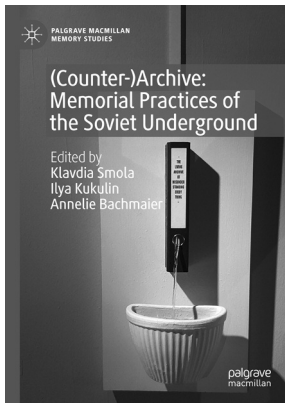


Контрархивы: память в движении

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_340

(Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground / Ed. by K. Smola, I. Kukulin, A. Bachmaier.

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023. — XXI, 521 p.



В последние десятилетия в методологии гуманитарного знания заметную роль играют «повороты», подразумевающие критический пересмотр основополагающих категорий и сдвиг научной парадигмы¹. С увеличением количества «поворотов» раздаются скептические высказывания по их поводу и призывы вернуться от теории к практике, усиливается внимание к множественности точек зрения внутри каждого «поворота»². В то же время «повороты» прочно вошли в методологический аппарат, задали новые векторы исследований, открыли возможности междисциплинарного сотрудничества³. В 1990-е гг. в гуманитарных науках и современном искусстве намечился «архивный поворот», который иногда разделяют на несколько

«поворотов»⁴, объединенных пересмотром роли архивов в конструировании исторического знания, расширением и метафоризацией понятия «архив», проникновением архивных практик в новые области⁵. Первый импульс этому парадигматическому сдвигу дала «Археология знания» (1969) Мишеля Фуко, а следующей вехой, определившей постмодернистское понимание архива, стала «Архивная лихорадка» (1995) Жака Деррида.

- 1 Бахманн-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017; Calahan S. When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning? // Art Journal. 2024. № 83 (1). P. 74.
- 2 См. номер «The American Historical Review» за июнь 2012 г. (Vol. 117. № 3), где представлены доклады с форума «Историографические “повороты” в критическом ракурсе» (Historiographic «Turns» in critical perspective); русскоязычный обзор номера: Дунаева Ю.В. Форум: историографические «повороты» в критическом ракурсе: (обзор журнала) // РЖ История. 2013. № 3. С. 229–241.
- 3 См., например: Simon C. Introduction: Following the Archival Turn // Visual Resources. 2002. № 18 (2). P. 101–107; Eichhorn K. The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order. Philadelphia: Temple University Press, 2013; Hölling H.B. The Archival Turn: Toward New Ways of Conceptualising Changeable Artworks // Acoustic Space. 2015. № 14. P. 73–88.
- 4 См.: Ketelaar E. Archival Turns and Returns. Studies of the Archive // Research in the Archival Multiverse / Ed. by A.J. Gilliland, S. McKemmish and A.J. Lau. Melbourne: MONASH University Publishing, 2017. P. 228–229.
- 5 См.: Su L. Tracing the Archival Turn: Genealogies, Dimensions and Implications // Information Research. № 30. P. 55.
- 6 Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004. С. 248.

В «Археологии знания» Фуко переосмыслил архив в контексте дискурсивных формаций как «закон того, что может быть сказано»⁶ в определенный исторический момент. Поскольку дискурс рождается из противоречий, архив запечатлевает напряжения и несоответствия в пространстве власти и знания, а высказывания рассматриваются не как лингвистические или логические единицы, а часть системы отсылок, зависящей от объекта, позиции субъекта, понятий и дискурсивных стратегий⁷. Архив запечатлевает систему высказываний и условия их возникновения, этим он отличается от корпуса текстов, однако он не совпадает и с языком как чистой потенциальностью, поскольку важно событие высказывания⁸. Как отмечал Жиль Делез в статье-отклике «Новый архивариус», «Археология знания» предшествовала этапу в философии Фуко, посвященному анализу властных структур, поэтому теоретический аппарат для такого анализа еще не был разработан в полной мере. Тем не менее уже в «Археологии...» настойчиво зазвучало утверждение, что именно властные структуры служат организации пространства высказываний⁹. Фуко использовал слово *archive*, которое по нормам современного французского языка употребляется лишь во множественном числе *archives*, чтобы сдвинуть значение слова, метафоризировать его, отделить архив от конкретных институций¹⁰. В другой работе он назвал стремление к аккумуляции всеобщего архива одной из ключевых характеристик современности¹¹.

Вторая работа, определившая «архивный поворот», — «Архивная лихорадка» Жака Деррида. Этимологически архив восходит к греческому *arkhē*, что означает и «заповедь», и «начало». По Деррида, архив одновременно устанавливает и сохраняет закон. Следуя за этимологией далее, Деррида указал на исток представления об архиве: греч. *arkheion* — дом, но также и жилище представителей власти, архонтов. Они олицетворяли закон, хранили документы и имели право их трактовать¹². Архонты препятствовали вторжению посторонних в архив, пока настоящее не стало безопасной историей, прошлым¹³. Граница между архивом и тем, что оставлено вне его, определяет то прошлое, которое будет сконструировано. Помимо установления власти, в конституировании архива наблюдается и обратное движение, соответствующее психоаналитическому «влечению к смерти», — оно проявляется не в присутствии, а в истирании следов, в «анархивном» начале. Архив не только устанавливает четкую границу того, что ему принадлежит, но и имеет свои механизмы забвения. «Архивная лихорадка» приводит архив в бесконечное движение по заполнению лакун, к погоне за невозстановимым прошлым, которая чревата разрушением, к стиранию следов и страстному накопительству¹⁴.

7 Там же. С. 277–290, 174–180.

8 Там же. С. 249–250.

9 Делез Ж. Новый архивариус // Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004. С. 407.

10 Stingelin M. Archivmetapher // Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven / Hg. von M. Lepper u. U. Raulff. Berlin; Heidelberg: Metzler Verlag, 2016. S. 23.

11 Фуко М. Другие пространства [1984] // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 201.

12 Derrida J. Archive Fever. A Freudian Impression. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 1–3.

13 См.: Azoulay A. Archive // Political Concepts: Critical Lexicon. 2011 (URL: <https://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>).

14 См.: Автономова Н.С. О роли словоформ с элементом «архе» в концептуальной системе Жака Деррида // Вестник культурологии. 2001. № 1. С. 194–195.

В среде историков и филологов, регулярно посещающих архивы, иногда наблюдается скепсис по отношению к «архивному повороту», поскольку для них это привычное поле деятельности¹⁵. В то же время трактовки архива, предложенные Фуко и Деррида, стали неотъемлемой теоретической опорой многих культурологических исследований, а также затронули междисциплинарные исследования и проекты, вошли в прямой диалог с постколониальными исследованиями и *memory studies*, задали новое общее дискуссионное поле для историков, архивистов, работников музеев и библиотек¹⁶. Метафорическое понимание архива вывело понятие «архив» за пределы строго определенного учреждения, расположенного в конкретном месте и хранящего документы, размыло его границы и позволило применять одну и ту же модель как в масштабах одной частной коллекции, так и по отношению к коллективной памяти. В то же время статус документа как источника, хранящего следы прошлого и приоткрывающего его тайны, был поставлен под сомнение¹⁷. Архив перестал восприниматься как отражение внешних исторических событий и стал местом, где рождается история.

С 1980-х гг. в англоязычных академических и активистских текстах начало появляться понятие *counter-archive* («контрархив»). Оно встало в один семантический ряд с такими терминами, как контркультура¹⁸, контрпамять¹⁹, контрпублика²⁰. Они отражают общий вектор гуманитарных наук — стремление к ревизии истории, отходу от «больших нарративов». Единой теории контрархивов не существует — исследователи ссылаются на вышеупомянутые теории архива Фуко и Деррида и часто заключают приставку (*counter-*)*archive* в скобки, указывая на мерцающий статус противопоставления. В той мере, в которой обе теории подразумевают роль власти в создании и структурировании архива, забвение как неотделимую его часть, ограничение доступа к архивным материалам и саму границу между тем, что входит в архив и что остается за его пределами, идея контрархива вытекает из этих представлений: любой архив одновременно конструирует память и при этом оставляет что-то за скобками, вызывая к жизни контрархивы. При описании контрархивов обычно подчеркивают следующие аспекты: независимость от официальных институций; сохранение памяти об угнетенных; противостояние главенствующим представлениям об определенных событиях, разрушение эпистемологической монополии государства на «истину»; неконвенциональные способы структурирования материалов в архиве; разнообразие медиа; открытый доступ и активное участие сообщества в формировании архива²¹. За последние 10 лет час-

-
- 15 См.: *Lepper M., Raulff U. Idee des Archivs // Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven / Hg. von M. Lepper u. U. Raulff. Berlin; Heidelberg: Metzler Verlag, 2016. S. 23.*
 - 16 См.: *Manoff M. Theories of the Archive from Across the Disciplines // portal: Libraries and the Academy. Vol. 4. № 1. 2004. P. 9–22.*
 - 17 *Ibid.* P. 10. На русском языке о роли и статусе документа см.: Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / Под ред. И.М. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
 - 18 О разнице терминов «контркультура» и «альтернативная культура» в русскоязычном контексте см.: *Чащина С.В. Альтернативная культура и альтернативные художественные практики: к проблеме механизма возникновения и развития // Культура и образование. 2014. № 12 (URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/12/2773>).*
 - 19 Контрпамять — «дискурсивные практики, благодаря которым память вечно изменяется» (*Хаттон П. Мишель Фуко. История как контрпамять // Хаттон П. История как искусство памяти / Пер. с англ. В.Ю. Быстрова. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 275*).
 - 20 См.: *Warner M. Publics and Counterpublics // Public Culture. 2002. № 14 (1). P. 49–90.*
 - 21 См. некоторые публикации последних лет: *Kirn G. The Partisan Counter-Archive Retracing the Ruptures of Art and Memory in the Yugoslav People's Liberation Struggle. Berlin; Boston: de Gruyter, 2020; Schweizer Y. Counter-archive // Terms: CIHA Journal of*

тота употребления понятия *counter-archive* увеличилась²². Большая часть недавних публикаций на тему контрархивов посвящена дигитальным и интернет-архивам, поскольку новые медиа предлагают альтернативные системы хранения и интерактивность как способы уклонения от монополии на знание²³. В то же время изменение технологий привело и к переосмыслению материальности неэлектронных архивов. В подавляющем большинстве случаев речь идет не о ретроспективном взгляде на архивы далекого прошлого, а об архивах, напрямую связанных с настоящим, а также о новом габитусе исследователя²⁴, не замыкающегося в башне из слоновой кости, а интересующегося актуальными проблемами, зачастую вовлеченного в активизм.

В октябре 2021 г. в Дрездене прошла международная конференция «(Counter-) Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground» («(Анти-)архив: мемориальные практики советского андеграунда»²⁵). В информационном сообщении²⁶ организаторы подчеркнули, что (частично) изолированная советская андеграундная культура, отрезанная от официальных архивов и других государственных институций, выработала многочисленные авторефлексивные, систематизирующие, мемориальные практики. Несмотря на то что за последние годы была проведена большая работа по собиранию, каталогизации и дигитализации архивов неофициальной культуры, теоретическое осмысление этих архивных практик еще не было осуществлено. Конференция была организована с ориентацией на выпуск одноименного англоязычного сборника статей, который вышел в 2023 г. Среди авторов — крупнейшие специалисты по славистике, компаративистике, советской и постсоветской культуре, русской литературе.

Введение редакторов задало для последующих статей широкий контекст, проблематизирующий связь контрархивов, общества и коллективной памяти. Затрагивая современные теории, посвященные архивам и контрархивам, авторы обратились и к двум вышеупомянутым классикам. Цитируя Фуко, они акцентировали взаимовлияние власти и структуры знания, цитируя Деррида, — подчеркнули

Art History. 2021. № 1. P. 27–38; Ben-David A. Counter-archiving Facebook // European Journal of Communication. 2020. № 35.3. P. 249–264; Salime Z. A Gendered Counter-Archive: Mining and Resistance in Morocco // Development and Change. 2002. № 53 (5). P. 1035–1058.

22 См. статистику по употреблению слова до 2022 г. в *Google Books Ngram Viewer* (URL: https://books.google.com/ngrams/graph?content=Counter-archive&year_start=1950&year_end=2022&corpus=en&smoothing=3&case_insensitive=true).

23 Некоторые интернет-проекты в полной мере реализуют на практике принципы контрархивов. Например, проект *(Im)possible Counter-Archives* представляет собой ризомную систему материалов, посвященных «Гернике» Пабло Пикассо и ее активистской рецепции в США: *(Im)possible Counter-Archives* (URL: <https://guernica.museoreinasofia.es/contraarchivos-imposibles/en>).

24 См.: Azoulay A. Archive.

25 Термин *Counter-archive* не имеет устоявшегося перевода на русский. В заглавии конференции дан перевод «(анти-)архив». Тот же перевод в обзоре на конференцию последовательно использовал Кирилл Корчагин: Корчагин К. Международная научная конференция «(Анти-)архив: мемориальные практики советского андеграунда» (Технический университет Дрездена, 13–16 октября 2021 г.) // Новое литературное обозрение. 2022. № 176. С. 391–403. Для поддержания ассоциативного ряда (контркультура, контрпамять, контрпублика) в рецензии отдано предпочтение иному варианту.

26 Международная конференция «(Анти-)архив: Мемориальные практики советского андеграунда». Университет Дрездена, 11–13 февраля 2021 (URL: https://tu-dresden.de/gsw/slk/slavistik/ressourcen/dateien/news/CfP_Andieghraund-i-arkhiv.pdf?lang=ru).

представление об архиве как о модели внешней памяти, к которой применим психоаналитический аппарат и которая напрямую зависит от связей и противоречий в обществе. Соответственно, «влечение к смерти» было трактовано как уничтожение материальных следов, которые могли бы свидетельствовать о существовании кого-то из живших ранее (с. 4–5). Такое забвение-вытеснение не только отделяет современность от прошлого травмой, но и предопределяет будущие формы памяти, задает горизонт возможных нарративов — если применить терминологию Чарльза Тейлора, ограничивает диапазон «социального воображаемого»²⁷.

Авторы введения подчеркнули, что последние десятилетия стали переломными не только для теории архива, но и для статуса многих архивных материалов на постсоветском пространстве. После распада СССР многие документы были рассекречены, в 1990-е и 2000-е гг. доступ в государственные архивы стал проще, частные коллекции и домашние архивы, связанные с альтернативной культурой, например коллекции самиздата, перестали представлять опасность для владельцев и обрели ценность как исторические источники (с. 10). Некоторые коллекции были аккумулированы частными институциями (*Russian Art Archive Network* (RAAN), арт-центр «Пушкинская-10» и др.) и зарубежными исследовательскими центрами (Исследовательский центр Восточной Европы при Бременском университете, Университет Торонто), другие остались в руках самих «архивариусов» или их близкого окружения, что-то попало на свалки как «не представляющее ценность».

В центре опубликованных в сборнике исследований — советская неофициальная культура (рассмотренная через призму контрархивов), а также мемориальные практики, которые позволяют сохранять и реинтерпретировать ее на постсоветском пространстве. Рассмотренное культурное поле включает в себя не только разнообразные художественные круги андеграунда, такие как московские концептуалисты и хиппи, ленинградские неомодернисты, ейские трансфуристы, но и в целом любые маргинализированные группы, в том числе, например, этнические меньшинства — одна из статей посвящена устному архиву цыган (рома). Во введении контрархивы определены как «...архивы, которые подвергают сомнению либо информацию, представленную в подконтрольных государству архивах, либо сами принципы их функционирования и взаимодействия между архивами и обществом» (с. 7). Таким образом фиксируется контркультурный, субверсивный жест собирателей архивов, сопротивление государственной монополии на знание, не обязательно выраженное в прямой политической конфронтации. В русскоязычной исследовательской литературе последних лет отдают предпочтение термину «альтернативная культура»²⁸, чтобы избежать сужения проблематики до прямого противостояния советской власти, а также чтобы подчеркнуть сложность культурного поля и множественность стратегий инакомыслия. Однако в контексте книги о контрархивах термин «контркультура» кажется уместным, поскольку он указывает не только на политическую конфронтацию, но и на культурное сопротивление.

27 Тейлор Ч. Что такое социальное воображаемое? // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2010. № 1 (69). С. 19–26.

28 См.: Чащина С.В. Альтернативная культура и альтернативные художественные практики: к проблеме механизма возникновения и развития // Альтернативная культура: энциклопедия / Сост. Д. Десятерик. Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005; Савенко Е.Н. Альтернативное книгоиздание: эволюция терминологии // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 6. С. 627–633. Об истории других синонимичных терминов, таких как «андеграунд», «подполье», «неофициальная культура», «независимая культура», «вторая культура», см.: Савицкий С.А. Из подполья в андеграунд: история синонимических названий позднесоветской неофициальной культуры // Обсерватория культуры. 2012. № 5. С. 107–112.

ние унификации и забвению, усилие жизнотворчества и сохранения памяти. Определение контрархива во введении дополнено характеристикой материалов, которые в него попадают: такие архивы содержат «нетипичные формы отображения» исчезнувших практик — «не только тексты, но и фотографии, видеозаписи и другие артефакты» — и становятся «площадкой для не главенствующих, не полностью разрешенных дискурсов» (с. 7–8). Впрочем, определение задает общий вектор, но не исчерпывает подходы к контрархиву, его границам и ключевым характеристикам, поскольку собрание и сохранение такого архива включает индивидуальные творческие практики, часто сопротивляющиеся устоявшимся систематизирующим принципам.

В большинстве статей сборника авторы переопределили контрархивы, исходя из материалов и проблематики своих исследований, в том числе анализируя, чему именно дискурсивно противопоставлен тот или иной контрархив. Современное понимание архива может вести как к буквальному прочтению, указывая на систематизированные документы или на место их хранения, так и к более метафоричной и абстрактной трактовке; в таком случае архив приближается к контрпамяти, акцентируется процессуальность, незавершенность. Оба полюса находят выражение в статьях книги. По первому пути пошла *Юлиане Фюрст* («Заметки из зоны кайфа: исследование архива Азазелло»). Она посвятила статью хранящемуся в Музее Венде в Лос-Анджелесе архиву московского хиппи Азазелло, который добыла после долгих поисков. В составе архива — 36 рукописных блокнотов с рисунками и записями и разрозненные бумаги. *Мэри А. Николас* в статье «Соавторство, коллаборация и другие “контрархивные” жесты в позднесоветском московском концептуализме» использовала более метафорическое значение архива и рассмотрела в качестве контрархивных практик коллективные акции концептуалистской арт-группы «Гнездо», вовлекающие зрителей в сотворческий процесс. В ее трактовке сам процесс творческого осмысления истории и (пере)проживания ее в настоящем считается архивной практикой. Тот же акцент на перформативности архива сделала *Клавдия Смола* («Архивируя жизнь: мемориальные практики позднесоветского андеграунда и их отголоски»): она противопоставила документам и текстам традиционных архивов «контрархивность» коммуникативной памяти, передающейся через взаимодействие, перформанс, танец, — «перформативный архив»²⁹. Метафорично трактовали архив *Мария Энгстрем* и *Алексей Семенов* («Ресайклинг андеграунда: архив и политика памяти в современной России»). Они рассмотрели его как систему знания (по Фуко), исследуя трансформацию мифологизированных образов и персоналий андеграунда в постсоветской коллективной памяти (2012–2022). *Кристиан Цендер* перенес метафору контрархива на ленинградский поэтический андеграунд как целое, в той мере, в какой он создает память о культуре и изобретает стратегии памяти («Ленинградский андеграунд как живой архив: неформальная филология в позднем СССР»).

Помимо введения, сборник состоит из шестнадцати статей, разделенных на пять тематических частей. В первой («Архивируя субкультуры») рассмотрено функционирование архивов внутри сообществ, а также прослежен путь архивов из среды их возникновения в академические институты. Вторая («Архивная эстетика и поэтика») посвящена неофициальным стратегиям архивной систематизации, неразрывно связанным с авторскими творческими практиками и оригинальными

29 Перформативность архива за последние два десятилетия стала неотъемлемой частью «архивного поворота». В 2010–2012 гг. на этом теоретическом основании в Цюрихском университете искусств был реализован исследовательский проект *archiv performativ* (URL: <https://archivperformativ.zhdk.ch/>).

поэтиками. Схожую проблематику раскрывает третья часть («Деятели искусства как собиратели, филологи и культурные историки»), однако акцент смещен с поэтики на текстологические и редакторские практики. Четвертая («Посмертная память») сфокусирована на вопросах памяти и сохранения «неархивируемого», в том числе на постсоветской интерпретации и апроприации советской неофициальной культуры. Пятая часть («Художественные свидетельства») содержит эссе и статьи действующих художников и «архивариусов» разных поколений. В текстах этого раздела академическая рефлексия переплетена с воспоминаниями и опытами «внутреннего наблюдения». Как отмечают редакторы, распределение по разделам достаточно условное. Статьи действительно связаны друг с другом на разных уровнях — от теоретических пересечений до обращения к одним и тем же источникам, прецедентным событиям, произведениям искусства, цитатам. Поэтому в рецензии мы отошли от редакторского деления и сфокусировались на повторяющихся идеях и проблематике.

Как отмечено выше, деятелям советского неофициального искусства была свойственна рефлексия по поводу контрархивных практик, поскольку целым пластам андеграундной культуры, остававшейся за пределами государственных архивов, грозило забвение. Большая часть статей в той или иной степени опирается на авторефлексию собирателей архивов, выделяя оригинальные архивные стратегии. Один из центральных сюжетов сборника, в разной степени затронутый в нескольких статьях, — архивные практики московского концептуализма. Дотошное коллекционирование архивных свидетельств в этом кругу было направлено на конструирование идентичности сообщества и его историографии, однако расхождения во взглядах на концептуализм, его цели, канон и иерархии внутри сообщества приводили к жарким дискуссиям и различиям в практике. Папки Московского архива нового искусства, собранные Андреем Монастырским и группой СЗ (Виктор Скерсис и Вадим Захаров), различались по принципу комплектования (об этом пишет Мэри Николас в упомянутой статье). Первый компоновал «избранное», собирал «капсулу прошлого» в соответствии с личными пристрастиями. Вторые опирались на модель открытого архива, который может пополняться, увеличили охват художников, добавили элементы мистификации, подчеркивая провокативно-дискуссионный характер архива. Группа «Гнездо» использовала стратегии «перформативного архива» — осмысление советского прошлого и настоящего через совместное действие, включавшее зрителей, которое было своеобразным актом архивации, задействовавшим коммуникативную память. Параллельно, с 1970-х гг., началась рецепция концептуализма за рубежом, на которую влияли как сами эмигрировавшие художники, так и институции. В качестве свидетельства этого процесса *Дорине Шелленс* в своей статье описала каталоги выставок, посвященных московскому концептуализму («Собирать, архивировать, канонизировать: роль выставок в транснациональной рецепции истории московского концептуализма»). Личным опытом «культурного перевода», мультимедийной фиксации и проектирования инсталляции «Trips out of Town, 1976–2009» («Поездки за город, 1976–2009»), посвященной московскому концептуализму, поделилась переводчица и издательница *Сабина Хэнсген* («Переводя московский концептуализм»). Помимо прочего, она известна тем, что в 1980-е гг. влилась в круг концептуалистов и в очередную поездку сумела провезти через границу видеокамеру, на которую запечатлела *gesamtkunstwerk* этого круга, неразрывность повседневности и перформативных практик. Ее анализ направлен как на перформативность истории, так и на значимость различных медиа в архиве и выставочном пространстве. В целом московский концептуализм не обделен вниманием исследователей, однако фокусировка на рефлексивной (само)архивации, неотделимой от концептуалистских творческих

практик, позволила уловить оригинальные стратегии в использовании медиа, картографировать поле теоретических столкновений внутри этого круга и проследить процесс конструирования различных нарративов вокруг него.

При высоком уровне саморефлексии, свойственной «архивариусам», возникает вопрос о позиции исследователя по отношению к авторскому самоописанию. Один из вариантов такого поэтологического подхода — заимствование языка и ключевых метафор у авторов для систематического анализа архивной практики. Так, *Илья Кукуй* при описании архивных практик трансфуристов руководствовался цитатой из «Трансфур-манифеста № 1» и метафорой переливания крови: «...сохранить нить поэтического авангарда, то бишь перелить в себя, пропитать собой, перенести в чужое, пронести сквозь подобное, передать всем, пронзить всё» («“Сохранить нить”: об архивных практиках Ры Никоновой и Сергея Сигея»). Привлечение иных теоретических оснований, например «транстекстуальности» Жерара Жеттета, представляется второстепенным по сравнению с обращением к авторским метафорам. В таком случае исследователь и сам в некотором смысле совершает «переливание крови», пропуская через себя язык трансфуристов. В результате возникает целостный образ архива, рассмотренного исследователем на заявленном трансфуристами основании. *Анна Комароми* при анализе журнала «Часы» выбрала несколько иной подход («Самиздатский журнал “Часы” и контрархив неофициальной культуры»). Она также прибегала к прямой речи редакторов журнала и их терминологии, однако концептуальную рамку исследования заимствовала из «Истории безумия» Фуко, в которой автор провел границу между институционализированным «смыслом» и «бессмысленными словами», следами зоны «безумия», рожденными за пределами привычных способов смыслопорождения. Даже при том что Комароми продемонстрировала неполноценность переноса этой дихотомии на советскую официальную и неофициальную культуру, все же сам ее подход задает большую исследовательскую дистанцию по отношению к материалу, что проявляется в выявлении противоречий между декларируемыми ценностями «Часов» и практическим воплощением. Хотя само рассмотрение журнала как контрархива обоснованно, в этом случае оно не следует напрямую из авторской рефлексии, а представляет дополнительный исследовательский и интерпретаторский шаг. Оба подхода, Кукуя и Комароми, приводят к плодотворным результатам. Тем не менее важно зафиксировать разницу дистанций, а также потенциальную напряженность между самоописаниями, возникающими внутри альтернативной, внеинституциональной культуры, и ее академическим анализом.

Формируясь в поле неофициальной культуры, контрархивы и связанные с ними практики все же не были полностью изолированы от официального советского дискурса, а представители альтернативного поля могли выстраивать значимые связи с представителями официальной культуры или сами занимать пограничную позицию. Эта проблематика рассмотрена в упомянутой выше статье К. Цендера на примере неофициальной текстологии, малоисследованной практики андеграунда. Внеинституциональные текстологи, такие как Владимир Эрль и Юрий Колкер, работавшие с легко подвергавшимся искажению материалами самиздата, разворачивали свою деятельность обычно без доступа к архивам, на основе собственных коллекций и имевших хождение материалов, а также вырабатывали оригинальные принципы работы. Однако они черпали методы и из довольно глубоко разработанной области официальной советской текстологии, из учебных пособий и общения с коллегами. Позицию на пересечении маргинализированной культуры, интеллигентских кругов и официальной науки занимали архивисты Ефим Друц и Алексей Гесслер, собиравшие аудиоархив цыган (рома) и издававшие впоследствии на его основе сборники цыганского фольклора. Их деятельности посвятила

статью *Натали Муан* («Аудиоархивы с окраин Союза: Записи цыганских сказок и песен в позднем СССР»). Как указала исследовательница, Друц и Гесслер вряд ли позиционировали бы свое собрание как контрархив. Скорее они видели в своей деятельности попытку сохранить и сделать доступной для широкой публики хрупкую устную культуру закрытого сообщества, в которое благодаря жизненным обстоятельствам получили доступ. Несмотря на подчеркнутую в статье встроенность Друца и Гесслера в профессиональное цыгановедческое сообщество, их работы были неоднократно подвергнуты критике за недостаточную академичность и искажающие авторские дополнения к этнографическим текстам, но при этом их активно цитировали в авторитетных изданиях³⁰.

В случае, когда академический исследователь не принадлежит тому сообществу, из которого происходит контрархив, наложение дискурсов может привести к радикальной трансформации архива как функционального единства. Юлиане Фюрст включила в свою упомянутую выше статью историю о поисках хиппи Азазелло. Наконец познакомившись с ним, она смогла убедить его передать ей личный архив, который с 2015 г. хранится в Музее Венде. Фюрст отметила, что этот перенос изъяс блокноты из сотворческого поля, частью которого они были в сообществе хиппи. Более того, изменились и физические характеристики архива, например, начал выветриваться характерный табачный запах. Взамен была обеспечена сохранность архива, а также его широкая доступность — он был полностью оцифрован и теперь находится в свободном доступе³¹. Так проявляется двойственность «архивной лихорадки». С одной стороны, архив спасен от опасности стигнуть в неупорядоченной повседневности хиппи, с другой — сам жест сохранения стирает часть того, что стремится сохранить: перемещение архива в стерильные условия функционально ограничивает архив, отсекает систему связей и творческие практики, в которые он мог быть вовлечен, меняет даже его физические характеристики.

В связи с важностью концепции жизнотворчества для многих представителей неофициальной культуры встает вопрос о сохранении того, что с трудом поддается архивированию, — атмосферы, образа жизни, особенностей общения. В андеграунде искусство не воспринималось автономно, без контекста его значение беднело, и вместе с тем размывалась граница между произведением искусства и окружающими его предметами быта, а также между архивом и тем, что должно остаться за его пределами, «мусором». По замечанию *Андрея Хлобыстина* в статье «Чудеса и диловинки», необузданное коллекционирование, подстегиваемое ощущаемой многими деятелями андеграунда угрозой исчезнуть без следа, сближало стремящиеся к всеохватности контрархивы с музеями по типу кабинетов редкостей, одновременно сохраняя ощущение сакральности, возможности лицезреть чудо. Радикальный пример «архивной лихорадки», описанный Хлобыстиным, — квартира ленинградского рок-музыканта Валерия Черкасова. Единственная комната, до потолка заполненная разнообразными артефактами, превратилась в «Музей Плюшкина», перманентную домашнюю инсталляцию, ликвидированную сразу после смерти коллекционера. Менее радикальный случай представила *Елена Пенская* («Архивные стратегии и литературная память в наследии Всеволода Некрасова»). В статье, посвященной архиву Всеволода Некрасова, она поделилась впечатлениями от его архива в Покровке: то, что представлялось гостям дома разрастающимся хаосом, имело для владельца внутреннюю логику, а установленный на ее

30 См. критический обзор цыгановедческих публикаций: *Махотина И.Ю.* Фиксация и изучение фольклора русских цыган в XIX–XXI веках // Традиционная культура. 2012. № 3. С. 109–110.

31 Azazello Archive (URL: <https://azazello-archive.com/ru/o-sajte>).

основе порядок запрещено было нарушать. Подобные практики находили отражение и в искусстве, особенно в инсталляциях Ильи Кабакова, который много рефлексировал на тему архива и его границ. Статья *Михала Мругальского* посвящена варшавской выставке 1994 г. «Коридор двух банальностей», подготовленной Кабаковым совместно с Йозефом Кошутом («Варшавский саммит архивистов. Встреча Ильи и Эмили Кабаковых с Джозефом Кошутом на границе между советской и западной банальностью»). Стремление запечатлеть жизнь приводило к экспериментам с мультимедийными альбомами (статья Смола), новыми медиа (статья Хэнсен), а также с собиранием предметов быта, одежды и даже запахов (статья Хлобыстина).

Отдельно стоит отметить, насколько значима была для многих собирателей архивов фиксация социальных связей, стремление запечатлеть в какой-либо форме механизмы взаимодействия в артистической среде, о чем пишет К. Смола. В условиях дефицита материальных ресурсов и неписанности в официальные институты связи внутри сообществ для многих деятелей искусства становились главной опорой в их творчестве. Некоторые авторы следовали относительно консервативной стратегии самомифологизации, и в целом было бы упрощением считать андеграунд полем, свободным от иерархизации, канонизации, исключения и отбора, в нем существовали свои «слепые пятна». Однако важной чертой неофициальной культуры были переосмысление и деконструкция канона и категории авторства, создание совместных работ (см. статью М. Николас).

Традицию самоархивации в сочетании с субверсией привычного образа автора продолжил уже в 2000-е гг. Герман Лукомников, выложивший на сайте журнала «Вавилон» свое «Собрание сочинений...»³². В этом подверженном изменениям прижизненном архиве поэт, как пишет *Михаил Павловец*, играл с принципами систематизации, плагиатом, жанровой совместимостью, представлениями о каноне («Собрание сочинений, или избранное и забракованное, или UNDER CONSTRUCTION и другие слова» Бонифация и Германа Лукомникова как упражнение в авторском самоархивировании»). *Вадим Захаров* в своем эссе писал об импульсе свободы и практиках самоорганизации как о наследии неофициальной культуры, актуальном для современности («Художник как институция. Самоорганизация и институциональные практики московского концептуализма»). Опыт постсоветских выставок, обращенных к неофициальному искусству, показал, что кураторы стремятся не только продемонстрировать определенные работы, но и воссоздать повседневные практики и атмосферу того времени. Жизнетворчество, витальность, способы самоорганизации, антиавторитарный посыл, которые стремились задокументировать, сохранить, передать в разных формах деятели андеграунда, обретают новое воплощение в современности благодаря контрархивам.

Историк культуры Ян Ассман различал «горячую» и «холодную» опции культурной памяти. Первая из них направлена на изменение представлений о прошлом, потенциальные трансформации в настоящем и различные сценарии воображаемого будущего, вторая — на сохранение действующего режима и в целом на аисторическое мышление³³. Как отметила К. Смола, советский андеграунд в современном обществе действует как часть «системы нагрева», работающей на «горячую» память, то есть на не прямое сопротивление статус-кво (с. 297). Этому способ-

32 Текст выложен в двух вариантах: цензурном и бесцензурном // Вавилон (URL: <https://www.vavilon.ru/bgl/>).

33 Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 72–73.

ствуется и текучесть контрархивов, их «активность» и «ситуативность», отчасти это и следствие новых способов интерпретации архивных материалов и обращения с ними в рамках «архивного поворота». В период «нового застоя» (с 2010-х гг.) деятели современного искусства видят в андеграундных практиках важный ресурс, хотя такие практики невозможно напрямую заимствовать. Их воспроизведение, по утверждению *Павла Арсеньева*, осложнено изменившейся темпоральностью жизни, новыми медиа, иными способами взаимодействия художников с сообществом и местом («Поэзия была навсегда, пока не кончилась»: о новой темпоральности и медиа-контексте современной культуры»). В то же время наследие андеграунда подвержено ресайклингу. Постсоветская интерпретация андеграундных образов и персоналий может раскрывать неожиданные грани знакомых явлений или даже аксиологически противоречить принципам контркультуры или конкретных сообществ, см. статью М. Энгстрем и А. Семененко. Отдаленность прошлого от настоящего порождает ностальгию и возможность, с одной стороны, детабуизации, раскрытия сокрытого, а с другой стороны — (ре)канонизации определенных фигур, как это произошло, например, с Виктором Цоем. При этом канонизированная фигура может быть трактована противоположным образом в зависимости от ценностей различных групп, а андеграундное явление может быть поглощено массовой культурой.

Итак, в сборнике представлено широкое разнообразие советских контрархивных практик. Фокус на контрархивах позволяет переосмыслить творчество, жизнетворчество, опыт самоорганизации ключевых андеграундных и субкультурных сообществ в их сложности и противоречивости. При этом сами контрархивы рассмотрены и как свидетельство прошлого, и как ядро актуальных мемориальных практик, и как способ борьбы с эпистемологической монополией. Четвертая и пятая части сборника перебрасывают мост из советского прошлого в современность. Таким образом, книга обращена ко всем, кого волнуют вопросы коллективной памяти, — как формируется память о недавнем прошлом и что можно сохранить в настоящем, чтобы в «социальном воображаемом» появились новые образы будущего³⁴.

34 Рецензия подготовлена по плану НИР ГПНТБ СО РАН, проект «Трансформация книжной культуры в социальных коммуникациях XIX–XXI вв.», № 122041100088-9.