>13</sup>.

С другой стороны, в качестве продолжения и переосмысления фукианской линии критики традиционного концепта суверенности современный итальянский философ Джорджо Агамбен предлагает рассмотреть эту проблему с точки зрения феномена «чрезвычайного положения», в котором юридическая функция суверенности как источника Закона (и одновременно возможности его отмены, приостановки) неотличима от биополитического захвата человеческих жизней<sup>14</sup>. Различие позиций двух мыслителей в упрощенном виде можно сформулировать следующим образом. Фуко считал «монархическо-юридическую» концепцию власти вторичной, деактивированной, скорее маскирующей работу анонимных практик дисциплины и нормализации. Агамбен, критически переосмысливая работы Карла Шмитта, Вальтера Беньямина и других авторов, выявляет правовой и политический феномен «чрезвычайного (или исключительного) положения» (*Ausnahmezustand*) как зону неразличимости между юридическо-институциональным строем суверенной власти и биополитической стратегией, нацеленной на тело и жизнь.

Более того, именно «производство биополитического тела [населения] оказывается деятельностью, специфичной для суверенной власти»<sup>15</sup>. Если Фуко мыслит биовласть как ситуацию разрыва, принципиальной новизны, возникшей в Новое время, то для Агамбена, близкого хайдеггеровской линии «деструкции» метафизики, этот феномен лишь выводит в свет истории, заново актуализирует скрытые архаические истоки. Жизнь, которая становится ставкой режима власти, возникающего в Новое время, как считает Агамбен, была разделена уже у истоков западной политики и философии. В греческой мысли, начиная уже с «Политики» Аристотеля, существует разделение на *zoë*, простой «физиологический» факт жизнедеятельности, и *bios* как путь, особую форму жизни данного индивида в сообществе (отсюда, например, «биография» как запись этого пути). *Zoë*, понимаемая как природная жизнь, поселяется в доме (*oikos*). Она протекает вне жизни полиса, этого *bios politikos*, исключается из него, и это исключение образует саму возможность, позитивность политики как особой сферы действия и мышления.

Биополитика означает событие перехода к такому положению, в котором политизируется сама стихия этой «органической» жизни, включаемой в сферу надзора и действия суверенной власти<sup>16</sup>. Речь, точнее, идет о «включающем исключении» как форсированной постановке в состояние неразличимости индивидуально-биологической и политической жизни. Это зона неразличимости возникает в условиях «чрезвычайного положения», которое в режиме биополитики – в скрытой форме – постепенно становится перманентным, т. е. становится «нормальной» реальностью последних десятилетий. В отличие от Фуко, который сделал анализ тюрьмы парадигмой изучения различных форм власти, для Агамбена такой парадигмой выступает концентрационный лагерь, в котором биополитика достигает своего чудовищного эксцесса<sup>17</sup>.

Как результат чрезвычайного положения в его наиболее радикальной форме возникает феномен «голой жизни», которая не попадает в разряд «природной» или «политической» жизни, а является чистым продуктом биополитики (как, например, узник «лагеря смерти»). Функция суверена, согласно определению Шмитта, определяется тем, что он принимает решение о чрезвычайном положении как исключении из сферы действия законов «полиса», возвращая общество в «естественное состояние». Но, как считает Агамбен, это состояние уже охвачено властью в парадоксальном «включающем исключении». Таким образом, именно суверен производит политизацию, захват жизни. Она уже не является ни частью простой природной стихии, ни жизнью общественной. Это и есть «голая жизнь» (*vita nuda*) как зона неразличимости между общественным и природным состоянием. Ното sacer – фигура, которую Агамбен обнаруживает в римском праве, – юридически фиксирует это состояние «голой жизни», не принадлежащей ни к природному, ни к человеческому, ни к теологическому порядку. Именно в силу этого «выпадения» индивида, имеющего такой статус, можно убить, и это убийство не будет ни преступлением, ни жертвоприношением. При этом сам суверен, находясь по определению «вне закона», является двойником той «голой жизни», которую он производит – отсюда традиционное сопряжение самовластной суверенности с животностью, а также монструозностью<sup>18</sup>.

Подобный концептуальный поворот, который заново сопрягает суверенность и биополитику в точке «чрезвычайного положения», крайне важен для представленного здесь исследования. Он позволяет переопределить регистр суверенности в его новом качестве – не как фигуру субъекта-диктатора, управляющего репрессивным властным аппаратом, но как функцию биополитики – в ее наиболее радикальной форме чрезвычайного положения.

### **Возможности биополитической интерпретации раннего советского опыта**

Разумеется, в рамках этой статьи я не ставлю задачи подробного анализа концепций биополитики у Фуко, Агамбена и других авторов, а скорее конструирую общие рамки, необходимые для исследования процессов взаимной артикуляции практик искусства с практиками преобразования форм жизни в послереволюционной жизни раннего СССР. Исходя из этих рамок, я вижу возможность задействовать темы биовласти и «чрезвычайного положения» в дискуссии о советском авангарде, который также декларировал свое желание изменять саму *жизнь* с помощью техник и приемов искусства (в советском варианте – «перестройка быта»), а также и с помощью «чрезвычайных» средств – провокации зрителя, художественного вмешательства, практики художника-репортера<sup>19</sup>.

Исследование должно показать, насколько авангард задается биополитическими стратегиями (как стратегиями власти) и насколько он им *сопротивляется* и стремится их преодолеть. В отличие от подходов, связанных или с формалистическим исключением авангарда из сферы политики и власти, или со стандартной дискуссией об «ангажированном», т. е. субъективно-политическом, художнике, или с гиперболизацией последствий участия (авангард как эстетическая модель сталинизма), здесь предлагается набросок перспективы более дифференцированного соотношения художественных практик с политической сферой.

Прямое рассмотрение «биополитики» как инструмента анализа советского общества и культуры, насколько позволяет обзор современной литературы, можно обнаружить лишь у двух современных авторов – у американского антрополога Стивена Дж.

Колье (Stephen J. Collier) в его недавно опубликованной книге «Постсоветская социальность: неолиберализм, современность, биополитика», а также у российско-финского исследователя Сергея Прозорова<sup>20</sup>.

Последний довольно механистически «применяет» идеи Фуко и Агамбена для интерпретации как советской модели власти, так и перехода к постсоветскому обществу. Во-первых, биополитика рассматривается лишь в сталинском контексте и в последующие периоды существования СССР, при этом не учитывается ее зарождение в проектах рационализации труда и жизни, а также и в целом в идее формирования «нового человека» во времена экспериментов 1920-х гг. Во-вторых, сталинский период интерпретируется в соответствии с весьма пристрастной позицией Фуко, практически повторяя его аргумент о «социальном расизме», кратко описанный выше. В-третьих, постсталинское советское общество сначала оттепели, потом застоя рассматривается как медленный распад советской биополитики, а также «исход» общества из сферы официальной публичности, «отказ» от заботы государства. Автор не делает каких-либо указаний на специфичность биополитики СССР, хотя все сопротивление советскому режиму – от аполитичных субкультур, «внутренней эмиграции», «теневой экономики» до диссидентов-антикоммунистов – описывается как поиск некоей «другой» биополитики, близкой «западным» образцам. Наконец, согласно оценке автора, окончательное выхолащивание советского биополитического проекта приводит к ритуализации власти, которая остается в режиме формальной суверенности, подобно пустой раковине<sup>21</sup>. Постсоветское время оказывается лишь пролонгацией и усилением этих тенденций – теперь уже само государство отказывается от заботы об обществе<sup>22</sup>.

Более осторожной и стремящейся выявлять различия является позиция Колье: «Я не рассматриваю биополитику как теорию, которую можно было бы как-то “применить” по отношению к России, или как “логику”, которую можно обнаружить в действиях советского правительства. ...Вместо этого, я понимаю советское правление как особую формацию биополитики, результат специфического и оригинального ответа на базовые проблемы современного (modern) правления: как государство должно управлять населением (living beings)? Каким образом оно должно выстраивать нюан-



сированные отношения между населением, производством и предоставлением социальных гарантий и защиты?»<sup>23</sup>. Автор отмечает, что уже многие исследователи обращались к советскому опыту с точки зрения инструментов анализа власти, разработанных Фуко, однако они были сосредоточены в области отношений власти и субъективности<sup>24</sup>, экстремальных опытов лагерей и репрессивных форм контроля, а советская биополитика еще не стала предметом сколько-нибудь детального изучения.

Колье начинает с очевидной констатации, что проекты как западной, так и советской биополитики выросли из сходных эмпирических проблем – роста населения, развития индустрии, урбанизации и т. д. Различные ответы на эти проблемы образуют разные формации биополитики. «Западная» формация строится на «либеральной политической онтологии», предполагающей формирование «свободного» индивида, чья свобода интерпретируется как способность интериоризировать механизмы контроля и управления, чтобы действовать без внешнего принуждения и устрашающего насилия, свойственного функционированию прежней суверенной власти. На уровне общества такая перспектива означает формирование институций «свободного рынка» (прежде всего механизмов конкуренции), а также невмешательства в функционирование этого уже сформированного рыночного поля. Сама биополитика в понимании Фуко является своего рода парадоксальным «зеркалом» либерализма и неолиберализма – невмешательство государства в рынок компенсируется постоянным вмешательством в социальную и индивидуальную жизнь с целью ее приспособления к требованиям экономической рациональности<sup>25</sup>.

Советская биополитика, очевидно, строится на «нелиберальной» (illiberal) политической онтологии и других формах субъективности – она не предполагает автономии экономической сферы, а социальная и политическая субъективность мыслится как коллективная и тотально планируемая. Исторически она разворачивалась в условиях, когда индустриализация и урбанизация были не «спонтанными» процессами, а скорее тем, что нужно было только еще создать, стимулировать и направлять. К концу 1920-х, как отмечает Колье, и к началу следующего десятилетия фокус внимания управления перемещается с «революции повседневной жизни» (которая, в своем соединении с практиками искусства и научной

рациональности, и составляет предмет моего исследования) на систематическое планирование городского и социального развития, переход к системе «распределения» рабочей силы – в качестве ответа на биополитическую проблему соотношения населения и производственных процессов<sup>26</sup>. К сожалению, основная часть работы Колье посвящена позднему развитию инфраструктур советского и постсоветского управления и городского планирования после 1920-х гг., хотя и затрагивает интересующий меня период «рождения» советской биополитики – скорее в терминах перестройки урбанистического пространства и архитектуры.

Также ценными в этом контексте кажутся некоторые косвенные рассуждения, не использующие понятие «биополитика», у таких авторов, как Джон Робертс и Сюзан Бак-Морс, на работы которых я уже ссылался выше. Они позволяют более тесно связать биополитическое измерение с эстетическим; это отношение будет рассмотрено в следующих разделах на конкретных материалах и текстах 1920-х гг.

В своей известной работе «Мечта и катастрофа», одной из основных линий которой является сравнительный анализ «утопии на Востоке и Западе» (более предметно – американской и советской массовых культур и их генеалогии, в том числе в раннем советском искусстве), Сюзан Бак-Морс, среди прочего, дает набросок проблематизации отношений преобразующей силы эстетического авангарда и власти суверена, крайне интересный в рамках моего подхода. Рассуждая о ранних советских проектах преобразования быта, городском планировании и прикладном дизайне, она замечает:

«Власть (power) искусства изменять жизнь – непрямая, в отличие от власти, присущей политической суверенности. Когда городской дизайн или конструкция здания, план или стратегия входят в интерактивный мир повседневности, это предполагает разные варианты их использования, и они в самом деле стремятся превзойти изначальный замысел их создателей. <...> Даже в случае, если проекты архитектурного и художественного авангардов были реализованы, они трансформировали окружающую среду самим своим примером, побуждая к изменениям – скорее миметически, а не силой. <...> Стратегия включения искусства в жизнь опиралась на миметический принцип эстетической аналогии, а не на инструментальное доминирование или армейский приказ»<sup>27</sup>.

Намеченная здесь логика, связанная с выделением особой рациональности (в данном варианте – телесно-миметической, но не в смысле классической репрезентации как подражания) участия искусства в изменении мира, позволяет дополнить исходный тезис об отделении авангарда от принципа централизованной суверенности власти и рассмотрении его в контексте множественных тактик и способов воздействия на «субстанцию» жизни, а также его внутреннего сопротивления подчинению биовласти<sup>28</sup>.

Джон Робертс в своем исследовании о происхождении и философском осмыслении «повседневности» усматривает ее истоки именно в дискуссиях и практиках послереволюционного СССР<sup>29</sup>. Робертс акцентирует важный для целей моего исследования момент внутреннего *сопротивления* художественных практик и рефлексий односторонне трактуемой «рационализации» труда и жизни, когда под этим понимается чисто технико-организационная трансформация в духе некритического копирования тейлоризма и фордизма, вызывавших восхищение многих функционеров партии и производства в 1920-е гг.: «Фактически в ранние 1920-е годы конструктивизм и продукционизм сходились во мнениях в отношении доминирующего машинно-технического этоса: революционное преобразование повседневности не могло состояться исходя из материала, практик и процессов буржуазной культуры... Напротив, конструктивизм и продукционизм подчинили область машинно-технического другому, более актуальному вопросу – каким образом эмансипация труда от капиталистических производственных отношений совместима с этой областью?»<sup>30</sup>. Вопрос сводился к тому, какую *эстетическую форму* могло бы принять это освобождение труда и – говоря на языке этого исследования – вся биополитическая трансформация общества<sup>31</sup>.

### **Три силовые линии отношений биополитического и эстетического в дискуссиях и практиках 1920-х гг.**

Итак, исследование переходит в анализ отношений художественных программ и практик советского авангарда и новых моделей организации труда и форм жизни в раннем СССР. Культура и общество 1920-х гг. характеризуются как элементом биополитического

тической трансформации (организация «нового быта» советских граждан и роль искусства в этом процессе), так и особым постреволюционным режимом «чрезвычайности» и отмеченным многими исследователями плюрализмом, выразившимся в дискуссиях конфликтующих групп художников и интеллектуалов по поводу новых социалистических принципов культурного производства после победы революции.

Для обсуждения интересующих меня теоретических проблем я сделал относительно небольшую выборку материалов из огромного и чрезвычайно интересного архива журнальной периодики в основном первой половины 1920-х гг. Речь идет об известных журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», «Время»<sup>32</sup>, а также о журнале «Октябрь мысли» – менее известном, но крайне интересном и, к сожалению, недолго просуществовавшем издании. Журнал был посвящен «вопросам культурного строительства пролетариата», выходил в 1923–1924 гг., являлся органом «Общества культурной смычки»<sup>33</sup> и «Общества по изучению современной культуры», в нем печатались такие авторы, как С.Третьяков, Н.Тарабукин, Н.Чужак, Л.Авербах, А.Платонов и др.

В этих журналах, особенно в двух последних, в той или иной степени активно шла дискуссия о «научной организации труда» (НОТ), а также о «научной организации умственного труда» (НОУТ). В рамках дискуссии об умственном труде ставился вопрос о роли художника и искусства в процессах рационализации общества. Таким образом, в то время существовал ряд исследовательских групп и сообществ, которые стремились осмыслить стратегии рационализации как материального, так и *нематериального* труда в условиях социализма, дающего возможность радикально изменять формы общественной жизни<sup>34</sup>. Некоторые художники и интеллектуалы принимали активное участие в деятельности этих групп, и дискуссия о «научной организации умственного труда» оказывала влияние на их практику.

Я хотел бы выделить несколько силовых линий взаимодействия искусства и биополитики, в той мере, в которой они пронизывали ранний советский культурный и эстетический опыт: (1) особую темпоральность этих отношений, (2) некую «двунаправленную» рациональность воздействия на искусство и жизнь, а также (3) особые формы субъективности, на производство которых

эта рациональность была ориентирована. Итак, я последовательно кратко рассмотрю эти три обозначенных момента, опираясь на материалы описанных выше публикаций.

### **Политика времени и эстетика момента**

Новая утвердившаяся форма суверенного пролетарского государства нуждалась в переносе события революции из политической сферы в социальную, экономическую и культурную, без преобразования которых она не могла окончательно победить. Упомянутая «Лига времени» – лишь одна из многих среди общественных движений, ассамблей, «смычек» и лиг, которые были призваны стать агентами глубинной трансформации реальности. Они должны были изменить режимы жизни и труда, придав им точечную интенсивность проживания времени.

С одной стороны, у этой «политики времени» есть очевидное рациональное алиби – повышение производительности труда в отсталой экономике периферийной, слабо индустриализованной страны. Ведь стоимость произведенных благ определяется прежде всего вложенным временем, но оно и само должно быть использовано рационально, без «растрат». Аналогом и активно заимствуемым и переосмысливаемым образцом была американская «система Тейлора» (тейлоризм) как способ рационализации труда и управления производством. В отличие от американской, советская «научная организация труда» (НОТ) должна была служить не интересам эксплуатации, а, как предполагалось, увеличению мощи и благосостояния всего пролетарского государства. Ее внедрение связывалось не с необходимостью изобретать новые способы повышения производительности труда в условиях капиталистической конкуренции и кризиса, как в случае с тейлоризмом, но с тем простым фактом, что постреволюционный рабочий, наконец освободившись от власти капитала, стал главным субъектом производства. Мощь его производительной силы, уже освобожденной, как предполагалось, от угнетающих производственных отношений прошлого, надо было лишь раскрепостить, развернуть исходя из логики, имманентной самому труду, а также из его биологической и интеллектуальной жизни, т. е. через рациональный анализ разделения трудовых операций, сбере-

гающих время установок, отточенной моторики, отработки производственных жестов и разумных способов отдыха, а также включения в систему новых «сознательных» мотиваций, правил поведения в коллективе и в различных бытовых ситуациях<sup>35</sup>.

Современный итальянский философ Паоло Вирно напрямую связывает возникновение биополитики с формированием капиталистического производства, основанного на наемном труде. Наемный труд определяется продажей особого товара – рабочей силы, которая неотделима от ее носителя, т. е. тела и биологической жизни рабочего, «живого индивидуума», как пишет Маркс в «Капитале». Отсюда, из реорганизации общества под знаком всеобщего наемного труда и рабочей силы, происходит возникновение биополитики как формы управления и приспособления к производству жизнедеятельности как индивидов, так и всего населения<sup>36</sup>. Исходя из этой логики, можно сказать, что 1920-е гг. в СССР были «рождением советской биополитики». Новая социалистическая экономика упразднила частную собственность на средства производства, исключая краткий период смешанной экономики нэпа. Способ этого упразднения в ранний постреволюционный период был своего рода социальной лабораторией, в которой существовал полюс суверенности (государство как централизованный субъект будущей «командно-административной экономики»), но, с другой стороны, еще сохранялся полюс «революционного творчества масс», когда многие практики биополитики, в том числе НОТ, изобретались снизу, силами общественных движений и отдельных энтузиастов, интеллектуалов, художников, исследователей<sup>37</sup>.

Носителем рабочей силы оставался все тот же «живой индивидуум», хотя он и не продавал ее как товар на рынке труда, а прилагал в соответствии со складывающейся централизованной системой распределения ресурсов. Таким образом, он находился в центре биополитических экспериментов, которые претендовали на охват его жизни и времени даже больший, чем в условиях индустриального капитализма, поскольку отдых и вне рабочее пространство стали предметом особой заботы и валоризации, не свойственной капиталистическому обществу<sup>38</sup>.

С другой стороны, эта внешне рациональная и обоснованная стратегия преобразования жизни и труда, вполне возможно, скрывала эстетический и даже мессианский момент, субъективные осо-

бенности которого хорошо известны (сознание предельной важности каждого момента, который воспринимается как «кайрос», как краткий миг, в который может измениться все, а также присутствие скрытого катастрофизма и «чрезвычайности»). Так, в журналах «Время», «Организация труда» и ряде других разворачивается целая аналитика использования времени: таблицы с отведенными часами для работы, прогулок, отдыха, приготовления пищи, спорта и саморазвития; создаются научные «фотографии рабочего дня» – специальные карточки, детально описывающие хронометраж производственных операций в рамках различных профессий, что было необходимо для выявления действий, которые могут быть оптимизированы, сделаны более кратковременными<sup>39</sup>. Сеть ячеек НОТ «Лига времени», как заявляет ее печатный орган, «с небывалой до сих пор суровостью и активностью осуждает и борется против всех растратчиков времени». Разворачивается настоящая «борьба за время», и эта борьба есть «борьба за новый быт». Она охватывает не только труд, но и досуг, всю повседневную жизнь (любое «неэкономное» использование времени, опоздания, длинноты и заминки в публичных речах и т. д.), преследуя поистине грандиозные цели: «Борьба за время есть дерзкая борьба за выработку нового человека»<sup>40</sup>.

Темпоральность «Jetzt-Zeit», «времени-сейчас» (В.Беньямин), свойственная чрезвычайно положению, проявляется в теоретизировании и практике многих интеллектуалов и художников авангарда, особенно первой половины 1920-х гг. Напомним, что «Jetzt-Zeit», «время-сейчас» – термин Беньямина, который он использовал в «Труде о пассажах» и особенно в тексте «О понятии истории» (14-й тезис)<sup>41</sup>. Этот термин, как и сам герметичный текст «Тезисов», неоднократно обсуждался в современной философии. В отличие от традиционного использования этого немецкого слова в смысле «настоящего момента», «настоящего времени», у Беньямина этот термин означает момент революционного «разрыва» истории, который противопоставляется «гомогенному» течению хронологического времени. Разумеется, анализ дискуссий вокруг текста «Тезисов» и самого термина (Адорно, Хабермас, Деррида, Агамбен и др.) потребовал бы отдельной статьи<sup>42</sup>. Измерение Jetzt-Zeit имеет также теологическое значение как «мессианское время», связанное с ожиданием прихода мессии и «исполнения/

упразднения закона»<sup>43</sup>. Я использую ссылку на этот термин скорее в дополняющем, эвристическом, а не строгом историко-философском смысле, имея в виду особую темпоральность «чрезвычайного положения» как предельного выражения биополитики.

Безусловно, проекция концепции «чрезвычайного положения» на постреволюционную ситуацию в СССР не является достаточно строгой – уже в текстах Карла Шмитта («Диктатура») и в современных исследованиях «чрезвычайное положение» отделяется от гражданской войны и революции, хотя разделяет с ними некоторые базовые черты<sup>44</sup>. С другой стороны, скрытая теологическая проблематика «момента-сейчас» позволяет дистанцироваться от распространенного и упрощенного понимания советского коммунизма как рода секуляризованной «религии», противопоставляя этому скорее момент мессианства или, возможно, «слабого мессианства» (В.Беньямин). При этом темпоральность *Jetzt-Zeit* как «другого» порядка времени, связанного с *моментом учреждения*, трансформации, изменения реальности и противостоящего господствующему времени капиталистической «современности» (*modernity*), очень важна для попытки уточнения интерпретации самого понятия “авангарда”, обозначенной в конце этой статьи.

Важно также, что один из решающих биографических опытов самого Беньямина связан с его поездкой в Москву зимой 1926–1927 гг. Так, в очерке «Москва» Беньямин впечатляюще описывает необычную способность к *мобилизации*, которую он мог наблюдать в столице коммунизма:

«Каждая мысль, каждый день и каждая жизнь существуют здесь словно на лабораторном столе. И словно металл, из которого всеми способами пытаются получить неизвестное вещество, каждый должен быть готов к бесконечным экспериментам. Ни один организм, ни одна организация не может избежать этого процесса. Происходит перегруппировка, перемещение и перестановка служащих на предприятиях, учреждений в зданиях, мебели в квартирах. Новые гражданские церемонии крестин и заключения брака демонстрируются в клубах, словно в лабораториях. Административные правила меняются день ото дня, да и трамвайные остановки блуждают, магазины превращаются в рестораны, а несколько недель спустя – в конторы. Это поразительное экспериментальное состояние – оно называется здесь *«ремонт»* – касается не только Москвы, это русская черта. <...> Страна день и ночь находится в состоянии мобилизации, впереди



всех, разумеется, партия. Пожалуй, именно эта безусловная готовность к мобилизации отличает большевика, русского коммуниста от его западных товарищей. Материальная основа его существования настолько ничтожна, что он годами готов в любой момент отправиться в путь»<sup>45</sup>.

С другой стороны, Беньямин отмечает скорее неспособность «русских» экономно распорядиться временем, упоминая ту самую программу «рационализации» жизни, которую вырабатывают многие журналы 1920-х гг.:

«Чувство ценности времени отсутствует – несмотря на все попытки “рационализации” – даже в самой столице России. “Труд”, профсоюзный институт организации труда, проводил под руководством его директора Гастева агитационную кампанию за рациональное использование времени. <...> “Время – деньги” – для этого поразительного лозунга на плакатах потребовался авторитет Ленина; настолько чуждо русским такое отношение ко времени. Они растрачивают все. (Можно было бы сказать, что минуты для них – словно опьяняющий напиток, которого им все мало, они хмелеют от времени.) Если на улице снимают кино, они забывают, зачем и куда они шли, часами сопровождают съемки и приходят на работу в полном смятении. Поэтому в том, что касается времени, русские дольше всего будут оставаться “азиатами”. <...> Основная единица времени – “сейчас”. Это значит “тотчас”. В зависимости от обстоятельств это слово можно услышать в ответ десять, двадцать, тридцать раз и часами, днями или неделями ждать обещанного. Как и вообще нелегко услышать в ответ “нет”. **Выявление отрицательного ответа – дело времени. Потому катастрофические потери времени, нарушение планов постоянно на повестке дня, как “ремонт”.** Они делают каждый час предельно напряженным, каждый день изматывающим, каждую жизнь – мгновением»<sup>46</sup>.

С одной стороны, сейчас, после открытий постколониальной критики в последние десятилетия, изучавшей стратегии репрезентации культурного «Другого», некоторые характеристики, даваемые Беньямином московскому быту в приведенной цитате, а также термины вроде «азиатов» читаются как довольно наивная «экзотизация» или же чуть ли не как вариация колониального дискурса, мало отличающаяся от описаний других предвзятых путешественников в Россию и СССР начиная с маркиза де Кюстина. Разумеется, современное критическое чтение отчасти ставит под сомнение по крайней мере часть свидетельства Беньямина, однако его пронизательные наблюдения над ситуацией чрезвычайности,

мобилизации, а также амбивалентного отношения ко времени заслуживают внимания. Кроме того, вполне можно предположить, что акцентирование «сейчас», отпечатавшееся в московском опыте тонко чувствующего мыслителя, является источником той самой тематизации революционного «Jetzt-Zeit», к которой Беньямин обратится десятью годами позднее<sup>47</sup>.

Разумеется, иронически отмеченный Беньямином разрыв между языком революционных журналов, издаваемых левыми интеллектуалами и художниками в 1920-х гг., и действительным положением дел может читаться в рамках сформированной на протяжении многих десятилетий программы критики советского опыта. Она существует и слева, как предполагаемый разрыв между «утопией» и ее практической реализацией, и справа, в рамках полного отрицания идей жизнестроительства как всего лишь навязываемой массам идеологии, разрушившей якобы «естественные» устои жизни в рамках капиталистической экономики. Как представляется, именно рассматриваемая в этом исследовании территория между биополитикой и эстетикой может быть признана тем «реальным» пространством, в котором идеи «жизнестроительства» обладали подлинной эффективностью.

### **Двойная стратегия биополитики искусства и «научная организация умственного труда»**

В журнале «Время» за ноябрь 1923 г. в разделе «Хроника» читаем примечательное сообщение о следующем событии: «В “мастерской пространственных искусств” Пролеткульта по инициативе Николая Тарабукина организован кружок НОТ и ячейка “Время”. Кружок ставит целью изучение условий труда художника-производственника. Начата работа по собиранию материала о рациональной постановке труда художника, пребывающего больше всех иных производств в хаотически-богемном состоянии. Идет учет процессов работы, экспериментируются принципы уплотнения работы и времени, разрабатываются методы труда и отдыха. Поскольку не имеется сведений о подобных начинаниях – это является попыткой внести принципы рационализации в труд художника и первыми опытами наблюдения над художественным трудом»<sup>48</sup>.

Можно выделить две стратегии «рационализации» в отношении искусства и общественной жизни. С одной стороны, искусство вместе с другими силами (революционная политическая организация, наука) должно трансформировать жизнь советских граждан. С другой стороны, оно должно само рационализироваться, трансформироваться – сам труд художника должен стать более организованным, оптимальным с точки зрения производительности, затрат времени, отсутствия простоев, а также его коллективной организации. Один из авторов журнала «Октябрь мысли» резюмирует эту двойственность следующим образом: «Основное здесь заключается в том, какую роль может выполнять искусство в борьбе за время, в борьбе за НОТ, и другая сторона, каким образом НОТ может повлиять на искусство, т. е. повысить его техническую квалификацию и освободить и обезвредить от жреческого характера?»<sup>49</sup>.

1. Итак, во-первых, необходимо было выработать техники биополитического воздействия искусства на общество. «Разрыв» во времени, созданный революцией, отменившей прежние установления и политики организации жизни, необходимо было заполнить. Эстетический и биополитический момент в проживании «времени-сейчас» состоял в проблематике «второго шага» после победы революции. С этим была связана, например, критика программы «ЛЕФа» («Левого фронта искусств»). По мнению Николая Чужака, ставшего оппонентом ЛЕФа, Владимир Маяковский и его круг поэтов, теоретиков и художников соответствовал моменту самой революции, воспевая ее экстатический пафос и возвещая о необходимости изменить жизнь «до последней пуговицы». Но уже спустя несколько лет после 1917 г. ЛЕФ не мог ответить на вопрос «Что делать дальше?»:

«Вчера были и митинги и пафос, а ныне пафос – только сквозь сжатые зубы, а на место митинга – работа, работа, работа. Нужно не только декларировать, но и вправду доделывать и переделывать жизнь. Нужно, значит, так, чтоб и поэт – не только “подстрекал” бы, маршируя у завода с барабаном строк, но и сам бы доделывал и переделывал жизнь. <...> Берется осколок всамделишной жизни, – хроникерская заметка, корреспонденция, факт, – воспроизводится в развернутом целесообразном плане, и – доказывается диалектически (именно диалектически, а не в расцвете празднофантазии): что дальше. <...> Нужно... чтобы писатели, худож-

ники, поэты были такими же прямыми (именно, прямыми, а не через буржуазно-традиционную “преломляющую призму”) строителями реальной жизни, как и прочие...»<sup>50</sup>.

В другой статье Чужак уточняет свою эстетическую программу, противопоставляя ее репрезентативному, «отображательному» искусству буржуазии: «Буржуазии нужно было отвлеченное представление о жизни, то есть некая приятная надстройка, существующая рядом с жизнью, если не над ней, куда при случае можно “уйти”. Пролетариату нужна *самая жизнь, как подлежащий жесткому какому-то воздействию материал*, надстройки же суть только подсобники» (курсив наш. – А.П.)<sup>51</sup>.

Новое искусство «жизнестроения» (т. е. практически дословно – *биополитики*) должно было давать программы постреволюционного устройства жизни. Теоретик продукционизма, драматург и позднее практик «литературы факта» Сергей Третьяков связывал установление новых форм жизни с идеей «стандартов». Доминирующим становится идея «стандартизации быта», основанной на неразделимости производства и «внепроизводственного» времени. В статье «Стандарт» Третьяков описывает проделанный на территории искусства «опыт стандартизации быта 1-го рабочего театра Пролеткульта» (вспомним здесь проницательное замечание С.Бак-Морс об особой логике воздействия искусства через формирование «образцов», которая отличается от логики воздействия суверенной власти). Моделью становится коллектив, объединенный общим производством и живущий в одном месте: «Есть один непрерывный производственный процесс, от которого надо исходить, организуя как труд, так и все отношения, возникающие за пределами труда»<sup>52</sup>. Коллектив-коммуна совместно изучает историю театра, науки, организует политические дискуссии, а главным принципом становится «рациональное расходование разных видов человеческой энергии»<sup>53</sup>. Специальная «ячейка времени» следит «за учетом расходуемого времени, выработывает расписания и контролирует их выполнение...»<sup>54</sup>.

В другой статье Третьякова того же периода развивается противопоставление «буржуазного» театра репрезентации и иллюзии рабочему театру, мыслимому в качестве двух направлений – «театра действия» и «театра воздействия» (агитационного, мобилизу-

ющего). Театр действия рассматривается как показ «стандартных» (образцовых) «форм трудовых процессов и общежития»: «Его средства воздействия – иллюстрация, демонстрация, его цель – интеллектуальная организация аудитории, место его нахождения – учреждения и лаборатории научной организации труда и внеурядового времени»<sup>55</sup>.

Дополняющий первую модель «театр воздействия» является «эмоциональной организацией аудитории», «организацией классовой воли к революционному действию»<sup>56</sup>. Его средства воздействия – «выразительное движение и слово, объединенное в аттракцион, т. е. эмоционально тонирующую систему»<sup>57</sup>. В конце концов теоретизирование Третьякова вплотную приближается к биополитическому регистру:

«Наконец, этот же театр должен будет выработать форму сценической психо-физиотерапии, т. е. научно выяснить воздействие выразительных элементов на нервную систему и весь организм, применить театр в лечебных целях, подготавливая то время, когда театр сможет занять равное место наряду с домом отдыха и аспирином в вопросах человеческого ремонта. Тогда люди будут ходить в театр лечиться не бессознательно, как отравленная собака бежит есть какую-нибудь траву»<sup>58</sup>.

**В итоге «рабочий театр» должен выполнять основную задачу, сформулированную на весьма выразительном языке. Речь идет о «создании эмоциональных всплесков высокого напряжения», а также о том, чтобы «систематическим нажимом возбуждать производственную энергию пролетариата в его изо дня в день работе на окопном фронте нашего производства»<sup>59</sup>.**

С точки зрения биополитической интерпретации, рамки которой уже задавались работами Фуко, Агамбена и Вирно, мы опять возвращаемся к ее основному вектору, связанному с рабочей силой и управлением ею. Здесь следует добавить еще один важный теоретический элемент. Антонио Негри в ряде своих работ выдвинул теорию «учредительной власти», которая состоит в неотделимости производительной силы, мощи (*Potenza*) от процесса ее политического конституирования<sup>60</sup>. Если капиталистическая система формирует государственные институты, «надстройки», поддерживающие ее аксиоматику, и ее политическая конституция отделяется от самих производительных сил общества, то проект «абсолютной

демократии», заимствованный из реконструкции незавершенного «Политического трактата» Спинозы, состоит в их непосредственном единстве<sup>61</sup>. Именно эта сторона «биополитики» является стороной сопротивления власти, поэтому Негри часто разделяет биовласть и биополитику, придавая последней позитивный смысл конституирования новых форм жизни, не подчиненных логике капитала. Если переформулировать тезис Негри в более традиционных марксистских терминах, речь идет о проекте устранения разрыва между производительными силами (учредительная власть, биополитика как создание новых форм жизни и субъективности) и производственными отношениями (биовласть как дисциплинарные диспозитивы, контроль, управление населением).

Эти современные теоретические положения радикальной мысли могут оказаться полезными, для того чтобы взглянуть на формулировки советских интеллектуалов 1920-х гг. не как на выражения «чрезвычайной ситуации», которые могут казаться чрезмерными, догматическими или экзотическими, но как на подлинные «аномалии», выражающие универсальные моменты освободительного процесса. По сути, в текстах Третьякова и других авторов речь идет о том самом совпадении политической и экономической «мощи» пролетариата. При этом они добавляют важное измерение к этой «учредительной», революционной биополитике – а именно эстетическую силу авангардного искусства, которая поддерживает эту политическую и экономическую «мощь» в активном состоянии.

Рационализация театральной практики должна связываться и с учетом и анализом аудитории, продолжая всю ту же стратегию рационального воздействия и формирования «учредительной власти»: «Только строгий учет аудитории создает тот контроль театральной работе, без которого театр есть совершенно самодовлеющая штука, к которой каждый волен пристраиваться с какого угодно бока»<sup>62</sup>. Журнал «ЛЕФ», находящийся в достаточно полемических отношениях с «Октябрем мысли», тем не менее, поддерживает эту стратегию, проводя исследования театральных постановок с помощью анкетирования, говоря о необходимости своего рода «науки о зрителе». Один из отчетов посвящен постановке «Мистерии-Буфф» Маяковского. Исследование строится как «классовый анализ зрителей» (рабочие, крестьяне, мелкие буржуа, интеллигенты, «советские служащие», буржуа, или, как они сами

себя называют, «совбуржуа» – речь идет об эпохе нэпа). Выводы исследования состоят в том, что не существует единой аудитории, а «есть ряд зрительских групп, враждебных или близких по своей социальной природе друг другу»<sup>63</sup>. Согласно энергетической формулировке заключительной части этого текста, «революционный ток со сцены раскалывает зрительскую залу, организуя и дифференцируя ее положительные и отрицательные элементы. Обратный ток из зрительного зала раскалывает, в свою очередь, зрелище и каждая группа видит на сцене то, что ей диктуется ее социальной природой»<sup>64</sup>. Интерпретируя известные театральные эксперименты в технике «монтажа аттракционов» С.Третьякова и С.Эйзенштейна 1922–1923 гг. («Противогазы», «Слышишь, Москва?»), австрийский исследователь Геральд Рауниг замечает: «Расчет реакций публики доходил до попыток запланировать, рассчитать и оценить даже хаос и беспорядки»<sup>65</sup>.

Приведенные здесь примеры и техники (аттракционы, коллективная жизнь вокруг самого процесса производства, конкретные способы рационализации) являются одними из сотен подобных экспериментов в лаборатории «жизнестроительства» 1920-х. Пожалуй, только сейчас мы можем оценить радикальность этих экспериментов, которые прежде заслонялись их идеологическим восприятием, и начать более глубокое их изучение, видя в них не утопические или догматические образцы, а скорее, практики, устремленные в будущее, к нашей современности и описывающим ее категориям критической мысли («биополитика», «учреждающая власть», «нематериальный труд» и т. д.).

**2.** Во-вторых, другой вектор отношений искусства и биополитики был вписан в более общую проблематику «рационализации умственного труда». Наряду с искусством здесь имелась в виду наука и другие виды интеллектуальной деятельности. Примечательно, что задолго до того, как «нематериальный труд» стал одним из центральных понятий в современном неомарксистском теоретизировании о «постфордистском обществе», в дискуссиях 1920-х гг. этой теме отводилось одно из ключевых мест.

В дискуссию о НОУТ (научной организации умственного труда) включился тот же круг авторов, что обсуждал стратегии и практики «жизнестроения». При журнале «Октябрь мысли», название которого уже ориентировало на «революцию» в мысли, причем не

только в смысле содержания, но и самих техник и практик мыслительной деятельности и труда, существовало одноименное общество, которое уже в 1923–1924 гг. представило довольно разработанную программу исследований. Насколько можно судить, данное общество и его исследования были абсолютно уникальными как в советском контексте, так и в общемировом. О программе «Октября мысли» можно судить по публикуемым в журнале отчетам с собраний общества<sup>66</sup>. Секция «Искусство» занимает важную роль в этих исследованиях, ее задача – «разработка вопросов о применении искусства, как метода эмоционального воздействия, в области строительства реальной жизни»<sup>67</sup>. Что весьма примечательно, рядом с ней располагается секция языка – в постреволюционном обществе язык должен стать прозрачным, лаконичным и экономным средством выражения, его также необходимо «рационализировать».

В отдельных программных публикациях можно выделить наиболее важные моменты этой дискуссии. Так, в статье «Рационализация умственного труда» философ и искусствовед Николай Тарабукин отмечает, что физический труд является лучше изученным в отличие от умственного труда, поскольку индустриальная фабрика дает множество возможностей для наблюдения и анализа. Поэтому «основной задачей НОУТ является творчески-изобретательный труд ученого, художника, политика, педагога и пр.»<sup>68</sup>. Вместе с тем умственный труд «не представляет какой-либо особой категории, а лишь является высшей квалификацией той энергии, элементарное проявление которой находит выражение в труде физическом»<sup>69</sup>. Те же стадии, которые проходил физический труд, можно обнаружить в развитии труда умственного – от ремесленной мастерской (которая сравнивается с индивидуальной студией художника, рабочим местом ученого, писателя, а разнообразные творческие союзы и объединения – с ремесленными цехами средневековья) к мануфактуре и фабрике культурного или научного производства, которую еще только предстоит построить. Умственный труд парадоксальным образом по своей организации пока еще находится на уровне «ремесленно-кустарном», крайне отсталом и индивидуалистическом.

Тарабукин критикует предрассудок, что труд ученого и художника не поддается рационализации как труд «творчески-вдохновенный», что рационализация его подрывает. Он дает выразитель-



ное описание традиционного ритма творчески-богемной жизни, в котором можно узнать и ее более поздние проявления вплоть до сегодняшнего времени:

«Количество потенциальной энергии, присущее данному художнику, являющееся величиной более или менее определенной, не хватает на постоянное регулярное ее расходование. В моменты истощения энергии создаются интервалы, не заполненные работой. Это время растрачивается самым безалаберным образом. Так укореняется привычка работать только в моменты прилива энергии и впадать в прострацию в периоды, творчески нейтральные. Отсюда крайняя неуравновешенность в работе, а в силу этого крайне неорганизованный быт. На этой-то почве и расцветают медиумические теории о “вдохновении”, о “пророческом даре” и “жреческом назначении”, о “миссии” художника»<sup>70</sup>.

Но этот миф, по мнению Тарабукина, опровергают биографии выдающихся ученых и художников, которые отличаются стремлением к рационализации труда. Он перечисляет методы этой рационализации – выверенные техники работы, организация быта, регулировка и «уплотнение» времени, продуманные стратегии отдыха, останавливаясь на мельчайших деталях – заботе о физическом состоянии умственного работника (нормальный сон, питание – максимум фосфора, холодный душ, нормальная температура комнаты и проветривание), распределении работ по времени (подготовка к лекциям, писание основного труда, очередных статей для печати и т. д.), строгой организации орудий производства (книги, бумаги, перья), организации рабочего помещения и т. д.<sup>71</sup>.

В своей статье «Три плоскости НОУТ» Борис Поршневу, будучий известный историк и философ, а также создатель вызвавшей много споров теории антропогенеза, развивая размышления Тарабукина, настаивает на необходимости коллективизации умственного труда. Поршневу пишет: «Так называемое “творчество” есть не что иное, как фетишизированное индивидуальное производство – производство ремесленное. Современные ученые и художники – это два крупных средневеково-ремесленных слоя, которые, как будто вопреки всем законам диалектики истории, как будто какими-то неизвестными и таинственными силами, сохраняясь и оставаясь “вне времени и пространства” верными самим себе, подобно египетским высушенным и на-

бальзамированным мумиям, ухитрились найти себе место и уцелеть в условиях крупно-индустриального периода развития техники и производства»<sup>72</sup>.

Одна из причин этого состояния – «капиталистическая монополия знания» как средство господства буржуазии (кастовые ограничения допуска к «граниту» науки). «Мелкое производство» рассматривается как принцип организации умственного труда, ведь оно наилучшим образом подходит для буржуазной системы отношений собственности. В ремесленном производстве весь цикл производства продукта выполняет один работник, то же самое структурное место занимает и ученый, художник или другой «нематериальный» производитель. То есть нужно раздробить труд, к примеру, ученого на операции и «собрать» в рамках нового коллективного производства. Для этого необходима «пролетаризация науки», т. е. «переход ее из рук специальной капиталистической касты “ученых” (научной интеллигенции) – через уменьшение необходимой квалификации и упрощение техники работы – в руки рабочего, в руки трудящегося, сегодняшнего “владыки мира”»<sup>73</sup>. Для этого необходима коллективная техника собирания материала, библиографии, классификации и систематизации, постановка вопросов и гипотез, педагогики.

Наконец, связь тем умственного труда, искусства и жизнестроительства развивает интересный текст Николая Майорского «Быт и общество» в одном из последних номеров «Октябрь мысли»<sup>74</sup>. Как отмечает Майорский, старое противопоставление свободного времени производству должно быть «уничтожено». В основе этого противопоставления лежал общеизвестный факт, что в буржуазном обществе трудящийся продает свою рабочую силу и привыкает считать время, проданное капиталисту, не своим, ставя в противовес ему свое так называемое свободное время. В СССР вся производственная система общества становится собственностью пролетариата. Работая на производстве, он работает на самого себя, а поэтому «не может быть никакой принципиальной разницы между его “свободным” временем и временем работы на производстве»<sup>75</sup>.

Я привел и проанализировал лишь некоторые достаточно типичные примеры высказываний, обращенных к проблематике умственного труда и позиции художника в его рационализа-

ции, которые были доминантами в дискуссиях первой половины 1920-х гг. С одной стороны, это позиция субъекта, привносящего эстетическое измерение в биополитические процессы, с другой – «объекта», чей хаотический, божественный образ жизни должен быть упорядочен. Эти размышления, при всей кажущейся догматичности их ортодоксально-марксистского языка, а также непомерности и нереализованности обещаний (вроде радикальной коллективизации умственного труда), могут быть прочитаны не из позиции идеологического «превосходства», даруемой нам современностью, но, напротив, как предвосхищение ее тенденций. В самом деле, усилия теоретиков «Времени», «Октября мысли», «ЛЕФа» и других групп были направлены на принципиально новые предметы, которые начинают обнаруживать свою значимость лишь сейчас.

Анализ умственного труда стал актуализироваться лишь в последние десятилетия начиная с пионерских работ М.Лазарато, А.Негри, П.Вирно, исходящих из традиции операизма, течения итальянской марксистской мысли, которое сегодня приобрело международную известность<sup>76</sup>. Тенденция к коллективизации интеллектуального труда, как отмечают эти теоретики, реализовалась благодаря техническим возможностям компьютеризации и интернетизации. Современное производство все больше основывается на «нематериальном труде», который отталкивается именно от коллективно разделяемых общих знаний, умений и компетенций, постоянно умножает их, создает его новые формы. При этом, в самом деле, противопоставление свободного времени рабочему размывается – время жизни нематериального работника практически совпадает с временем труда. Эти тенденции можно видеть, например, в развитии интернета, невозможного без свободной циркуляции и доступа к информации. С другой стороны, стремление извлечь частную выгоду выражается в попытках контролировать и приватизировать коллективные компетенции (копирайты, патенты, и т. д.), что вызывает деградацию этих форм нематериального производства и новые антагонизмы.

Другим важным прозрением авангардных теоретиков была логика развития «богемы» как художественного сообщества. Именно сейчас некоторые теоретики и историки искусства заговорили о феномене «индустриализации богемы», когда сама спонтанность

и «хаотичность» божественной жизни стала одним из товаров на культурном рынке, а само художественное производство в рамках системы современного искусства, начиная со знаменитой «Фабрики» Энди Уорхолла, приобретает черты своеобразной «креативной индустрии»<sup>77</sup>. «Коммунизм капитала», как иронически называет это состояние Паоло Вирно, в самом деле вольно или невольно воплотил – пусть в своеобразном, циничном и идеологически искаженном виде – дискурсивные и практические изобретения советского авангарда, которые намного опередили современные им формы капиталистической биополитики.

### **Биополитика авангарда и субъективность**

Обсуждение затронутых здесь тем будет неполным, если хотя бы кратко не коснуться заключительного момента, связанного с темой субъективности и ее «производства» на биополитических «фабриках» ранней советской эпохи. В самом деле, «учредительная мощь» пролетариата не может быть представлена вне форм выработки его субъективности, которые охватывают и темпоральность, и рационализацию труда, и ее эстетическое измерение, а также ставят вопрос о составляющей этого измерения, сопротивляющейся тому регулированию жизни, которое несет с собой установление современного типа биовласти. В то же время анализ «производства субъективности» (термин, который был введен Феликсом Гваттари и активно используется в языке современной критической теории) позволяет рассматривать материалы советской культуры 1920-х вне привычных отсылок к идеологически насыщенным рассуждениям о «создании нового человека», а скорее в более техническом смысле – формирования определенных габитусов и уже упомянутых в связи с текстами С.Третьякова «стандартов» жизни.

В качестве яркого примера может быть рассмотрен проект Алексея Гастева, поэта и интеллектуала, основавшего в 1921 г. знаменитый Центральный институт труда (ЦИТ)<sup>78</sup>. Симптоматично, что, по его собственному признанию, Гастев считал ЦИТ своим «последним художественным произведением», которое «воплощает все легендарные замыслы, выношенные в его ху-

дожественной работе»<sup>79</sup>. Рассмотрим основные моменты одного из программных текстов Гастева «Снаряжение современной культуры»<sup>80</sup>. Основной смысл вводимой им стратегии состоит в формировании «новых установок». Под «установкой» понимается некая промежуточная психофизиологическая область, с одной стороны, близкая открытиям медицины (условные рефлексы Павлова), с другой, что важно для этого исследования, близкая к конструктивистской поэтике «приема», «выразительной установки», которая обсуждалась в кругу русской формальной школы ОПОЯЗа, недалеко от ЛЕФа. Как пишет Гастев, «мы можем изучить с точностью до одной десятой секунды и ловко *конструировать* все свои движения» (курсив наш. – А.П.)<sup>81</sup>.

Политическая революция 1917 г., учредившая новое, невиданное пролетарское государство, должна опираться на революцию в культуре, понимаемой предельно широко и включающей в себя в том числе и техники движений, стандарты трудовых операций, которые должны быть выработаны долгой тренировкой, почти «дрессурой» рабочего. «Нам нужна культура, которую можно выразить одним словом: сноровка», – пишет Гастев<sup>82</sup>. «Установка», «сноровка» – это своего рода «*биограмма*», т. е. «характеристика качеств, которые требуются от современного активного работника культуры»<sup>83</sup>. Политика инсталляции «биограмм» в субъективность работника следует строго установленным критериям и качествам<sup>84</sup>. От современного субъекта пролетарской культуры, среди прочего, требуются следующие качества и умения, которые основываются на ряде принципов:

– «разведка» – «умение замечать и воспринимать». «Бойскаутизм», считает Гастев, должен воскреснуть в новом качестве в советском контексте. Такой субъект должен «всегда находиться в состоянии бодрствования»;

– установка на «репортаж», для чего необходимо владеть техниками фото, измерения, хронометража, скорописи;

– способность измерять и контролировать длительность операций. Необходима экономия речи – скажем, любой публичный доклад не должен занимать более 5 минут. Необходимо заканчивать каждый разговор «предложением». Как патетически замечает Гастев, «народ, который хочет действовать и жить, должен говорить только для того, чтобы предлагать»<sup>85</sup>;

– если раньше утро начиналось с молитвы, то теперь – с гимнастики: «Воспитание надо начать с... элементарного физического боя... Из этого автоматически следует хорошее расположение духа, которое надо создать во что бы то ни стало. <...> Только это дает известную работоспособность, необходимую для того, чтобы раскатать спавший века народ»<sup>86</sup>;

– в своей аналитике производственных операций Гастев выделяет два архетипа движений на производстве – удар и нажим. «Надо стать артистами удара и нажима»<sup>87</sup>;

– далее следуют мельчайшие программные установки по отношению ко сну, дыханию и т. д.

Крайне интересной представляется фраза Гастева, где он объясняет происхождение своего проекта из биографических обстоятельств его поколения: «Когда мы сидели в царской тюрьме, нас учили, когда есть, когда пить, когда спать, когда умываться и гулять»<sup>88</sup>. Эта фраза объясняет, возможно, гораздо больше того, что хотел объяснить автор. В самом деле, режим дисциплинарной власти, точкой сосредоточения которого была тюрьма, производящая «послушные тела», в новом обществе дает начало новой аскетической субъективности, а дисциплинарное принуждение интерпретируется в этом контексте как освобождающее и учреждающее (именно в этой логике, по сути, и развивалась исследовательская траектория Фуко – от биовласти к «практикам себя»)<sup>89</sup>.

В этом примере можно наблюдать схождение линий, обозначенных в ходе предыдущего анализа: особая темпоральность и рационализация, взятая вместе с ее двунаправленным эстетическим измерением. Труд должен стать «артистическим», принять форму художественного произведения (сама институция по его исследованию, ЦИТ, рассматривается Гастевым как «художественное произведение»). Художественная субъективность становится моделью для выработки субъективности рабочего-виртуоза. Можно сказать, что в какой-то мере этим планам суждено было сбыться лишь в наше время в искаженной форме «коммунизма капитала», когда фигура художника-виртуоза претендует на то, чтобы быть моделью «постфордистского» производства коммуникации и знаний (П.Вирно). Для этой ситуации методологические ключи может дать область поздних исследований Фуко, в которых была сформулирована максима «жизни как произведения искусства»<sup>90</sup>.

Эскизный генеалогический анализ, сделанный на некоторых материалах советских 1920-х гг., позволяет отреагировать и на позднейшие дебаты об авангарде и модернизме, а также на проблемы, обсуждаемые в рамках современного искусства. Очень кратко наметим основные моменты, которые надеемся при случае рассмотреть более подробно.

Во-первых, следует осмыслить то, что можно было бы назвать современной «художественной субъективностью». Отвечая на вопрос, заданный в начале статьи в связи с провокационной, но двусмысленной идеей «художника-суверена» «Сталина», якобы присвоившего стратегии авангарда, можно скорее дать диаметрально противоположный ответ исходя из «биополитической» перспективы. Не суверенная власть становится единственным и высшим Субъектом-художником, а скорее авангардная художественная субъективность, во множественном числе, становится миметическим образцом для современных процессов и форм жизни (трудовых, коммуникационных, поведенческих). В неустанном умножении, децентрализации и состоял жест сопротивления и борьбы художественного авангарда со стратегиями рационализации, которые навязывались ему биовластью<sup>91</sup>. При этом, уже в современном неолиберальном обществе, художник (или, шире, нематериальный работник) рискует стать – сознательно или бессознательно – своего рода изобретательным антрепренером. В своей работе он аккумулирует и приватизирует множество социальных сетей, форм жизни, политических аффектов, реалистически воспроизводя и одновременно смешивая, изменяя их стилистику и правила игры. В этом состоит действительная опасность биополитической функции суверена, спроецированной на современную художественную субъективность, которая начинает трактовать отдельные ситуации жизни как «произведения», которыми можно манипулировать – в современном режиме «чрезвычайного положения», ставшем перманентным.

Во-вторых, это касается возможного уточнения определения самого понятия авангарда исходя из перспективы столкновения биополитики (учреждающей мощи, силы производящей субъективности) и биовласти как диспозитива контроля и управления<sup>92</sup>.

Этот дуализм можно прочесть в различных классических попытках создания общей теории авангарда. Так, полемизируя с Теодором Адорно, Питер Бюргер различает «модернизм» и «авангард», рассматривая первый в рамках идеи институций «автономии искусства», а второй – как яростную атаку на позицию «автономии»<sup>93</sup>. При этом сам Бюргер отмечает, что атака на институцию автономии искусства (связанную с политической атакой на само буржуазное общество и опорой на революционные силы) приводит ко все большему акценту на процессуальном, перформативном аспекте искусства, т. е. на самой «жизни» и субъективности, что вполне соответствует направлению анализа в рамках этой статьи. Начиная с раннего модернизма (феномен богемы и дендизма), исторических авангардов и вплоть до современного искусства область экспериментов располагается между художественным объектом и субъективностью самого художника, его опытами с собственным существованием, его перформативными и публичными жестами, а также его отношениями с другими формами жизни. Хотя различие авангарда и модернизма не является до конца общепринятым и сама концепция Бюргера подвергалась значительной критике<sup>94</sup>, некоторые современные авторы вводят различные концептуальные оппозиции, чтобы различить эти понятия<sup>95</sup>.

По итогам теоретической работы, проделанной в этом исследовании, а также анализа текстов 1920-х гг. я бы тоже хотел наметить различие, вытекающее из трех выделенных аспектов «сцепления» биополитики и искусства (темпоральность, двойная рационализация, субъективность). Во всех этих трех измерениях обнаруживается дуализм, разрыв. Как уже говорилось на примере свидетельств В.Беньямина и введенного им понятия «Jetzt-Zeit», можно допустить существование революционного момента-сейчас, который сопротивляется «пустому», «гомогенному» хронологическому времени. Интуиция Беньямина хорошо согласуется с недавней концепцией «двух современностей», предложенной А.Негри и М.Хардтом<sup>96</sup>. Одна современность (modernity) связана с формированием капитализма, национального суверенного государства, его аппарата господства, а также биовласти. Другая же связана с временем борьбы, антагонизма, с живой субъективностью и ее учредительной «мощью», с биополитикой новых форм жизни. Именно это фундаментальное различие, с точки зрения



данного исследования, наиболее точно обосновывает различие авангарда и модернизма, помещая их в глобальную перспективу двух оспаривающих друг друга современностей<sup>97</sup>.

Наконец, в регистре субъективности также обнаруживается разрыв, дуализм. Одна и та же матрица формирующей субъективности «установок» может быть рассмотрена и как репрессивный дисциплинарный механизм биовласти, и как освободительная революционная «аскетика», понятая в духе позднего Фуко с его идеей «практик себя» и «жизни как произведения искусства»<sup>98</sup>. Все эти противопоставления и теоретические рамки (разумеется, можно предложить и другие концептуальные оппозиции) также подчеркивают специфичность и «аномальность» советского авангарда. Его уникальность как события состояла в «чрезвычайности» постреволюционной ситуации, когда сама буржуазная «институция автономии» была успешно разрушена и искусство – в тот весьма краткий период между революцией и приходом сталинской системы – обратилось к практикам «жизнестроительства», т. е. биополитике как учреждению множества новых послереволюционных форм жизни, а не централизованной суверенности<sup>99</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> См., например, книгу Филиппа Серса «Авангард и тоталитаризм» (М., 2004), где автор сближает нацистскую Германию и СССР времен Сталина, сравнивая разных художников (В.Кандинского, К.Швиттерса, С.Эйзенштейна, Х.Рихтера и др.), при этом проявляя явную склонность к вдохновенному морализаторству: «Каждый может оказаться в глубине души склонным к тоталитаризму» (С. 314) и т. д. Также показательной является работа И.Н.Голомштока «Тоталитарное искусство» (М., 1994), связанная с достаточно серьезным архивно-историческим исследованием, но оперирующая в рамках той же теоретически весьма скудной модели.
- <sup>2</sup> К обсуждению работы Бюргера в нашем контексте я вернусь в конце этого исследования. Также следует заметить, что существует ряд важных работ, где советский авангард берется в рамках более широкой исследовательской перспективы – например, в книге Сюзан Бак-Морс «Мечта и катастрофа», сравнивающей советскую и американскую модели массовой культуры, или в работе британского теоретика Джона Робертса «Философское осмысление повседневности», в которой ставится амбициозная задача выявить генеалогию понятия «повседневности» в XX в., причем значительный акцент ставится на ранний советский эксперимент. Некоторые идеи этих авторов будут обсуждаться в ходе дальнейшего анализа.

- <sup>3</sup> Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 22.
- <sup>4</sup> Термин «метapolитический» предложен Жаком Рансьером для критического обозначения подходов, которые рассматривают политическую сферу как производную, вторичную по отношению к некоей более фундаментальной реальности (см.: *Ranciere J. Disagreement: Politics and Philosophy. Minneapolis, 1999. P. 61–95*). Так, согласно Рансьеру, ортодоксальный марксизм занимает именно эту позицию, рассматривая политику как эпифеномен социально-экономической структуры. В метapolитической концепции Гройса эстетическое парадоксальным образом оказывается «базисом», моделью конкретной политической и экономической формы сталинского режима.
- <sup>5</sup> Гройс Б. Искусство утопии. С. 12. Следует отметить, что сам Гройс в более позднем тексте предисловия ссылается на биополитику, однако соотносит ее исключительно с брежневским периодом советского общества (С. 14). Это жест, который отклоняет возможность введения неклассического анализа власти в ранний советский период, что подрывает одну из основных идей «Сталина-художника», весьма симптоматичен. С другой стороны, более поздняя и еще более провокационная концептуализация сталинской культуры в книге «Коммунистический постскрипtum», в сущности, воспроизводит предыдущий ход, когда Сталин оказывается не только замаскированным авангардным художником, но и таким же тайным агентом мировой философской традиции, от Сократа, Платона до парадоксального мышления Кьеркегора. См. анализ этой книги в моей рецензии, опубликованной в журнале «Критическая масса» (2006. № 4. С. 53–65).
- <sup>6</sup> Философско-политические концепции, используемые в данном исследовании, практически не обсуждались в предлагаемом контексте изучения советской культуры 1920-х гг. С другой стороны, результаты исследования архивов левой мысли 1920-х гг. (в основном публикации в журналах и некоторых сборниках) обычно фигурируют в узкоисторическом или филологическом контексте. Это лишает их важной смысловой, аргументационной ценности, а также связи с международным пространством современных художественных поисков и их теоретического осмысления.
- <sup>7</sup> Работа продолжает мои предыдущие исследования, затрагивающие культуру 1920–30-х гг., а также обсуждение концепций современной философско-политической мысли. Они были отражены в серии публикаций, посвященных неомарксистской и постфуккианской мысли (Антонио Негри, Паоло Вирно и др.), фрагменте моего диссертационного исследования, в котором рассматривается проект Константина Мельникова «Сонная соната» (начало 1930-х), а также в статье «Народный монстр» (сокращенная версия опубликована в журнале «Синий диван» (2008. Вып. 10–11)), в которой я рассматривал повесть М.Булгакова «Собачье сердце» в контексте биополитических экспериментов 1920-х гг. Проблематика статьи прямо связана с разработкой и чтением курса лекций «Теории авангарда» для Института проблем современного искусства (Москва, 2008), где материалы из истории советского авангарда 1920-х гг. играют важную роль. Отдельные темы данного исследования также затрагивались в выступлениях на ряде конференций, например, в докладе «Монстр и революция» на конференции журнала «НЛО» в 2008 г.

- <sup>8</sup> См. о понятии диспозитива: *Подорога В.* Власть и сексуальность (тема диспозитива у М.Фуко) // Синий Диван. 2008. № 12, а также эссе Дж. Агамбена «Что такое диспозитив?» в кн.: *Agamben G. What Is an Apparatus? and Other Essays.* Stanford, 2009.
- <sup>9</sup> Что, разумеется, не отменяет вопроса о субъекте – скорее сопротивления, нежели власти (к этому вопросу я вернусь в конце статьи).
- <sup>10</sup> *Фуко М.* Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 248.
- <sup>11</sup> См.: *Lemke Th.* Biopolitics. An Advanced Introduction. N.Y., 2011. P. 34. Пока не будем углубляться в различия понятий «биовласти» и «биополитики», которые делаются некоторыми современными продолжателями мысли Фуко (Антонио Негри, Жюдит Ревель, Маурицио Лаззарато и др.). В них «биовласть» связывается собственно с контролирующей и захватывающей жизни индивидов властью-силой, тогда как биополитика ставится на сторону сопротивления, творчества и организации альтернативных форм жизни. В ходе развития аргументации этой статьи это противопоставление будет занимать важное место. См., в частности, интересную статью М.Лаззарато «От биовласти к биополитике» (*Lazzarato M. From Biopower to Biopolitics // Pli, The Warwick Journal of Philosophy.* Vol. 13: [http://www.warwick.ac.uk/philosophy/pli\\_journal/vol\\_13.html](http://www.warwick.ac.uk/philosophy/pli_journal/vol_13.html)).
- <sup>12</sup> Существует значительная полемика вокруг третьего из указанных контекстов биополитики у Фуко. Связанные с ним идеи были высказаны в курсе 1976 года «Нужно защищать общество» (СПб., 2005). Фуко интерпретирует как нацистскую Германию 1930–1940-х гг., так и советское государство как две формы эксцесса, две разновидности биополитического расизма. Советский опыт, особенно в его сталинской фазе, рассматривается как «социальный расизм»: общественное тело стремится очистить от всех элементов, которые не разделяют господствующую идеологию и признаются «ненормальными», в том числе с точки зрения советской «карательной психиатрии». Эта гипотеза, отражавшая ситуацию времени (1970-е гг.), а также личную политическую траекторию Фуко, бывшего в молодости членом французской компартии, а затем порвавшего с ней, несомненно нуждается в критике и уточнении. Читатель также может обратиться к интересной статье Доминика Кола об эволюции отношения Фуко к СССР, которая была опубликована в сборнике «Мишель Фуко в России» (СПб., 2001). В каком-то смысле предпринятое здесь обсуждение материалов 1920-х гг. можно рассматривать как вклад в косвенную критику гипотезы Фуко о советском «социальном расизме».
- <sup>13</sup> См.: *Rabinow P., Rose N.* Biopower Today // *BioSocieties.* 2006. № 1. P. 195–217.
- <sup>14</sup> См.: *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М., 2011.
- <sup>15</sup> Там же. С. 13. Перевод уточнен.
- <sup>16</sup> Агамбен, таким образом, деконструирует классическую либерально-буржуазную оппозицию частной и общественной жизни, которая, например, использовалась в анализе «тоталитаризма». Он показывает, что «приватное» связано не с частной, персональной сферой правовой «защищенности». Наоборот, приватность находится в анонимной и обнаженной «зоологической» стихии (то же голое тело, например), которая «изначально» находилась вне сферы политики.

- 17 См.: Агамбен Дж. Что осталось от Освенцима? М.: Европа, 2011.
- 18 Более подробно см. об этом мою статью «Народный монстр», сокращенная версия опубликована в журнале «Синий диван» (2008. Вып. 10–11).
- 19 О литературе факта и фигуре художника-репортера см. интересное исследование итальянской славистки Марии Заломбани «Литература факта. От авангарда к соцреализму» (СПб.: Академический проект, 2006). Разумеется, во многих контекстах словоупотребления 1920-х гг. слово «жизнь» обладает весьма диффузным значением, но, входя в цепочку других терминов (например, «перестройка быта»), начинает приобретать именно биополитическое значение.
- 20 См.: Collier S.J. Post-Soviet Social: Neoliberalism, Social Modernity, Biopolitics. Princeton, 2011, а также: Prozorov S. The Unrequited Love of Power: Biopolitical Investment and the Refusal of Care // Foucault Studies. Feb 2007. № 4. P. 53–77.
- 21 См.: Prozorov S. Op. cit. P. 70–72.
- 22 Хотя здесь можно было бы отметить, что по крайней мере в 1990-г. существовала идеология формирования новой «предпринимательской» субъективности, стимулирования антрепренерских качеств населения и т. д., что хорошо укладывается в линию анализа сопряжения биополитики и неолиберализма, предложенного Фуко в курсе «Рождение биополитики». См.: Фуко М. Рождение биополитики. СПб., 2011.
- 23 Collier S.J. Op. cit. P. 19.
- 24 Как, например, интересная работа О.Хархордина. См.: Хархордин О. Обличать и лицемерить. Генеалогия российской личности (СПб., 2002).
- 25 Этот вывод Фуко является крайне важным для критики неолиберальной идеологии и управленческой практики, поскольку обычно именно социалистические идеи считаются основой для «вторжения» в разные сферы жизни, для репрессивных проектов создания «новой субъективности» и т. д. Интересно, что Фуко задавался вопросом о «социалистической практике управления», при этом сомневаясь в том, что реальный социализм имеет собственную экономическую и социальную рациональность. Подробнее см. курс лекций «Рождение биополитики» (СПб., 2011).
- 26 Collier S.J. Op. cit. P. 21. **Отдельный важный сюжет образуют исследования** развития системы социального обеспечения в Советской России. Как отмечает, например, известный американский социальный историк Стивен Коткин в своем сравнении «современностей» (modernities) ведущих мировых государств XX в. (США, Франция, Великобритания, Италия, Германия, Япония, Советская Россия), предлагавших разные проекты решения социальных проблем, в дореволюционной царской системе забота о маргинализированных слоях населения, не говоря уже о рабочих и крестьянах, практически отсутствовала, тогда как уже после 1917 г. сразу возникают в пространстве общественной дискуссии и опробуются различные системы социальной защиты (пенсионная система, оплачиваемый отпуск, бесплатная медицина и здравоохранение). См.: Коткин С. Новые времена: Советский Союз в межвоенном цивилизационном пространстве // Мишель Фуко в России. СПб., 2001. С. 239–314.

- 27 *Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge (Mass.) – L., 2000. P. 65–66.*
- 28 В целом интересная экспериментальная книга С.Бак-Морс, однако, не развивает эту важную интуицию. Как я попытаюсь показать далее, в заключительной части статьи, место авангарда – в пространстве сопротивления биополитической современности (modernity).
- 29 *Roberts J. Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory. L., 2006. Ключевым теоретиком повседневности и ее трансформации Робертс аргументированно считает Бориса Арватова, одного из наиболее активных интеллектуалов ЛЕФа. Хотя здесь также можно было бы среди многих других назвать имена Николая Чужака и Сергея Третьякова, посвятивших в 1920-х гг. множество публикаций проблеме изменения быта и роли искусства в этом процессе.*
- 30 *Roberts J. Op. cit. P. 24–25.*
- 31 См. также интересную работу Виктора Бучли (*Buchli V. An Archeology of Socialism. N.Y., 1999*), в которой автор прослеживает историю трансформаций идей строительства нового быта на примере архитектурного шедевра конструктивизма «дома Наркомфина».
- 32 Выпускался обществом «Лига времени», основанным в 1923 г. Общество ставило своей задачей способствовать общественному движению за рационализацию производства и борьбу с «растратами времени».
- 33 Имелась в виду культурная «смычка» города с деревней.
- 34 Тема нематериального труда становится актуальной лишь в последние десятилетия в современной критической мысли (П.Вирно, А.Негри и др.). См. об этом мою статью «Нематериальный труд» (опубликована в «Глоссарии» в рамках выставки «Невозможное сообщество» (М., 2012)), а также статью «Новые социальные субъекты: версия Паоло Вирно» (Прогнозис. 2006. № 3).
- 35 См. интересный исторический анализ практики НОТ в статье Самуэля Либерштейна: *Lieberstein S. Technology, Work, and Sociology in the USSR: The NOT Movement // Technology and Culture. Jan. 1975. Vol. 16, № 1. P. 48–66.*
- 36 *Virno P. A Grammar of the Multitude. N.Y., 2004. P. 81–84.* Действительно, как отмечает Вирно, у Фуко нет сильного ответа на вопрос «Почему возникла биополитика?». Ее «марксистское» выведение из отношений труда и капитала кажется весьма обоснованным.
- 37 Эта поляризация в плане НОТ выразилась уже в конфликте 1924 г. между ЦИТ (Центральный институт труда, возглавляемый Алексеем Гастевым), выступавшим за введение новых форм организации труда через систему «элитных» центров подготовки кадров, и «группой 17-ти», которая считала, что эти формы должны разрабатываться и внедряться снизу, в ячейках, организованных непосредственно на предприятиях (см.: *Lieberstein S. Op. cit. P. 51*). ЦИТ выпускал более академический и строгий по оформлению журнал «Организация труда», в то время как «группа 17-ти» создала «Лигу времени» с сетью низовых ячеек и выпускала одноименный журнал, авангардный по стилистике и дизайну, в котором печатались художники и теоретики искусства. В 1930-е гг. рациональная парадигма НОТ сменилась сталинским культом аффективных и героических

- «стахановцев», ударников труда. В 1960-е гг., как часть процесса десталинизации, НОТ опять стала пользоваться поддержкой и популярностью, совмещаясь с идеями информатизации и «научно-технической революции».
- 38 Позднее, в социал-демократических режимах Западной Европы, возникших после Второй мировой войны, можно обнаружить те же элементы – социальная защита, пенсии, гарантии отдыха и т. д., но без свойственного советским 1920-м радикализма «перестройки быта» и экспериментов с организацией коллективной жизни.
- 39 Время. Октябрь 1924. № 1. С. 70–71.
- 40 Время. Октябрь 1923. № 1. С. 4–6. Борьба за время охватывает даже сон: «... скоро настанет время, когда мы по нашему произволу сможем сократить число часов, отнимаемых у нас сном» (Там же. С. 11). Она также выражалась и в весьма курьезных случаях – так, в 1924 г. журнал «Время» сообщает, что в Минске произошел суд над студентом, который из-за своих опозданий и неорганизованности был признан «растратчиком времени» (Время. 1924. № 10. С. 81). Суд носил не административный, а товарищеский характер, и наказанием было смещение с общественной должности в университете.
- 41 *Беньямин В.* О понятии истории // Новое лит. обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
- 42 Анализ Jetzt-Zeit представлен в классической книге С.Бак-Морса (*Buck-Morss S. Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge (MA), 1989. P. 242), а также рассмотрен в более широком исследовании Питера Осборна (*Osborne P. The Politics of Time.* London: Verso, 1995). См. также обобщающую статью о дискуссиях о «времени-сейчас» в марксистской традиции в интересной статье: *Khatib S. The Time of Capital and the Messianicity of Time: Marx with Benjamin.* November 22, 2010 // [http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/844#\\_ftn8](http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/844#_ftn8)
- 43 См.: *Agamben G. The Time That Remains.* Stanford, 2005. P. 143–145. Согласно одному из основных тезисов книги, Агамбен отличает «мессианское время» от времени эсхатологического, времени конца истории и мира. Он рассматривает мессианское время как «оперативное время», т. е. время, которое необходимо для того, чтобы само время завершилось.
- 44 См.: *Агамбен Дж.* Чрезвычайное положение. М., 2011.
- 45 *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. ст. М., 1996. С. 175–176.
- 46 Там же. С. 181–182.
- 47 Кроме того, нельзя, например, отрицать реальность архитектурных и урбанистических проектов, в той или иной мере осуществленных в 1920-е гг., как и наследие НОТ, которое стало частью практики организации производства, а также стало интернационально признанным вкладом в развитие теории организации труда.
- 48 Время. 1923. № 2. С. 67.
- 49 Октябрь мысли. 1924. № 6. С. 34. Под «жреческим характером» понимается модернистская идея «искусства ради искусства».
- 50 Октябрь мысли. 1924. № 2. С. 39–46.
- 51 *Чужак Н.* Литература пролетариев // Октябрь мысли. 1924. № 5–6. С. 41.

- 52 *Третьяков С.* Стандарт // Октябрь мысли. 1924. № 2. С. 31.
- 53 Там же. С. 33.
- 54 Там же.
- 55 *Третьяков С.* Рабочий театр // Октябрь мысли. 1924. № 5–6. С. 56.
- 56 Там же. С. 57.
- 57 Там же.
- 58 Там же.
- 59 Там же.
- 60 *Negri A.* The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics. Minneapolis, 1991. См. также: *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State.* Minneapolis, 1999.
- 61 *Negri A.* Op. cit. P. 211–229.
- 62 Ibid.
- 63 *Загорский М.* Как реагирует зритель? // ЛЕФ. Журн. левого фронта искусств. 1924. № 2 (6). С. 151.
- 64 Там же. С. 145.
- 65 *Рауниг Г.* Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб., 2012. С. 152. В этом интересном исследовании австрийский философ, инспирированный концептуальным аппаратом Ж.Делёза и Ф.Гваттари, а также его продолжением в мысли А.Негри, уходит от тотализирующего подхода к проблеме отношений эстетического и политического, выделяя четыре типа «сцеплений» (concatenations) искусства и «революционной машины» – последовательный переход от искусства к политике (художник Гюстав Курбе, ставший функционером парижской коммуны), авангардная идея «синтеза» искусства и жизни (идущая от вагнеровской Gesamtkunstwerk), идея иерархического подчинения искусства политике (советский опыт начиная с конца 1920-х гг.), а также негативная связь (Венский акционизм 1960-х гг., который не распознал события революции 1968 г.). Разумеется, из машинной, ориентированной на подрыв единства методологии Делёза и Гваттари следует в целом сдержанная оценка опыта раннего советского авангарда как располагающегося в модели «синтеза» искусства и жизни. Тот подход, который предлагается в этой статье, предполагает отказ от самого представления о «синтезе», на материале советского авангарда рассматривая разные биополитические измерения отношений искусства и жизни.
- 66 Раздел «Хроника» сообщает о докладах, которые были прочитаны на собраниях общества «Октябрь мысли» (октябрь–декабрь 1923): 27 сентября доклад «Задачи научной организации умственного труда» представил В.Аптекарь: «Научная организация умственного труда должна быть разбита по двум плоскостям: а) введение методов плановой работы в мировом масштабе в области научного производства, как средство борьбы с анархией и беспорядочностью работы современных ученых; создание центров, планирующих и регулирующих все течения и формы умственного производства, повлечет за собой огромную экономию сил и средств, которые нерационально растрачиваются сейчас на параллелизм в работе ряда исследователей, на приемы борьбы и конкуренции ненужных в данный момент обществу научных ценностей

- и т. д., б) другая плоскость организации – разработка технических приемов умственной работы, значительно отстающей в этом отношении от работы физической. Первым шагом в этом направлении должна быть организация «научной фабрики», основанной на детальном техническом разделении труда в противовес царящим в настоящее время кустарническим и ремесленным методам работы» (Октябрь мысли. 1924. № 1. С. 81). Помимо обсуждения теоретических вопросов общество занимается эмпирическими наблюдениями и документацией. Речь идет об изучении быта, фотографической съемке и наблюдении мест общения людей (клубы, спортивные общества, гостиницы, школы, университеты, дома-коммуны, ночлежки, гостиницы, учреждения, магазины, «места отправления религиозных культов», пивные, кафе, столовые, рестораны, кино, театры, цирки, улицы, рынки, площади). Помимо пропаганды идей НОУТ общество ставит задачу «классификации профессий умственного труда» (Там же).
- 67 Октябрь мысли. 1924. № 1. С. 83.
- 68 *Тарабукин Н.* Рационализация умственного труда // *Время*. 1924. № 8. С. 18.
- 69 Там же. С. 16.
- 70 Там же. С. 17.
- 71 Там же. С. 18–20.
- 72 *Поринев Б.* Три плоскости НОУТ // *Октябрь мысли*. 1924. № 2. С. 53–54.
- 73 Там же. С. 57.
- 74 *Октябрь мысли*. 1924. № 5–6. С. 30–39.
- 75 Там же. С. 33.
- 76 Об этих концепциях см. мою статью «Нематериальный труд» в «Глоссарии» выставки «Невозможное сообщество» (М., 2012).
- 77 См. об этом работу современного американского теоретика Эндрю Росса, в которой он вводит понятие «индустриализация богемы»: *Ross A.* No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs. Philadelphia, 2004. См. также интересную статью М.Чехонадских: Индустриальные формы жизни: фабрика рабочего и фабрика художника // *Худож. журн.* 2011. № 81.
- 78 Фигура Гастева в последнее время привлекает к себе внимание исследователей. См., например, статью А.Вельминского «Видение верстака. Поэзия удара молотком как средство “установки” изобретательности» (*Логос*. 2010. № 74. С. 173–192).
- 79 *Октябрь мысли*. 1924. № 5–6. С. 56.
- 80 *Гастев А.* *Снаряжение современной культуры*. Киев, 1923.
- 81 Там же. С. 14.
- 82 Там же. С. 7.
- 83 Там же. С. 9.
- 84 Характерно, что в другом тексте Гастев вводит понятие «субъективной установки». См.: *Гастев А.* Как надо работать. Практическое введение в организацию труда. М., 2011. С. 68. В другом месте Гастев призывает стать «артистами работы» (Там же. С. 137).
- 85 Там же. С. 12.
- 86 Там же. С. 13.



- 87 См.: *Гаснев А.* Как надо работать. Практическое введение в организацию труда. М., 2011. С. 19.
- 88 Там же.
- 89 См. интересную статью, описывающую близость анализа дисциплинарных механизмов у Фуко «среднего» периода к практикам «аскетики», к обсуждению которых он обратился в поздний период: *Harrer S.* **The Theme of Subjectivity in Foucault's Lecture Series *L'Herméneutique du Sujet*** // *Foucault Studies*. May 2005. № 2. P. 75–96.
- 90 См. интересную статью немецкого автора Вильгельма Шмида, который обращается к поздней концепции Фуко в интерпретации современного искусства (особенно перформанса), где центральным фокусом становится само тело и субъективность художника: *Schmid W.* *Aus dem Leben ein Kunstwerk machen* // *Foucault und die Kuenste*. Frankfurt, 2004.
- 91 Некоторые уже упомянутые современные политические мыслители вроде Антонио Негри, как кажется, слишком однозначно смотрят на исторический авангард как на феномен, централизованный вокруг партии или отдельных лидеров, и рассматривают проект авангарда как невозможный в современных условиях «сетевой» коммуникации и децентрализации производства. См., например: **Art and Multitude. Interview with Antonio Negri** // <http://www.generation-online.org/p/fpnegri16.htm>.
- 92 С историко-эмпирической точки зрения уже само слово «авангард» функционирует в постреволюционном контексте 1920-х довольно специфично и изначально связано с дисциплинарной властью. Как отмечает лингвист А.Селищев в своем интересном исследовании, популярность слова «авангард» в раннем советском контексте – результат не только победы партии большевиков и распространения присущего ей словоупотребления (так, Ленин еще в работе «Что делать?» говорит о партии большевиков как «авангарде» рабочего движения) и не только следствие активности радикальных художников, но и эффект привнесения слов из армейско-военного лексикона первых лет после революции в широкий спектр социально-лингвистических явлений повседневности. См.: *Селищев А.* *Язык революционной эпохи*. М., 2003.
- 93 См.: *Buerger P.* *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis, 1984.
- 94 См. **недавний номер «New Literary History» (2010. № 41), целиком посвященный** полемике вокруг понятия авангарда и концепции Бюргера.
- 95 В отечественной исследовательской практике это различие последовательно выстраивает Валерий Подорога, рассматривая авангард на основе принципа активности и проекта, а модернизм – рецептивности и опыта. См.: *Подорога В.* *Проект и опыт* // <http://www.intelros.org/lib/statyi/podoroga1.htm>.
- 96 *Negri A., Hardt M.* *Two Europes, Two Modernities* // *Empire*. Cambridge (Mass.), 2000. P. 69–93.
- 97 В своей последней книге «Общее благо» Негри и Хардт уточняют свою концепцию, вводя понятие революционной «иносовременности» (*altermodernity*), противопоставляя ее как современности в смысле капиталистического господства, так и консервативным реакциям на нее (антисовременности). См. главу «Modernity (and the Landscapes of Altermodernity)» в кн.: *Hardt M., Negri A.* *Commonwealth*. Cambridge (Mass.), 2009.

- <sup>98</sup> См. интерпретацию идей позднего Фуко в моей статье «Забота о себе» в «Глоссарии» выставки «Невозможное сообщество» (М., 2012), а также в статье «Формирование новых политических субъективностей: между “тоской” и изобретением общей жизни» // *Худож. журн.* 2010. № 75/76.
- <sup>99</sup> Уникальность советского революционного авангарда можно сравнить разве что с ситуационизмом и моментом 1968 г. Джин Рей заметно переоценивает момент ситуационизма по отношению к советскому искусству 1920-х, в чем с ним довольно трудно согласиться. См.: *Рей Дж.* Критическая теория искусства // <http://transform.eipcp.net/transversal/0806/rey/ru/print>.

## ГЛАВА IV

### ФОТОГРАФИЯ 1920–1930-х гг.: ОПЫТ ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА\*

Около десяти лет фотографической практики (именно сознательной практики – далее речь пойдет в большей степени о значении этой практики для исследования структур восприятия, актуализуемых сегодня, чем о месте этой практики в истории искусства вообще и истории фотографии в частности), приблизительно с середины 1920-х гг. до середины 1930-х гг., оставляют зрителю и исследователю множество свидетельств, наследниками которых мы продолжаем оставаться, благодаря которым мы ощущаем интенсивность опыта и размах экспериментов того времени.

В начале XXI в. уже трудно представить себе ту бурю эмоций, которую вызывало развитие техники и работа с новыми техническими устройствами в первые десятилетия века двадцатого. (Не исключено, что именно апатичное отношение современных пользователей сетевых ресурсов, таких как twitter, flickr, необыкновенно богатых как раз «визуальным материалом», к технической составляющей заставляет некоторых исследователей полагать, что эстетика интернета – эстетика домодерная<sup>1</sup>.) Нам, пережившим эпоху распространения культуриндустрии, существующим в условиях общества зрелища, предлагают сегодня сложные способы актуализации наследия периода больших обещаний и почти религиозных упований на развитие искусства в новых формах, имевших место

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

в начале XX в.<sup>2</sup>. Эти актуализации, отталкиваясь от анализа визуального, шли различными путями. Наиболее традиционным и распространенным является, ввиду выраженной визуальной составляющей этого наследия, анализ внутри парадигмы теории искусства и эстетической теории. Примеры такой работы накапливались десятилетиями. Однако невозможно отрицать тот факт, что развитие технологий и их культурное и экономическое использование привели в настоящее время к аналитической работе, связанной с поиском нового языка для описания происходящего. В результате становится все более очевидным, что переопределения требуют и такие «устоявшиеся» термины, как «эстетика» и «искусство»<sup>3</sup>. Двадцать лет назад известный теоретик искусства Артур Данто еще мог сетовать на превращение в элементы дизайна работ супрематиста К.Малевича: «Статья о супрематизме в Оксфордском словаре искусства заканчивается замечанием о том, что хотя деятельность прямых наследников Малевича в России большого значения не имела, он в большой степени повлиял на развитие искусства и дизайна на Западе <...>. Человек, давший грандиозное имя “супрематизм” своим работам, считавший свою жизнь супрематической, полагавший, что прорвался за рамки, в которые было заключено человеческое сознание, приступивший к изучению нового пространства, которое никто не мог себе ранее вообразить, едва ли был бы доволен признанием того, что его дизайн великолепен»<sup>4</sup>. Далее, в нулевые годы следующего столетия уже появляются возможности для сопоставления «дизайна» Малевича не только с другими представителями живописной традиции, но практически с любыми элементами, которые локализуемы в визуальном поле. Так, Лев Манович строит компьютерный анализ всех известных оцифрованных работ абстракциониста П.Мондриана, чтобы показать, что само понятие стиля, активно применяемое в искусствоведении, делается проблематичным, если мы начинаем анализировать большие объемы данных: «Это понятие предполагает, что мы можем выделить в работах в целом несколько дискретных категорий. Однако когда мы сталкиваемся с большим количеством вариаций при очень небольших различиях между отдельными работами, говорить о “стиле” становится невозможным. Более оправданным представляется использовать визуализацию и/или математические модели описания пространства возможных и осуществленных вариантов»<sup>5</sup>.

Тип анализа Мановича соотносится с широким и сравнительно молодым полем исследований, работа в котором неустанно демонстрирует границы применимости собственно методов исследования визуального. Исследования в этом поле отстаивают необходимость различения между живописью, фотографией, кино, компьютерной графикой: несмотря на то, что и фотографии и живописные полотна поставляют визуальный материал, точнее, «выглядят» как визуальное, они не могут анализироваться одними и теми же средствами. Верно, что статус основного понятия, медиа, остается здесь проблематичным: его используют в единственном и множественном числе<sup>6</sup>, с переводом на русский язык или без него<sup>7</sup>, иногда отказываясь определять его как таковое<sup>8</sup>. Не вдаваясь в рамках этой статьи в подробности обширной дискуссии о медиа, отметим роль *медиального*. Проблема не в том, чтобы увидеть в экранном изображении, звучащем слове, в кинетике жеста *дополнение* к литературному, например, тексту в виде иллюстрации. Дело не столько в том, что различные медиа наращивают на наших глазах свое представительство внутри литературного текста, «прорастают» в нем, сколько в том, что множественность медиа уже не позволяет редуцировать себя к какой-либо одной составляющей, будь то нарративные структуры или способы предъявления изображения. Исследователю сегодня приходится иметь дело с неустранимой *множественностью* влияния медиа. Собственно говоря, только сейчас, по прошествии десятков лет развития истории науки и техники и благодаря последним медиа-исследованиям, мы можем проследить, как меняется структура нашего восприятия, как медиа справляются с нашими привычками – привычками видеть, привычками концептуализировать. Так *медиальное*, связанное с техникой, неожиданным образом позволяет вести разговор в антропологических терминах, т. к. **позволяет** говорить об изменяющихся структурах устройства человеческого, восприятия прежде всего.

То, что обнаруживает советская фотография 1920–1930-х гг., не локализуется только в рамках истории искусства по многим причинам. По необходимости кратко соглашаясь здесь с положениями о том, что фотография может рассматриваться как не-искусство (и тогда методы истории искусства и принятые ею способы описания уже неприменимы к ней), что история этого периода необходимым

образом должна включать элементы концептуально-политического анализа (политический характер высказываний того времени на разных фронтах, в том числе на условно называемом эстетическим, неэлиминируемым), обратимся к тому, что можно было бы назвать технической причиной, как ее может формулировать философский медиа-анализ. Как раз активное использование новых технических возможностей, в том числе различных аппаратов, немаловажное для оперирования термином «медиаальное», позволяет аналитически развести два мощных периода культурных высказываний: эпохи от рубежа веков и до начала 20-х гг. XX в. и следующей, интересующей нас эпохи от начала 1920-х приблизительно до середины 1930-х.

В первый из указанных периодов художники, творцы визуального стремились объединить в одном произведении несколько, как мы сказали бы сейчас, медиа – соединить живопись и скульптуру, добавляя рельефности холсту и сдерживая рост тела скульптуры (от совмещавших фронтальные и профильные виды в одном изображении картин и впоследствии коллажей Пикассо до пространственных объектов Мохоли-Надя); соединить визуальные и аудиальные моменты восприятия стихотворения (Крученых, Маяковский); соединить цвет и звук вплоть до опытов в области синестезии, долженствовавших воздействовать на все органы восприятия «зрителей» (Малевич, Кандинский, Скрябин в России, Шёнберг в Германии, Маринетти и Ручио в Италии мечтали о «тотальном произведении искусства»<sup>9</sup>, логика которого развивалась еще в постановках Вагнера в Байрейте<sup>10</sup>). И хотя эффект, который должно было вызвать такое произведение, задумывался как трансформирующий воспринимающего и переводящий его в другое состояние, некоторая внутренняя цельность этого воспринимающего, если угодно, существо его человеческого (восприятие, чувственность) не подвергались сомнению. Именно здесь невозможно не отметить специфический утопический характер этих проектов, их обращенность в будущее, к тому, что еще не являлось наличным, но *виделось* достаточно отчетливо в качестве результата освобождения, достигаемого посредством переживания, эстетического в своей основе.

Для следующего же периода характерен повышенный интерес к техническому, аппаратному, машинному аспекту этого перехода в другое состояние, каковой аспект виделся уже в большей степе-

ни целью и ориентиром, чем лишь одним из средств. Машина рассматривалась уже как образец, как некоторый предел, к которому должен стремиться человек, и, надо сказать, человек на глазах терял свои главенствующие позиции: его способности, его чувственность рассматривались уже по меньшей мере наряду с возможностями аппаратов (а иногда и оценивались ниже). Дзига Вертов, чьи самые известные фильмы были созданы примерно десятилетием позже («Человек с киноаппаратом», 1929, «Энтузиазм (Симфония Донбасса)», 1930), уже несомненно ориентируется на техническое и машинное: «Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных... я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу... я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами»<sup>11</sup>. Ему словно вторит и фотограф А.Родченко: «Современный город с его многоэтажными домами, фабриками, двух-трехэтажными витринами, трамваями, световой рекламой, а также океанские пароходы, аэропланы – поневоле, хотя и понемногу сдвинули психику зрительных восприятий»<sup>12</sup>. Достаточно сравнить эти цитаты с одним из автоописаний проекта Малевича<sup>13</sup>, чтобы оценить совершенно различный характер этих периодов: если первый скорее утопичен, проективен, ориентирован на будущее, оставил нам множество описаний событий, которые должны были произойти, чертежей, рисунков, мизансцен, то второй гораздо более материалистичен, занят настоящим, которое пристально разглядывает через линзы, и этот период сохранил для нас множество отражений времени. Некоторые исследователи, такие как В.Морголин<sup>14</sup>, склонны полагать, правда, что эти два периода отличаются различными представлениями об утопии – феноменологическим в первом случае и материалистическим во втором, – однако «материалистичность» утопии второго периода, на наш взгляд, близко подходит к материализуемости утопии, что само по себе может повлечь за собой противоречивое употребление терминов.

Итак, мы вплотную приблизились к фотографическим свидетельствам того времени. Самые значительные дошли до нас благодаря усилиям Г.Клуциса, А.Родченко прежде всего, членов группы «Октябрь». Будущий мастер фотомонтажей Г.Клуцис учился у Малевича, и одно из самых известных ранних его произведе-

ний – коллаж «Динамический город» (1919), несомненно, является выражением не только приемов, общих для работ других художников круга Малевича, но и настроения той эпохи, активно занимавшейся поиском новых выразительных форм и их сочетаемости. Из написанного Клуцисом в автобиографии мы узнаем, что в выставленных им в 1921 г. произведениях намечается сближение с конструктивистами: «[Были] выставлены цветотонные, плоскостно-пространственные построения и в рельефе из разных материалов, в дальнейшем развитии положившие начало новому методу организации художественно-производственной вещи»<sup>15</sup>. Впоследствии Клуцис, как и многие художники того времени, пробовал и более формальные выразительные средства: «Начались поиски новой сильной революционной формы. Начался самый невероятный формалистический период, от которого я, к счастью, освободился, изживая его постепенно». Затем Клуцис сосредоточился на том, чтобы в меньшей степени следовать формальному принципу «искусство ради искусства», считая его бессодержательным и полагая, что искусство может быть лишь средством – средством политической агитации и пропаганды прежде всего. «В то время я был убежден, что революция требует от искусства совершенно новых форм, не существовавших никогда раньше. Я ставил себе своеобразную задачу – в напряженной работе исчерпать все течения, “измы” и таким образом освободиться от груза прошлого, от старой школы и найти новые формы для настоящего»<sup>16</sup>.

Первые фотографические опыты А.Родченко относятся к середине 1920-х гг. – до этого Родченко, как и другие деятели того времени, экспериментировал с живописью и с пространственными объектами. Широко распространенные в то время поиски выразительных средств, которыми занимался и Родченко в разных областях искусства, были важны для него, и он не отказывался от них и впоследствии. Так, в лекциях, которые он читал почти десятилетием позже в Союзфото, приводились примеры фотографической композиции не на снимках, а на произведениях графических – например, на офортах Гойи: «Я считаю, что эти офорты дают фотографу представление о соотношении черного и белого, о качестве изображения, о композиции. Своим слушателям я предлагаю сделать композиции на основе заданных геометрических схем: пирамида, вертикаль или горизонталь, диагональ, и т. д.»<sup>17</sup>.



Интересно, что несмотря на то, что фотографии Родченко проникнуты историческим материалом (глядя на них, легко диагностировать время, в которое они были сделаны, потому что эти фотографии представляют характерные его черты: строительство «Беломорканала», виды заводских цехов, парады физкультурников и т. д.), характер их визуальности очевиднее для нас сегодня, чем в случае фотоколлажей Клуциса. Последние требуют восстановления контекста эпохи в гораздо большем смысле и гораздо более детальной работы. Их автор от критики «формализма, техницизма, самодовлеющей формы» перешел к «идейно насыщенной партийной тематике». Формальные средства (многочисленные, не только фотография, но почти mixed media, как сказали бы сейчас, монтажные плакаты или коллажная техника, о чем он писал: «Я создаю свои работы не на основе отдельных фотокадров, а использую фототехнику, химию, оптику и аппаратуру, как новую изобразительную технику, для создания художественно-идеологического образа»<sup>18</sup>), которые использовал Клуцис, должны были привести к решению вполне определенных задач – «превратить плакат, книгу, иллюстрацию, открытку в массовые проводники лозунгов партии». «Реализм» (как известно, не самый удачный термин истории искусства, однако применяемый как раз к интересующему нас периоду) направления, которое представлял Клуцис, стремился перейти «от изображения к конструкции» и далее – «от конструкции к производству». Определенные способы конструирования этих произведений и их плакатная выразительность в большей степени нуждаются сегодня в дискурсивных реконструкциях для прояснения своей размеченной политической ориентации, чем более холодные, более строгие с формальной точки зрения, бесстрастные снимки А.Родченко (его не раз критиковали за формализм, за уподобление примерам фотографов других стран, в том числе очевидно буржуазных и т. д.<sup>19</sup>). В случае Родченко мы имеем дело только с фотографиями – не коллажами, не конструкциями, не поиском новых живописных возможностей, не использованием приемов «подобных фигур» или мультиплицирования элементов изображения путем физического вмешательства в изображение. Но парадоксальным образом этот медиа-минимализм черно-белой фотографии создает эффект едва ли не больший, чем многокрасочные и технически сложно устроенные произведения коллег из смежных цехов.

Какой комментарий можно предложить сегодня фотографиям Родченко, если мы опознаем место и время их создания, его авторскую манеру? Следует отметить, что наследие А.Родченко специфично вот в каком отношении. С одной стороны, имя это широко известно, из его фотографий продолжают составлять выставки держатели фотографических коллекций, его проекты (такие как «Рабочий клуб») продолжают имитироваться сегодня. Они как бы у всех перед глазами. С другой стороны, работ о фотографии Родченко немного. Он словно оказался записанным в наше великое наследие как нечто самоочевидное. Как будто его фотографии «нужно видеть» – как «программа минимум», потому что трудно описать эти фотографии и объяснить их значение тому, кто никогда их не видел; и как «программа максимум» в то же время, потому что они ставят вопрос о том, насколько необходима дальнейшая интерпретация этих фотографий, должно ли их разглядывание приводить к выводам, лежащим вне сферы изобразимого и фотографируемого, или их следует считать самореференциальными. Нет почти никаких манифестов (лишь несколько небольших статей в «Советском фото»), практически никакой автобиографии, и есть немногие дошедшие до нас свидетельства современников, несколько альбомов фотографий, изданных при участии его родственников, Варвары Родченко (дочери) и Александра Лавренyteва (внука), снабженных минимальным комментарием, несколько весьма разнородных интерпретаций (например, М.Тупицыной<sup>20</sup>), его собственное признание, что писать гораздо труднее, чем фотографировать.

Первые снимки (1924 г.) – это фактически портреты знакомых и близких друзей – поэтов Владимира Маяковского и Николая Асеева, Лили Брик, художницы Варвары Степановой. Они почти так же обещающи (в беньяминовском смысле) и так же интимны, как первая любительская фотография середины XIX в. Произведя в дальнейшем большое количество опытов с уровнями съемки, предметами, искажающими прямое изображение (сетками, источниками света) и т. д., практически в домашних условиях (в значительной степени благодаря помощи В.Степановой), Родченко перешел к другим сюжетам – к деталям производственных машин на заводах, башням, рабочим на заводе, обедам в производственных масштабах, наконец, к большим скоплениям людей – марширующих на демонстрации 1 мая, участвующих в параде физкультурников

(соответственно серии «Сборочный цех завода АМО» (1929), «Фабрика-кухня», «Спортивный парад на Красной площади», «Сбор на демонстрацию» (1932), «Театральная площадь» (1932)).

Более всего фотографии Родченко запоминаются не из-за сюжетов или героев (участники парадов, строек, пионервожатые и т. д. анонимны и их количество превосходит сравнительно немногочисленные фотографии тех, на кого также изредка направлялся его аппарат и кого мы еще можем опознать сегодня), не из-за партийной агитации или пропагандистских приемов, но благодаря его главному изобретению – съемке с необычных точек зрения. Особенно известна перспектива сверху вниз – фотографии улиц с высоты здания или слишком близко – детали железных конструкций (как детали передатчика 1929 г. или Эйфелевой башни), лица пионеров (1930 г.). Создающийся такой перспективой эффект делает эти фотографии более чем документальными – в том смысле, что они документировали обстоятельства, (с) которыми все жили, но на которые не обращали внимания.

Здесь нам придется несколько задержаться на понятии документальности в связи с фотографией того периода. Оно связано со своеобразной реакцией на увлечения фотографов конца XIX – начала XX в. эстетическими качествами получаемых изображений, о чем говорит и название соответствующей школы – «пикториализм», т. е. школы живописной, красивой фотографии, какой мы и видим ее в работах А.Мазурина, А.Стиглица, Э.Стайхена. Для снижения «документальных» качеств фотографии они использовали специальные способы печати (пигментная, гуммиарабиковая, масляная, бромойль и т. д.), что позволяло существенно менять рисунок изображения, технику «лучистый гумми», добываясь эффекта структуры поверхности живописного полотна, а также бумагу особой фактуры. В интересующий нас период фотографы, напротив, признают скорее «протокольную сущность» фотографии, т. е. прежде всего ее способность к бесстрастной и объективной записи реальности. Эти новые веяния в наибольшей степени характеризует, пожалуй, название школы «новая вещественность»: Ренгер-Патч, который достиг большой виртуозности в фотографировании растений, или А.Зандер, собиравший «атлас» человеческих лиц XX в. – все они стремились воспользоваться камерой лишь как средством, ничего не привносящим в изображение<sup>21</sup>. Это только

впоследствии, несколько десятилетий спустя, выяснилось, что фотография, даже не рассматриваясь прямо как искусство, так или иначе позволяет ощутить зазор, который существует между вполне научно (химически, оптически, физически) объяснимой процедурой возникновения изображения на том или ином носителе под действием реактивов и тем магическим эффектом, который оно все-таки производит на зрителя. Но Родченко еще видел свою задачу как фотограф именно в документировании, в почти буквальном отражении, во внимании к производственным вещам. Он был убежден и стремился внушить слушателям своих лекций, что не фотографируемое должно приходиться к фотографу (дабы фотограф установил его в позу), но фотограф сам должен двигаться к своему предмету. Поэтому Родченко неустанно искал эти позиции съемки – в разных точках на разных высотах в Москве, в Крыму, вокруг Беломорканала, на Донбасе, – чтобы захватить происходящее как бы изнутри, не через позы, но в непосредственной деятельности, «занятости своим делом».

Однако есть еще один важный аспект этой «новой вещественности», на которую следует обратить внимание в связи с фотографией Родченко. Это ее сокрытость для взгляда, почти невидимость. С одной стороны, камера, действительно, направлялась на вещи, «объекты мира» – лица людей в их множестве и разнообразии, рисунки фактур листьев растений, насекомых, снятых очень близко, крупным планом, больше чем в натуральную величину, фрагменты зданий, балконы, лестницы и т. д. С другой стороны, это был именно взгляд камеры – бесстрастно проникающей не только дальше человеческого взгляда, работающей быстрее него (что показали еще опыты Майбриджа), открывающей оптическое бессознательное, но и способной смотреть иначе, отчужденно, видящей то, что человеческий взгляд проскальзывает, не замечает. Это видимая невидимость, которую фотография и должна была предъявить человеку как часть его мира, мира, который он и видел ежедневно, и мимо которого ежедневно проходил.

К этой невидимости можно было выходить, застигая реальность из определенной точки зрения. Точка зрения – понятие настолько важное для Родченко, что он подробно обсуждает его в письме Кушнеру от 18 августа 1928 г. Проводя границу между живописной манерой и фотографической техникой, Родченко от-

мечает, что фотография как «новый быстрый отображатель мира» при всех ее возможностях должна была бы показывать мир со всех точек, «воспитывать умение видеть со всех сторон». Но это, по его мнению, происходило крайне редко, т. к. подавляющее количество фотографов продолжали делать снимки в перспективе «с пупа». Это значит, фотографировался некий усредненный вид, «фасадный», «проектированный». «Допотопные законы зрительного мышления признавали фотографию лишь какой-то низшей ступенью живописи, офорта и гравюры с их реакционными перспективами. Волей этой традиции 68-этажный дом Америки снимается с его пупа. Но пуп этот находится на 34-м этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант. А если соседнего нет, то при помощи ретуши добиваются этого фасадного, проектированного вида»<sup>22</sup>. Так написаны, по мнению Родченко, все картины («за ничтожным исключением») – «с пупа или с уровня глаз», в том числе кажущиеся организованными по иным принципам картины примитивистов, иконы, дальневосточная живопись. В них может быть несколько фигур, но каждая представляется с уровня глаз (важное добавление – «все в целом не соответствует ни действительности, ни точке с птичьего полета»), каждая имеет правильный фас и профиль. Это – однобокое извращение зрительной мысли, которая не занимается ни поисками точек зрения, ни перспективами, ни ракурсами, а видит или композицию, фактуру, вес и пространство (как манерная живопись ради живописи Ван Гога или Пикассо, имеющая к вещи чисто научный интерес), или всегда один и тот же тип (например, в индивидуально-психологических картинах Леонардо). Но не нужно, пишет Родченко, «работать под офорт, под японскую гравюру или под “Рембрандта”». Не нужно, разыскивая новые объекты для съемки, снимать в соответствии со старинной традицией, когда «и комары будут сняты фотографом с пупа и по канону “Запорожцев” Репина». Фотографией должна решаться другая задача – показ объекта «с таких точек зрения, с которых *мы смотрим, но не видим*» (курсив наш. – Н.С.). Далее Родченко пытается пояснить эту загадочную фразу: задачей фотографа является «снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему (человеку) предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных то-

чек, давая полное представление об объекте», «как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину». То есть если имеется задача фотографировать завод, не нужно фотографировать его издали с серединой точки (хотя с такой точки зрения человек может смотреть на объект-завод, такая точка зрения вполне представима для человека, только Родченко не считал ее интересной), а нужно осматривать его подробно – внутри, сверху вниз и снизу вверх (так сказать, в лобовом столкновении, когда приблизиться еще больше уже невозможно для фотографа). Далее, проходя по улице и видя здания снизу вверх, рассматривая улицу с верхних этажей с десятками пешеходов на ней или видя изображение сверху вниз из амфитеатра, не нужно изменять изображение, «выпрямляя в классический вид “с пупа”».

Подчеркнем эту постоянно возникающую двойственность: с одной стороны, фотографу следует фотографировать так, как *может видеть обыкновенный человек с улицы* – фрагментами, не достроенными до некоторой целостности видами (и даже не видами в этом смысле – потому что за ними нет представления о более общем); но этот человек почти никогда так не видит, потому что он вообще не видит того, что составляет часть его повседневной жизни, и виной тому не только воспитание в традиции идеализирующего перспективного зрения живописи, но скорее антропологическая привычка не производить дополнительных усилий для того, чтобы увидеть. И объяснением здесь может служить не только социологическая теория повседневности, но и теория образа, например, разрабатываемая М.-Ж. Мондзэн, которая доказывает невозможность прямого видения и подчеркивает различные способы введения опосредования, медиальных условий, в том числе предлагаемых фотографическим «средством». С другой стороны, это невозможность усредненного типического зрения: приводя очередной пример, Родченко заключает, что фотографии, которые изображают города Америки такими, какими ее представляют себе и американцы и европейцы, воспитанные на законах правильной перспективы, изображают то, что «в действительности нельзя никак увидеть». С какой стороны ни смотри, получается, что фотография показывает то, что никто не видит, показывает так, как не способен видеть человек. Вопрос, который возникает в связи с этим, связан с тем, в какой мере и как существует то, что предъ-

являет фотография. И как фотография функционирует, находя свой путь между документальностью и утопией, между свободным фрагментом и идеологической целостностью?

Действительно, что это за перспектива «не с пупа» или «не с уровня глаз»? Кто смотрит в такой перспективе, где, иными словами, исходная точка такой перспективы? Как мы уже выяснили, она едва ли принадлежит субъектам, о которых обычно пишут: ни тот, кто смотрит непосредственно (прохожий с улицы), ни тот, кто вводит опосредующие операции разума для выстраивания типичного вида (фотохудожник), не видит того, что изображают фотографии Родченко.

Ответ, к которому подводит наше исследование, таков: эта перспектива не принадлежит никому. Точнее, она не принадлежит кому-то в отдельности. Или, если выразиться еще более точно, речь должна идти не столько о *перспективе*, сколько опять-таки о понятии *медиального*. Ибо с помощью этого понятия описываются отношения – между тем, кто видит, и тем, кто смотрит, – отношения, особым образом опосредованные материальностью фотографии в данном случае. Фотография Родченко в чистом виде (с точки зрения отмеченного нами медиального минимализма) свидетельствует об этом в пределах – как приближения (к балкону или лестнице), так и удаления (от массива завода), – в которых эти отношения разыгрываются. Невозможно не вспомнить в связи с этим специфические фотографии Родченко, которые обычно называют серией «Пионеры» (заметим, что та же манера обнаруживается в некоторых фотографиях Н.Асеева, В.Степановой) – слишком близкий и крупный план преимущественно лица при особо выстроенном освещении, многократно увеличивающий сходство фотографируемых со скульптурами. Эти фотографии вызвали негативную реакцию в Новом ЛЕФе (1928) и «Советской фотографии» (1931, сер. 1930-х). Сейчас можно видеть в них проявление монументального могущества империи, особые превращения политического режима; можно видеть в них следование «мумифицирующей» природе фотографии (о которой писали многие, от теоретика кино Андрэ Базена до семиолога Ролана Барта); однако в контексте *медиального* мы видим, как слишком активные эксперименты с прямым фиксирующим зрением и фактическим уничтожением дистанции приводят к утрате человеческого в этих лицах, подменяя их стату-

арностью памятника. Получающаяся в результате видимая вещественность (лиц), слишком видимая, слишком прямо увиденная, фактически лишает зрителя возможности выстроить отношение. Такое использование фотографического «средства», беззастенчиво преодолевающего скромные возможности глаза и наглядно демонстрирующего результат, не позволяет задействовать *медиальные* условия. Оно ограничивается нанесением зрителю травмы от прямого, непосредственного контакта. Эти фотографии, методично уравнивавшие людей с другими объектами съемки – фрагментами зданий, элементами металлических конструкций, – делались, очевидно, с тех позиций увлеченности аппаратами и машинами, о которых мы уже говорили в начале, позиций, характеризовавших 1920–1930-е гг. Показательно в связи с этим такое замечание Родченко: «На даче в Пушкино хожу и смотрю природу: тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива... *Все случайно и неорганизованно, и фотографию не с чего снять*, неинтересно. Вот еще сосны ничего, длинные, голые, почти телеграфные столбы. Да муравьи живут вроде людей... И думается, вспоминая здания Москвы, тоже навороченные, разные, что еще много нужно работать»<sup>23</sup>.

Таким образом, операции Родченко с «точкой зрения» и масштабированием (приближением-удалением) привели его к особому препарированию «человеческого» материала фотографий – формальному настолько, что фотографируемые визуально приобретали некоторые черты нечеловеческого, будь то слишком близко размещенные каменистые «пионеры» или слишком далеко отстоящие многочисленные и станочно-одинаковые «физкультурники» на параде. То есть мы рискнули бы даже предположить, что «Пионеры» не столько выбиваются из фотографического наследия Родченко, сколько представляют его квинтэссенцию. В связи с этим собственно «формализм» Родченко говорит о таком способе работы с фотографическим «средством», который проблематизирует опосредование. Это не просто декларированная в ту эпоху фотографическая «непосредственность» (фотография как отображение, отражение, «запись реальности» и т. д.), это фактическая непосредственность, ставящая медиальное под вопрос. Дело не столько в отказе от применимости, действительности уравнивающей, выравнивающей, часто выстраиваемой в перспективе активности воображения или рассудка, сколько в работе с дистанцией, устра-



няющей зазор: заставляя зрителя видеть слишком близко (как ни парадоксально, в случае со слишком далекой съемкой эффекты сходны) – значит надломить его структуры видения, потому что увидеть лицо не значит увидеть изваяние (а именно такими мы и видим лица В.Степановой, анонимных пионеров). Убирающие дополнительную среду, не предполагающие активности со стороны зрителя в качестве дополнения, не оставляющие ему никакой свободы человеческого действия фотографии Родченко затягивают зрителя в свое пространство.

Именно здесь, на наш взгляд, и кроется секрет «самореференциальности» фотографий Родченко, которым не нужны дискурсивные описания и архивные поиски (в отличие от фотоколлажей того же Клуциса, как мы помним) и которым вполне достаточно минимальных подписей, вводящих место и время, что их и отличает. Их кажущаяся очевидность – это фактически вовлеченность зрителя, тот факт, что он переступил порог, преодолел дистанцию и погрузился в «закранное», «закадровое» пространство, если еще можно пользоваться такими терминами. Их материальность – это вещьность объектов съемки (где материальность средства сходится с материальностью, точнее, окаменелостью, фиксированностью фотографируемого). Их документальность – это их практическая незаинтересованность в субъекте, потому что субъекта с его возможными отношениями они и не предполагают.

В этой практической отмене медиального, произведенной Родченко, и следует искать ответ на вопрос, почему его фотографии ведут к тому, чего никто не видит (вспомним еще раз его загадочное «смотрим, но не видим») – ведь они ставят проблему видения того, частью чего являешься. Радикальность решений Родченко, между прочим, продолжает таковой оставаться и сегодня: если мы сравним его опыты с экспериментами рубежа XX–XXI вв., например Андреаса Гурского, формально сходными в параметрах съемки (также сверху вниз – хотя уже не просто с крыш зданий, но с вертолета, – также оперирование большими масштабами и множеством фигур), мы увидим, что для конструкций Гурского медиальное вновь играет важную роль<sup>24</sup>. Поэтому для того направления современных медиаисследований, которое выходит на формулирование не просто пост-, но внечеловеческих программ будущего<sup>25</sup>, фотография Родченко, на наш взгляд, предлагает богатейший материал для анализа.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Cramer F.* What is interface aesthetics, or What could it be (not)? (18.9.2009).
- <sup>2</sup> Один из самых ярких примеров тому – размышления В.Беньямина о роли фотографии и кино, т. е. тех выразительных средств, для которых технически осуществяемые тиражируемость и распространение играют важную роль. В ранней фотографии и раннем кинематографе он видел *обещание*, выполняя которое искусство может исполнять новые социальные функции, а не следовать безличной логике капитализации. См.: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С.Ромашко М., 1996. Однако идеи Беньямина долго никак не использовались, и ренессанс изучения его трудов связан с серединой 1990-х гг.
- <sup>3</sup> Так, все большую силу набирают критические голоса, заявляющие о не- или даже антиэстетическом, противопоставляющие успешности художника, оцениваемой в экономических, а не искусствоведческих терминах, еще возможные стратегии творческой деятельности.
- <sup>4</sup> *Danto A.C.* Supreme being in Russia (Suprematist art movement in 1915 Russia) // *The Nation.* 1991 (April 8). Vol. 252. № 13. P. 452(5).
- <sup>5</sup> См. и другие проекты Л.Мановича, такие как «Content and communication strategies in 4535 covers of Time magazine» (April 2nd, 2011) и «Computational analysis of one million manga pages» (March 9th, 2011) на <http://manovich.net/>
- <sup>6</sup> Формально medium – ед. ч., media – мн. ч., однако обсуждается и использование media в функции единственного числа. См. об этом, например: *Mitchell W.J.T. and Hansen M.B.N.* (ed.). *Critical Terms for Media Studies.* Chicago (IL), 2010.
- <sup>7</sup> Исследования, ведущиеся на русском языке, имеют свои трудности, связанные с тем, что «медиум» понимается прежде всего как человеческое тело, выступавшее посредником для «чужого духа» во время спиритических сеансов конца XIX в. «Средство» – это возможный перевод термина medium. О роли этого понятия в зарубежных исследованиях см., например: *Krauss R.* «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition.* L., 2000. P. 5–7. Здесь Краусс, с одной стороны, указывает на перегруженность этого термина, но также специально оговаривает возможности его иного использования. Эта работа особенно важна потому, что Р.Краусс прошла путь от исследователя-искусствоведа до теоретика визуального, во многом опирающегося на французскую философию. Ср. также: *Kraus P.* Переизобретение средства // *Синий диван.* 2003. № 3.
- <sup>8</sup> «Первая аксиома теории медиа могла бы звучать так: медиа в субстанциальном и исторически стабильном смысле не существует. Медиа несводимы к таким формам репрезентации, как театр или фильм, к таким техническим приспособлениям, как печатный станок или телевизор, или к таким символическим техникам, как письмо или изображение, – хотя и населяют их все». См.: *Pias C., Vogl J., Engell L. et al.* (Hg.). *Kursbuch Medienkultur, 4 Aufl.* Stuttgart, 2002. S. 10.
- <sup>9</sup> Работа над декорациями и костюмами к постановке в конце 1913 г. футуристической оперы «Победа над Солнцем» (текст А.Крученых, музыка М.Матюшина, пролог В.Хлебникова) впоследствии была осмыслена Малевичем

- чем как становление супрематизма. В статье «Театр» (1917) он подчеркнул оглушительное новаторство спектаклей: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и букв — воззвук Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга». См.: *Шатских А.* Казимир Малевич и общество Супремус. М., 2009.
- 10 См. подробный сравнительный анализ в рамках искусствоведения: *Lista M.* L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908–1914. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, Institut national d'histoire de l'art, 2006.
- 11 *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 75.
- 12 *Лаврентьев А.Н.* Ракурсы Родченко. Революционный фоторепортер. М., 1992.
- 13 «Через супрематическое философское цветное мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как оств живописный, как средство, и пока вещи будут оством и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга, вещевых форм. / **Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, претворенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол — все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей. / И если даже будет построено и беспредметно, но основано на цвето-взаимоотношениях, воля его будет заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения.** / Только тогда я свободен, когда моя воля через критическое и философское обоснование из существующего сможет вынести обоснование новых явлений. / Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое; за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма». *Малевич К.* Супрематизм // *Малевич К.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А.С.Шатских. Т. 1. М., 1995.
- 14 *Morgolin V.* The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917–1946. Univ. of Chicago Press, 1997.
- 15 *Шатских А.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 130.
- 16 Там же. С. 142.
- 17 *Родченко А.* Перестройка художника // Сов. фото. 1936.
- 18 *Шатских А.С.* Витебск. С. 144.
- 19 Ср.: «Вы от меня ждете доклада о “левой” фотографии, но напрасно, так как я считаю, что это вопрос несколько запоздавший. Во-первых, уже многие из вас снимают “по-левому”, а во-вторых, вопрос потерял актуальность. Есть более первостепенный вопрос: каким должен быть советский фоторепортер, что он должен знать, как и для чего работать» (*Родченко А.* Революционный фоторепортер (доклад 1929 г.)).
- 20 Она разбирает несколько фотографий, считавшихся демонстрацией освобождения Родченко от уз социально-политической специализации, выглядевших неясно «как среди документальных фотографий Родченко, так и среди тех, что были сделаны “для души”» (с. 96). Подчеркнув, что «не стоит преуменьшать воздействие личной жизни на создание художественных произведений даже в условиях жесточайшего политического контроля» (с. 97), Тупицына

затем погружает анализ фотографий в психоаналитический контекст (например: «Родченко преуспевает в адаптации мазохистского идеала, покоящегося на условии, что “грубая натура управляется сама собой: хитростью и жестокостью, ненавистью и разрушением, беспорядком и похотью”» – о поездке Родченко в Беломорск, цитата взята из произведения Делёза. Подробнее см.: *Тулицына М.* Александр Родченко: «Девушка с “Лейкой”», или «Письма не о любви» // *Синий диван*. 2008. № 12. С. 111.

- 21 Хотя некоторые политизированные исследователи полагают, что сам выбор этих фигур и лиц производился для того, чтобы легче было опознать классового врага. См.: *Rancière J.* Ce que «medium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie // *Revue Appareil*. 2008. № 1 (русский перевод в печати).
- 22 *Родченко А.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / Под ред. В.А.Родченко. М., 1982. С. 105–109.
- 23 Записная книжка ЛЕФа, 1927 (курсив наш. – *Н.С.*).
- 24 Нам уже представился случай разобрать фотографии Гурского более подробно. См.: *Сосна Н.* Рассеянное человеческое // *Междунар. журн. исслед. культуры / International Journal of Cultural Research*. 2011. № 3(4).
- 25 См., например: *Ernst W.* *Medien, Zeit, Klang. Chronopoetik des Sonischen* (готовится к печати).

## ГЛАВА V

### АВАНГАРД И ЗАПРЕТ НА ИЗОБРАЖЕНИЕ (К ВОПРОСУ О «РЕАЛИЗМЕ» АВАНГАРДА)\*

Обращаясь к проблеме границ изображения применительно к историческому авангарду, попытаюсь затронуть вопрос о его особом времени, позволяющем рассматривать авангардные произведения не как исторический факт, т. е. нечто завершенное и принадлежащее всецело прошлому, но как продолжающийся опыт, в котором мы имеем возможность принимать участие сегодня.

Для начала оговорим те значения, в которых могут употребляться слова «запрет на изображение», вынесенные в заголовок этой статьи. Первая и очевидная ассоциация, которую вызывают эти слова, связана с преобладающей беспредметностью произведений авангардного искусства. В книге известного исследователя авангарда Филиппа Серса «Тоталитаризм и авангард» находим следующее разъяснение: «Устранение наглядного изображения расчищает путь иным типам репрезентации, а также общему размышлению о природе репрезентации как таковой»<sup>1</sup>. На мой взгляд, эта формула не только помогает разобраться с тем, в каком направлении шли поиски самих авангардистов начала прошлого века, но и очень точно выражает характер деятельности представителей так называемого второго авангарда, а именно тех художников советского периода, которые существовали и работали подпольно. К их опытам – на примере творчества Ирины Наховой – я еще вернусь.

---

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

Однако у «запрета на изображение» есть и другое значение, имеющее отношение к представлению утопии, вернее, к невозможности ее изобразить. Старинное предписание «Не сотвори себе кумира» можно считать определением утопии как таковой: в качестве порыва, устремленного к бессмертию, попытки преодолеть драматизм человеческой конечности, утопия не подлежит изображению. Именно так понимают утопию такие мыслители, как Э.Блох и Т.Адорно. Комментируя этот запрет, они настаивают на том, что утопию нельзя опрощать, лишая ее драматизма смерти, который она в себе необходимым образом несет. К этому Адорно добавляет: мы никогда не знаем, какой будет «истинная вещь», иначе говоря, мы не можем иметь изображений должного, позитивных в первую очередь. Вместе с тем сама эта невозможность оказывается мерой ложного, т. е. хотя мы и не в силах изобразить позитивное (желаемое), мы при этом точно знаем, что является ложным<sup>2</sup>. Таким образом, «запрет на изображение» приобретает новый смысловой оттенок. Помня о том, что исторический авангард был неразрывно связан с Революцией, точнее с реализацией утопии, мы понимаем, что упомянутые два значения – беспредметность как формальная, но и содержательная характеристика авангардных творений, а также запрет на изображение самой утопии – теснейшим образом связаны между собой.

Весьма показательными представляются рассуждения видного американского теоретика культуры Фредрика Джеймисона. Утопия – предмет его незатухающего интереса. Как исследователь-марксист Джеймисон понимает, что в современных обществах, отмеченных упадком исторического сознания, а стало быть и его проективных возможностей, мало что располагает к утопическим построениям и тем более действиям. Именно потому, что коммунизм потерпел грандиозный провал, сегодня всякому, кто симпатизирует идее новых форм совместности, или коллективной жизни, приходится различать утопическую программу и утопический импульс. Утопическая программа, по Джеймисону, есть в первую очередь некоторый политический проект, реализация которого связана с деятельностью победившей коммунистической партии. Иначе говоря, утопическая программа имеет политическое и государственное измерение, что неизбежно связывает ее с логикой тотальности в негативном смысле данного слова. Уто-

пической программе противостоит утопический импульс. Его можно обнаружить в самых разнообразных текстах культуры, включая те из них, эстетическая ценность которых невелика или попросту сомнительна. Утопический импульс выражает коллективные надежды и стремления, подвергающиеся переработке на уровне символической формы (произведение, в том числе произведение массовой культуры, дает им выражение и одновременно их же вытесняет). Однако сам он никогда не достигает уровня целого: утопический импульс избегает логики тотализации и замыкания, оставаясь принципиально фрагментарным<sup>3</sup>. Нетрудно убедиться в том, что утопический импульс, приравняемый к коллективному желанию, близок тому пониманию утопии, которое обнаруживает Блох.

Здесь уместно вспомнить и о такой выдвинутой Блохом формуле, как утопический остаток<sup>4</sup>. Остаток – не просто противоположность того, что реализуется и через это становится банальным. Он является необходимым – конститутивным – условием претворения утопии в жизнь. Без такого остатка, указывает Блох, сама реализация все еще недействительна или невообразима, и о ней говорить не приходится<sup>5</sup>. Но если остаток – это условие реализации утопии, а не то, что остается *после* таковой, то в нем угадывается некая избыточность, вернее – дополнительность. Дополнительность не следует понимать как то, что добавляется к какой-нибудь существующей целостности. Напротив (и это возвращает нас к идее фрагментарности), дополнительность обозначает то, что уже имеется в предмете рассмотрения (в нашем случае в утопии), но требует особых инструментов или процедур, помогающих раскрыть это измерение.

Для того чтобы прояснить сказанное, приведу аргументы еще одного американского исследователя Сюзан Бак-Морс. Анализируя авангардное и в первую очередь конструктивистское наследие, она отмечает наличие в нем утопического избытка, или утопического дополнения<sup>6</sup>. Если вспомнить об авангардных архитектурных проектах, связанных с именами Татлина, Мельникова, Малевича, Эль Лисицкого, Чернихова и др., то в них всегда оставалось что-то дополнительное по отношению к архитектурному проекту, понятому в точном смысле слова. Это дополнительное суть образы мечты (*dream images*), **выражающие желание изменить взаимоот-**

ношение человека с окружающим его социальным и природным миром, желание, которое не может быть реализовано – полностью, до конца, надлежащим образом – в конкретной, пусть и обновленной, социальной практике.

Утопическое дополнение и будет представлять для нас перво-степенный интерес. О его существовании мы узнаем по собственному опыту – опыту восприятия произведений авангардного искусства. Слово «опыт» здесь отнюдь не случайно. Отстаивая актуальность исторического авангарда, Бак-Морс вводит различие между двумя типами времени. На одном полюсе располагается «космологическое» время большевистской революции – время, вписываемое победившей партией в телеологический ход самой истории, которую она же и венчает. Этому официальному времени противостоит другое время – внутреннее, чувственно воспринимаемое время самих авангардных работ. Для Бак-Морс это феноменологический опыт авангардной практики, или, по-другому, «*проживаемое*» время прерывания, остранения, остановки»<sup>7</sup>, которое возобновляется при каждой новой встрече зрителя, готового к критической работе, с произведением авангардного искусства. Именно опыт восприятия, опосредованного политическими приоритетами сегодняшнего дня, и позволяет раскрыть то пространство социального воображения, которое столь блистательно демонстрирует нам русский и ранний советский авангард.

Понятно, что оба времени находятся в непримиримых отношениях друг с другом. Исторически драма авангардных художников как раз и состояла в том, что они стали сотрудничать с политической властью, характер которой менялся буквально на глазах. Вернее, хотя их собственное художественное бунтарство совпало с политической революцией, ее итоги больше их не вдохновляли. Более того, со временем утопическое дополнение – измерение социального воображения внутри самих авангардных работ – стало восприниматься государством как нечто чужеродное, несущее в себе угрозу. И тем не менее именно этот след авангардной практики, а именно прерывание пространства и времени настоящего в самом настоящем, и есть то, что связывает нас с этой практикой сегодня.

Полагаю, что необходимым комментарием к особой темпоральности авангарда и его продленному существованию в наше собственное время могут послужить размышления Вальтера Бе-



Беньямина о диалектическом образе. Приведу известную цитату: «Не то чтобы прошлое освещало своим светом настоящее или настоящее – своим светом прошлое; образ – это скорее то, где прошлое сходится с настоящим и образует созвездие. Если отношение “тогда” к “сейчас” есть отношение чисто темпоральное (непрерывное), то отношение прошлого к настоящему – отношение диалектическое, скачкообразное»<sup>8</sup>. Уже из этого определения явствует, что образ (*Bild*) **противостоит историческому времени, истолкованному в прогрессистском духе**. Созвездие – точка схождения прошлого и настоящего – несет в себе иную темпоральность.

Достаточно обратиться к тезисам «О понятии истории», чтобы в этом убедиться. Здесь пустому гомогенному времени, сопровождающему представление о прогрессе человечества, противопоставляется время, «наполненное “актуальным настоящим” [Jetztzeit]»<sup>9</sup>. Это остановленное время, «модель мессианского времени»<sup>10</sup>. Объектом конструирования «исторического материалиста» (или, говоря шире, критически настроенного наблюдателя) является исторический предмет, который кристаллизуется в монаду, где в свернутом виде присутствуют все исторические силы и интересы. Такое действие осуществимо не только в момент выпадения из исторического времени, но и в соответствующий ему момент остановки мышления. Именно двойная остановка, происходящая в критической, опасной ситуации (так Беньямин определяет социальный контекст), и приводит к появлению диалектического образа. Вырванный из гомогенного движения истории, этот образ уже не «про скальзы в а е т мимо», но запечатлевается именно как образ, правда, вспыхивая лишь на короткое мгновение<sup>11</sup>.

Идея выпадения из времени связана с оригинальной версией диалектики, которую разрабатывает Беньямин. Для него это «застывшая диалектика», или «диалектика в бездействии». Она не приводит к снятию оппозиций, но располагает диалектический образ на пересечении взаимоисключающих осей координат, как, например, «непрерывность – прерывание»<sup>12</sup>. Замечу, что такая схема свидетельствует о топологическом характере мышления, типичного для Беньямина. В набросках к «Passagen-Werk» он запишет без обиняков: «...образ есть застывшая диалектика»<sup>13</sup>. В том же отрывке прозвучит и другая важнейшая мысль о том, что истина прошлого раскрывается (буквально раскалывается, разрывается на

мелкие кусочки) лишь тогда, когда образ становится прочитываемым, или узнаваемым. Это значит, что, находя следы прошлого в настоящем, исследователь подчиняется исторической необходимости. «Часу прочитываемости» (*das Jetzt der Leserbarkeit*) как раз и соответствует такая современность, куда «вкраплены осколки мессианского времени»<sup>14</sup>. В лице исторического материалиста эта современность готова «взорвать континуум истории»<sup>15</sup> ради спасения объектов прошлого, содержащих утопический потенциал. Следовательно, кульминацией прошлого является отнюдь не прогресс, но политическая актуализация подобных исторических объектов в настоящем.

Согласно Джорджо Агамбену, одному из многих интерпретаторов Бенямина, образ – это «любая вещь (предмет, произведение искусства, текст, воспоминание или документ), в которой момент прошлого и момент настоящего соединяются в некое созвездие»<sup>16</sup>. Прошлое означает, знаменует собой настоящее, и настоящее должно уметь распознать себя в нем; настоящее, со своей стороны, дарит прошлому смысл и его завершает. Приведенное разъяснение настраивает на различие образа и документа: диалектический образ может опираться на исторический документ, но к нему не сводится и с ним отнюдь не совпадает. И все же: как спасти объекты прошлого, которые предаются забвению самим механизмом культурной трансляции? Какие для этого следует использовать средства, если даже всеобщая история аккумулирует факты, но не в силах донести историческую правду? Искомым методом и будет диалектический образ. Его познавательный аспект представляется неоспоримым. Но дело в том, что образ существует на двух уровнях одновременно. С одной стороны, у него есть некая материальная основа, как, скажем, тот же документ во вполне привычном понимании, а с другой – он сам выступает способом интерпретации, или правилами чтения, причем лишенными какого-либо произвола. Возникая на пересечении прошлого и настоящего, образ открывается интерпретатору, но интерпретатор – всего лишь провозвестник (голос) исторической необходимости.

Суммируя сказанное, можно утверждать, что диалектический образ по сути требует прерывания настоящего в настоящем. Это значит лишь одно: в наличном времени открывается другое время, которое можно назвать эсхатологическим, мессианским и т. п.

Это время позволяет обнаружить новые связи между событиями и предметами, остававшиеся скрытыми от глаз. Выражаясь по-другому, образ указывает на возможность хранить память независимо от специально созданных для этой цели институтов. Образ – это активное преодоление традиции во имя альтернативных историй, обычно передающихся в молчании, и в этом смысле реализованный призыв «чесать историю против шерсти»<sup>17</sup>. Возвращаясь к историческому авангарду, выскажу предположение о том, что беньяминовская схема исторического времени выявляет в авангарде измерение события в качестве того, что и продолжается поныне. Это то в самом авангарде, что противится его архивации, или полному и окончательному превращению в культурную ценность. Это авангард как *опыт*, актуальный опыт восприятия, открывающий в нас самих – сейчас, сегодня, в радикально изменившихся условиях – пространство социального воображения и, стало быть, свободы.

Но что такое настоящее время авангарда? Как это можно понимать? В интерпретации Алена Бадью настоящее время авангарда – его страсть к реальному – есть время самого художественного акта. Акт, или действие, намного важнее, чем создаваемое им произведение. Само искусство, выражающее опыт коллективного существования, воспринимается авангардом только в настоящем времени. Что касается авангардных манифестов, то они, согласно Бадью, являются риторической фигурой, скрывающей нечто иное по сравнению с тем, что во всеуслышанье провозглашают: это обозначения сиюминутного, исчезающего действия, действия, по своей природе сингулярного и не могущего быть названным в момент, когда оно происходит. Иными словами, будущее изобретается для обозначения того, что, располагаясь в настоящем времени, принадлежит порядку действия и для чего не существует метаязыка<sup>18</sup>.

С другой стороны, как уже говорилось выше, настоящее – это и разрыв внутри настоящего, т. е. его нетождественность самому себе. Бадью упоминает спровоцированные авангардом «формальные разрывы» в настоящем<sup>19</sup>. Полагаю, что это согласуется и с моими рассуждениями, а именно с идеей о том, что в авангардных работах всегда присутствовал некий утопический избыток, причем выражавшийся не иначе как с помощью формальных приемов и

средств. Идет ли речь об архитектурных проектах, о живописи, о литературных поисках или об оформлении раннесоветского быта, в самой материи авангардных произведений было то, что превосходило наличную систему социальных отношений, что приходило с ней так или иначе в столкновение. При этом проективный (фантазийный) элемент не следует рассматривать как нечто противостоящее готовому продукту: достоинства авангардной продукции как раз и измерялись тем, насколько она, служащая целям переустройства жизни и с этой точки зрения насквозь утилитарная, предвосхищала такие формы коллективного существования, которые все еще не знали воплощения. Можно сказать и так: авангард сумел удержать в себе регулятивную идею сообщества, и сделал он это независимо от общественных форм, претендовавших на ее реализацию. Понятно, что подобная идея остается в своей основе неизобразимой, однако она по-разному дает о себе знать – в том числе в произведениях искусства<sup>20</sup>.

Наконец, мне хотелось бы вернуться к тезису, прозвучавшему в начале. Я привела слова Филиппа Серса о том, что происходит с искусством, когда оно перестает иметь дело с наглядно представленным изображением. Напомню: это открывает путь иным типам репрезентации, а также размышлениям о природе изображения как такового. Надеюсь, что нам уже удалось в какой-то мере рассмотреть вопрос об альтернативном – «невидимом» – изображении (или о том, что не исчерпывается видимым изображением). Реализм авангарда состоит не только в том, что он ориентирован на настоящее, будь то время артистического жеста или способность увидеть в настоящем следы иного времени. Реализм авангарда проявляется точно так же в том, что искусство создает не что иное, как саму реальность: так, для Лисицкого картина – это предмет в числе других<sup>21</sup>. Я уже намекала на то, что художники второго авангарда продолжают поиски своих предшественников; они это делают несмотря на кардинально изменившийся контекст. Мне хотелось бы привести пример художницы, чьи концептуальные эксперименты – на материале живописи, но не только – как нельзя лучше свидетельствуют об осознанном и устойчивом интересе к природе изображения как такового. Можно сказать, что это искусство, демонстрирующее саморефлексию в условиях действия запрета на изображение.

Думаю, что, подведя изображение к самой его границе, авангард впервые поставил и более частный вопрос: чем становится живопись в условиях утраты ею собственного выразительного языка? Этот вопрос во весь рост встает уже сегодня, когда к живописи примкнули и другие – технические – искусства, также утратившие присущие им выразительные средства, или языки. В самом деле, что значит тот или иной вид искусства в отсутствие (за вычетом) уникального языка, которым он и отличался от других? Сегодня место «средства» (*medium*) занимают образы, которые художники, повинуясь исторической необходимости, повсюду черпают из СМИ<sup>22</sup>. Но это приводит и к размыванию границ самих искусств, а стало быть к тому, что искусство как область всеобщности (Искусство с большой буквы) неотвратимо делегируется прошлому. Вместо обобщающей идеи искусства – разнообразие художественных практик, что в конечном счете возвращает на сцену фигуру «непрофессионала»<sup>23</sup>.

Ирина Нахова – автор первой в своем роде инсталляции советского периода, и это первенство признал сам Кабаков. Идея инсталляции приходит к ней в голову зимой 1983 г., в разгар советского застоя, когда жизнь неожиданно предстала в совсем беспроблемных тонах. Изменить можно было только самое близкое, а именно собственную частную жизнь, и Нахова решает полностью преобразить одну из комнат своей двухкомнатной квартиры. Для этого в дело были пущены подборка модного журнала «Elle» 1970-х, взявшаяся невесть откуда, галогенные лампы, а также чистые листы, по-видимому, ватманской бумаги. То, что получилось в результате – настоящая инсталляция под названием «Комната № 1», – представляло из себя белый объем, обклеенный вырезками из журналов так, что разрушались (утрачивались) его геометрические очертания. Здесь, пожалуй впервые, Нахова применила принцип столкновения разнородных пространств – архитектурного (куб оголенной комнаты), изобразительного (вихреобразные узоры, созданные из журнальных аппликаций) и перцептивного, особенности которого можно было оценить, только пробыв в комнате какое-то время<sup>24</sup>.

Важно отметить, что комната не предназначалась для публичного показа, а значит, не была искусственно оторвана от пространства жизни, или привычной среды обитания, включая квартирные

выставки как средство общения неофициальных художников между собой. Скорее, она образовывала перцептивное искажение личного пространства и в этом смысле повторяла тот живописный иллюзионизм, с которым Нахова всегда имела дело. Тут уместно вспомнить, что в своей живописной практике художница использует так называемый клип-арт, что приводит к созданию своеобразного двухслойного изображения. Добавляя к основному в тематическом отношении изображению трафаретные фигурки (детских игрушек, домашних животных, обыкновенных цифр и т. п.), Нахова проблематизирует фигуративное изображение как таковое. Поскольку сталкиваются две формы видимости, одна из которых заслоняет другую, являясь откровенно вспомогательной, зритель подводится к осознанию конвенционального характера живописи и ее выразительных средств: нас заставляют испытать пределы самого иллюзионизма.

Превосходным примером аналитического подхода к живописи является триптих «Благовещение» (2002). В нем мы сталкиваемся с тем, что, во-первых, сам изобразительный язык оказывается несобственным (образы женщин заимствованы из книги Б.Блатта и Ф.Каплана «Рождество в Чистилище», разоблачающей условия содержания душевнобольных пациентов в американских государственных приютах и снабженной множеством шокирующих фотографий<sup>25</sup>) и, во-вторых, здесь снова применен клип-арт для маркировки одного из двух изобразительных пространств (трафарет образован фигурками, напоминающими херувимов с «Мелунского диптиха» Жана Фуке). Тем, что живопись не претендует более на первородство, а, напротив, повторяет, т. е. выступает в роли технического средства, следующего логике других – настоящих – средств репродуцирования, она, на мой взгляд, добивается только большей эффективности по части социального посыла. Даже если не знать, какие именно образы использованы в триптихе, зрителя не покидает тревожное чувство, которое усиливается рядом формальных приемов (неподвижность фигур по контрасту с барочными красками, отсутствие или полная неразличимость лиц), равно как и названием работы. Нарочито традиционное использование живописи как раз и делает то, что видит зритель, столь вызывающе несправедливым: как воплощение Прекрасного живопись не может выражать интересы этих несчастных, обреченных на молчание

людей, а стало быть, благая весть явно повисает в воздухе подобно элементам плоского декоративного шаблона. Отталкиваясь от фотографии в ее прямой документальной функции, эта живопись помогает не только ухватить, но и продлить момент критического восприятия действительности.

Все эти мотивы сходятся в работе Наховой «Probably Would» (2005). Здесь фотография не подразумевается, но становится неотрывной частью инсталляции. На фото показаны кварталы Нью-Йорка, причем изображения не только покрывают стены, но и стелятся по полу, отчего кажется, что здания проваливаются куда-то вниз, под ноги зрителей. Согласно очевидцу, посетитель видит серпантинные парады, Нью-Йорк 11 сентября и снег<sup>26</sup>. Здесь также, и еще более интенсивно, чем прежде, применен трафарет, однако его белые пятна напоминают не столько снег или сыплющуюся краску, сколько отпадение кусков самой реальности. Инсталляция опять построена по принципу организации живописного пространства, и снова Нахова смело использует самые произвольные основы («суппорты») вместо привычных холстов. Она добивается иллюзионистского искажения пространства помещения, которое превращается в расплывающуюся в разные стороны и осыпающуюся прямо на глазах предметную картину. Зритель не только остро переживает крах иллюзии, но и утрачивает всякую дистанцию по отношению к изображению как таковому. Отныне изображение управляет его собственным перцептивным аппаратом, который перестает функционировать в автоматическом режиме. Эта телесная дезориентация вполне соответствует драматизму показанного в инсталляции сюжета: да, все может повториться, и отсюда предчувствие-воспоминание «Probably Would».

На мой взгляд, творчество Ирины Наховой – это выразительный пример художественной практики *после* авангарда, того самого авангарда, который заново определяет назначение искусства в целом и живописи в частности. Оставаясь живописцем, Нахова является художником концептуальным, т. е. тем, кто сопровождает свой художественный жест рефлексией над средством выражения. В ее работах живопись неотделима от пространства жизни: хотя она и помечает собственную территорию, такая живопись открыта для вторжения, и в этом состоит ее новейший реализм. То, что в нее вторгается, можно, пожалуй, назвать словом «опыт»,

выражающим главенство жизни над символической реальностью искусства. Добавлю, что самой своей открытостью это искусство остается верным авангарду, более того – оно хранит его внутри себя как след.

В завершающей части своих рассуждений я хотела бы вернуться к теме запрета на изображение, рассмотрев ее на примере так называемого радикального авангарда<sup>27</sup>, на этот раз американского. Нам снова предстоит обратиться к идее беспредметности и к феноменологической интерпретации этой живописной установки. Сразу же сошлюсь на исследование современного французского феноменолога Жан-Люка Марьона, который анализирует живопись позднего Ротко<sup>28</sup>. Как известно, американский абстракционист Марк Ротко был родом из России. Сначала он пробовал себя в фигуративной манере, создавая живописные портреты. Однако на определенном этапе своего творчества художник принимает сознательное решение отказаться от изображения человеческого тела и лица – решение серьезное и довольно неожиданное. Говоря по-другому, абстракция Ротко оказывается вынужденной, и сам он откровенно это признает. Критики называли поздние абстрактные картины Ротко «фасадами», и Ротко соглашался с таким определением своих работ. Чем же объясняется внезапно наступивший перелом? Отход от фигуративности Ротко мотивировал нежеланием «калечить», по его собственному слову, человеческое тело и лицо. Вместо этого он предпочитает заняться «масштабом человеческих эмоций»<sup>29</sup>, подбирая для них особый способ выражения – цветовой, абстрактный и т. п.

Такова фактическая сторона дела – то, с чем сталкивается зритель, глядя на абстрактные полотна Ротко. Но как комментирует это Марьон? Как продолжатель феноменологической традиции Марьон считает, что живопись по определению не может показать человеческое тело и еще в меньшей степени – лицо. В его представлении живопись осуществляет редукцию – редукцию феноменологическую – того, что себя дает, или отдает, к тому, что себя показывает, иными словами, потенциального видимого к чистой видимости. В результате видимое сводится к плоскому характеру самой поверхности, и, соответственно, живопись превращается в фасад. Такое превращение в фасад, или уплощение, есть насильственное искажение человеческих фигур и лиц, сведение их до



уровня плоской видимости. Однако Марьон убежден, что плоская видимость – это то, что живопись только и может нам предъявить. Ротко отказывается следовать по пути, который открыла «Герника» Пикассо, где насильственно искажены человеческие лица и тела. По мнению Ротко, найти выход из этой ситуации – из этого болезненного искажения человеческого – ее собственными средствами просто невозможно. Мы остаемся на уровне констатации боли, но ничего не в силах сделать для ее преодоления. Отказываясь от предметности, Ротко совершает тем самым *этический* выбор.

Живопись, по мысли Марьона, возвращает нас к плоской поверхности, точнее говоря, к фасаду, который упраздняет любую глубину. Если для вещей мира подобная отмена глубины не представляет никакой опасности, поскольку они могут явить себя по-другому, проявиться другими способами, то для человеческих фигур и лиц она оказывается совершенно пагубной. В данном случае подспорьем в размышлениях Марьона становится философ Эммануэль Левинас, который, не зная высказываний Ротко, тем не менее пользуется тем же самым словарем. В рамках своей оригинальной философии Левинас показывает несопоставимость между фасадом и лицом. Это и в самом деле параллельные поиски, которые ведутся независимо друг от друга, но при этом тесным образом взаимосвязаны. Для Левинаса вещь может предъявлять себя на плоскости; фасад, правда, закрывает доступ к сокровенному, но сокровенное не следует понимать как какую-то тайну. Вместо этого речь идет о двух способах явления, или, говоря феноменологическим языком, о двух разных видах явленности. Эти два способа таковы, что неподводимы под общую меру.

Итак, с одной стороны, имеются предметы, а с другой стороны – человек. Почему нельзя изобразить лицо? Не потому, что существует некий верховный запрет, а потому, что лицо может являться только в модусе встречи. Это связано с идеями Левинаса о том, что Другой посылает нам зов или призыв, что он, следовательно, постигается только как этическое предписание – как молчаливая заповедь «Не убивай (меня)!». Нет такого способа, каким мы могли бы зафиксировать на поверхности этот зов, этот призыв или этого Другого, который познается нами, повторяю, только в модусе встречи. Я не буду вдаваться в подробности данной интерпретации, но хочу лишь указать, что подход Ротко как художника

и идеи Левинаса и Марьона связаны также с понятием контринтенциональности, которое формулирует Марьон<sup>30</sup>. Мы знаем, что для того чтобы постичь мир, мне необходимо набросить на него сетку представлений, но я не могу набросить такую сетку представлений на другого человека, поскольку другой человек всегда меня опережает: он являет мне себя с теми же неотвратимостью и уникальностью, с какими я сам предстаю этому другому. А это и есть ситуация встречи, и такую встречу живопись изобразить не может. Иначе говоря, она не может изобразить явление другого человека. Подчеркну: явление вещи подлежит изображению, и это есть фасад, но передать явление Другого – задача для художника невыполнимая.

Мне хотелось бы обратить внимание на то, что здесь опять мы сталкиваемся с некоторым опытом. В данном случае это опыт встречи с Другим, опыт, который, как уже отмечалось, имеет этический характер. И вновь это прерывание непрерывности, если угодно – выпадение из предустановленного порядка вещей и в этом смысле разрыв (говоря по-другому – цезура). Таким образом, мы видим, какими разными способами запрет на изображение преломляется в поставангардных художественных практиках, которые предлагают свое понимание этой проблемы. Надо признать, что сегодня она звучит не менее остро, чем в былые времена.

Подведем некоторые итоги. Исторически авангардное искусство занято тем, что размечает пространство для новых типов социальных связей. В самом деле, авангард ассоциируется с жизнестроительством, и революционное искусство в целом подчинено задаче переустройства социальных отношений. Оно создает для них пустую – «нулевую» – форму. Это можно понимать таким образом, что если утопия и не входит в сам состав изображения (утопия, мы знаем, изображаться не может), то она пронизывает его своими токами, удерживая в поле беспрецедентной близости к себе. А это, в свою очередь, означает, что авангардное искусство картографирует новое сообщество, опережая в этом появление форм, стремящихся закрепить его уже на институциональном уровне. Авангард – это живая плоть революции. (Замечу, что последующие изменения, в том числе и социального уклада, передаются в категориях затвердевания, если взять один, но наиболее показательный пример<sup>31</sup>.) То, что по остаточному принципу или в

силу инерции воспринимается зрителями как предметность авангарда, есть лишь отпечаток невидимого, а им является утопия. По существу, авангард реализует предписание «Не сотвори себе кумира» и выступает, если вспомнить Канта, «как бы изображением» в самом точном смысле слова.

Выражая это по-другому, авангард можно назвать уникальным опытом отказа искусства от языка наглядных форм во имя сил, стоящих над искусством. Все используемые авангардом элементы – живописные, графические, архитектурные, театральные и др. – это азбука иного языка, из которого составляются значимые в социальном отношении высказывания. Авангард являет зрителю другое самого искусства. В этом заключены его исток и назначение. Вместе с тем утопию, повлиявшую на авангард, нельзя интерпретировать в смысле проективно-футурологическом. Совсем наоборот – она есть *условие возможности* авангардного искусства, а не продуцируемый им эффект. Пожалуй, именно благодаря тому, что исторический авангард теснейшим образом связан с осуществляемой утопией, в XX в. она мыслится неотъемлемой частью современных нам культурных артефактов, включая откровенно «низовые». В виде многочисленных, хотя бы и разрозненных фрагментов утопия отныне располагается в настоящем времени – это уже не полностью смещенный в будущее и в принципе недостижимый горизонт.

### Примечания

- <sup>1</sup> Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с франц. С.Б.Дубина. М., 2004. С. 273.
- <sup>2</sup> Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W.Adorno on the Contradictions of Utopian Longing (1964) // Bloch E. The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays / Trans. J.Zipes and F.Mecklenburg. Cambridge (Mass.), 1988. P. 12.
- <sup>3</sup> См., например: Jameson F. Utopia as Replication // *Idem*. Valences of the Dialectic. L–N. Y., 2009. P. 415–416.
- <sup>4</sup> В английском переводе беседы Блоха и Адорно использовано слово «residue».
- <sup>5</sup> См.: Something's Missing. P. 2.
- <sup>6</sup> См.: Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge (Mass.)–L., 2000. P. 64. В оригинале – «utopian surplus or supplement» (речь идет, в частности, об искусстве «производственников»).
- <sup>7</sup> Ibid. P. 62.

- 8 Цит. по: Агамбен Дж. Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарий к «Посланию к римлянам»») (пер. с ит. С.Козлова) // Новое лит. обозрение. 2000. № 46. С. 93.
- 9 Беньямин В. О понятии истории (пер. с нем. и комм. С.Ромашко) // Новое лит. обозрение. 2000. № 46. С. 86.
- 10 Там же. С. 87–88.
- 11 Там же. С. 82.
- 12 Подробнее об этом см.: *Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge (Mass.) – L., 1989. P. 210–215.
- 13 Цит. по: Агамбен Дж. Указ. соч. С. 96.
- 14 Там же; Беньямин В. Указ. соч. С. 88.
- 15 Беньямин В. Указ. соч. С. 87.
- 16 Агамбен Дж. Указ. соч. С. 93.
- 17 Беньямин В. Указ. соч. С. 83.
- 18 См.: Бадью А. Век / Пер. с фр. М.Титовой и Н.Азаровой при участии О.Никифорова. М., 2012. С. 172–193 (в печати).
- 19 Там же. С. 183.
- 20 Здесь уместно вспомнить весьма необычное понятие исторического знака, «Begebenheit», которое сформулировано Иммануилом Кантом в его работе «Спор философского факультета с юридическим» (1795). Канту предстоит ответить на следующий вопрос: находится ли род человеческий в постоянном движении к лучшему и чем это можно подтвердить? Согласно доктрине философа, и прогресс к лучшему, и человеческий род суть предметы идей, которые не могут быть изображены напрямую. Более того, сама фраза отсылает к фрагменту человеческой истории, имеющему отношение к будущему. В отличие от интуитивно данного (Gegebene), Begebenheit всего лишь указывает, но не дает доказательства того, что человечество способно быть «причиной» своего движения к лучшему», равно как и его «творцом». Исторический знак есть, стало быть, «изображение» свободной причинности, и в этом качестве он с неизбежностью являет свой вневременной характер: Begebenheit может случиться в любой момент развития событий. Канту удастся обнаружить «исторический знак» в его собственное время. Вполне предсказуемым образом он связан с Великой французской революцией, символом республиканства, однако с ней не совпадает. На деле Begebenheit есть не что иное, как «образ мышления» ее многочисленных «зрителей», занимающих различные национальные площадки. Чувством, вызываемым зрелищем этого великого преобразования у наблюдающих за ним народов, является энтузиазм, определяемый в «Критике способности суждения» как модальность чувства возвышенного. Ограничусь намеком на парадоксальную природу возвышенного, как оно представлено у Канта. В качестве полноправного аффекта энтузиазм отмечен точно такой же двойственностью. Хотя этически он заслуживает порицания не только как болезненное наслаждение, но даже как безумие, эстетически он отсылает «к идее человечества в нашем субъекте» – к тому, что мы переживаем, когда воображение неспособно установить отношение к своему предмету, т. е.

когда оно не может обеспечить чувственное изображение для неизобразимых по своей природе идей. Как разъясняет Жан-Франсуа Лиотар, охватывая народы, наблюдающие за зрелищем Французской революции, энтузиазм оказывается потенциально всеобщим. Это неудивительно, поскольку его априори, знаменитое «*sensus communis*» («общее чувство»), описывается Кантом как «неопределенная норма», т. е., поясняет Лиотар, «не всеобщее признанное правило, но такое, которое *ждет* своей всеобщности» (курсив мой. – *Е.П.*). Получается, что *Begebenheit* – то, что находится лишь на стороне народов-зрителей, – составляет «как бы изображение» идеи гражданского общества, а вместе с ней и идеи морали в точности там, где эти идеи изображаться не могут, а именно в опыте. Указывая на свободную причинность, исторический знак тем самым подтверждает продвижение рода человеческого к лучшему, хотя бы только в данный момент (см.: *Кант И.* Спор факультетов // *Он же.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А.В.Гулыги. Т. 7. М., 1994; *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. СПб., 1995; *Lyotard J.-F.* *Le Différend.* P., 1983).

Мне представляется, что авангардное искусство можно рассматривать как такой «исторический знак». Оно совмещает в себе разом эмпирическую данность – как правило бесформенную, причем в буквальном смысле беспредметного искусства, – и указание на область идеального (род исторической причинности и пр.). Интересно, что если у Канта бесформенное было по преимуществу «естественным» (таковы объекты природы, вызывающие чувство возвышенного, но таковы же и революции, являющие собой зрелище поистине хаотическое), то теперь бесформенность выступает квинтэссенцией (открыто провозглашенным формальным принципом) нового искусства. По мысли Канта, бесформенное указывает на то, что находится по ту сторону опыта и для чего вызываемое им чувство – в пределах опыта – становится «как бы изображением». Потусторонним опыта (по-прежнему в кантовском смысле) в нашем случае является утопия. В самом деле, отныне само искусство выступает в роли исторического указателя: перестав быть самодостаточным, оно последовательно размечает территорию для новых социальных отношений. Так авангардное искусство опережает появление соответствующих институциональных форм, государственных в первую очередь, а главное – дает возможность этим формам вопреки удержать и продлить «утопический импульс» (см. подробнее мою статью: *Петровская Е.* Ностальгия по авангарду // *Филос. журн.* 2010. № 1(4). С. 18–22).

- 21 Эта мысль была высказана Жераром Коньо во время круглого стола «Реализмы авангарда», проходившего в Государственном центре современного искусства (Москва) в мае 2010 г.
- 22 См.: *Krauss R.* Reinventing the Medium // *Critical Inquiry.* 1999. № 25. P. 289–305.
- 23 Вспомним об авторах первых фотографий – они не были художниками, да и вообще фотография, по Беньямину, сразу возникает как инструмент социальной диагностики и критики. Навязывание ей эстетических функций лишь увеличивает ретроградность тех, кто хочет видеть в фотографии искусство. См.:

- Беньямин В. Краткая история фотографии // *Он же*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С.А.Ромашко. М., 1996. С. 66–91.
- <sup>24</sup> См.: Irina Nakhova. Works 1973–2004. Salzburg; Moscow, 2004.
- <sup>25</sup> Blatt B. & Kaplan F. Christmas in Purgatory: A Photographic Essay on Mental Retardation / With an intro. by S.B.Sarason. Boston (Mass.), 1966.
- <sup>26</sup> См.: McQuaid C. Complex reflections on oppression. Soviet-born artists take on legacy of gulags // The Boston Globe. January 7, 2007 at: [http://www.boston.com/ae/theater\\_arts/articles/2007/01/07/complex\\_reflections\\_on\\_oppression/](http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/01/07/complex_reflections_on_oppression/)
- <sup>27</sup> Определение Филиппа Серца. См.: Серц Ф. Указ. соч. С. 9–18.
- <sup>28</sup> См.: Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. P., 2001. P. 90–98.
- <sup>29</sup> Ibid. P. 91.
- <sup>30</sup> См.: Ibid. P. 94 ff.
- <sup>31</sup> См.: Паперный В. Культура Два. М., 2006 (2-е изд., испр., доп.). Гл. I.

## Содержание

От редактора .....	3
<b>Глава I.</b> Социализм в настоящем. Коммуникативная логика обменной гемотрансфузии Александра Богданова ( <i>А.А.Парамонов</i> ).....	6
<b>Глава II.</b> Национальный архив: политическая история памяти ( <i>Д.Б.Голобородько</i> ).....	28
<b>Глава III.</b> Искусство и биополитика. Советский авангард 1920-х гг. и послереволюционные формы жизни ( <i>А.А.Пензин</i> ).....	47
<b>Глава IV.</b> Фотография 1920–1930-х гг.: опыт философско-антропологического анализа ( <i>Н.Н.Сосна</i> ).....	91
<b>Глава V.</b> Авангард и запрет на изображение (к вопросу о «реализме» авангарда) ( <i>Е.В.Петровская</i> ).....	109

Научное издание

**Культура и революция:  
фрагменты советского опыта 1920–1930-х гг.**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 31.07.12.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л. 8,00. Уч.-изд. л. 6,92. Тираж 500 экз. Заказ № 019.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор: *Т.В. Прохорова*

Компьютерная верстка: *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119991, Москва, Волхонка, 14, стр. 5

Информацию о наших изданиях см. на сайте Института философии:

<http://iph.ras.ru/arhive.htm>