

Литературные поломки, или Почему нам нужна культурная теория маргинальности

Степан Попов

Марк Стейнберг. Пролетарское воображение: Личность, модерность, сакральное в России, 1910–1925/Пер. с англ. Ирины Климовицкой. Санкт-Петербург: Academic Studies Press, 2022. 543 с.

УЖЕ БОЛЬШЕ двадцати лет назад Евгений Добренко, представляя оригинальный англоязычный вариант работы Марка Стейнберга, справедливо заметил, что «рецензируемая книга — несомненно, лучшее из того, что было написано о пролетарской культуре в России», поскольку «о пролетарской культуре <...> работ нет вообще»¹. Стоит сразу сказать, что к первой половине 2020-х годов ситуация в этой сфере не слишком сильно изменилась² и «Пролетарское воображение» Стейнберга, — но теперь и в русском переводе — выглядит вполне свежо и актуально. Но начнем по порядку.

Свою книгу Стейнберг начинает с развернутой презентации главных героев — «представителей российского рабочего класса», которые «писали стихи, прозу и другие художественные тексты» и при этом «отвечали следующим критериям: начали писать до 1917 года; занимались наемным трудом, обычно фабрично-заводским; их сочинения пробились в печать, хотя многое осталось неопубликованным; проживали в основном на территории российской части империи» (С. 8). Важно, что этих писателей (гораздо реже — писательниц) автор обоснованно считает маргиналами, причем как в социальном плане (в силу изолированности и от рабочего класса, и от образованной элиты), так и в культурном (по причине активного неприятия их сочинений критиками, в первую очередь — марксистскими). Свою же исследовательскую задачу Стейнберг видит в выявлении и описании структур «воображения» пролетарского автора³, того «внутреннего творческого начала, из которого рожда-

1. Новые книги // Новое литературное обозрение. 2005. № 69. С. 346.

2. Это отчасти объясняется самим отношением к пролетарской литературе как к «очень необычному и, скажем прямо, большому материалу» (Там же. С. 348), до сих пор во многом доминирующим в (русскоязычных) исследованиях советской культуры. См. в этой связи хрестоматийную книгу Евгения Добренко, где пролетарское литературное творчество — всерьез и надолго — было определено в качестве «дикуватого симбиоза», сплавившего «идеологическую графоманию» с «массовой культурой предместья»: Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

3. Сформулированный таким образом подход, в свою очередь, вполне согласуется с интересом современной гуманитарной науки к изучению периферийных, неконвенциональных и попросту кажущихся «странными» форм культурного производства — инспирированным в том числе постколониальной теорией и критикой. Примечательно, что на презентации своей книги Стейнберг отдельно упоминал и работы Гаятри Спивак // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rOs196_nJYs.

ются произведения искусства (в том числе и прежде всего творения авторов, почти не имеющих образования)» (С. 29).

Первые главы «Пролетарского воображения» рассказывают об истории становления пролетарской литературы в связи с общим процессом образования пролетарской интеллигенции. Стейнберг показывает, что рабочим-писателям так же, как и рабочим-интеллигентам, было свойственно стремление к сепарации от образованной элиты, к выходу из-под ее нормализующего (или даже — «цивилизирующего») влияния. До известной степени это желание носило отчетливо синдикалистский характер:

Постоянно говорилось о том, что независимость, самоорганизация, самообразование, самодеятельность являются благом и насущно необходимы рабочим <...> Неоднократно подчеркивалось, что только выходцы из народа способны понять жизнь народа и говорить за народ» (С. 91).

Любопытно, однако, что в сугубо политическом требовании независимости исследователю удастся обнаружить еще одну, уже не вполне очевидную мотивировку.

Подробно реконструируя публичную позицию рабочих-интеллигентов, Стейнберг пишет о представленной в печати специфической этической программе, среди прочего, манифестирующей индивидуальное, то есть — универсальное, онтологическое, внеклассовое, достоинство рабочего. Политическая борьба, отчасти развивая либеральную интеллигентскую традицию XIX века, обретала здесь морально-этическое измерение, а завоевание автономии, соответственно, получало как практический, так и символический смысл. Независимое положение оказывалось необходимо не только для массовой политической субъективации или для коллективного осознания классовой принадлежности, но и прежде всего для полноценного признания значимости собственной идентичности остальным обществом⁴. Рабочие-писатели, продолжает Стейнберг, разделяя это представление,

4. Ср. с тем, как концептуализирует свой литературный труд крестьянский автор, один из корреспондентов Максима Горького: «Нужно, господа, сознать самое полезное сословие в нашем государстве — это крестьянство, и потому нужно помочь ему выбраться на культурную дорогу, *зачем пренебрегать им* (курсив автора. — С. П.), ведь он такой же человек, как и другие» (Горький М. О писателях-самоучках // Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1955. Т. 24. Статьи, речи, приветствия. 1907–1928. С. 104. Вероятно, что в этот период дискурс лич-

переносили его концептуальную основу на идеологию своего литературного труда. По мысли исследователя, в занятиях литературой, традиционно ассоциируемых с формами высокого культурного производства, пролетарские авторы видели для себя основной способ присвоения столь притягательного достоинства — не подчеркивающего факт социального и культурного различия, но стирающего его, делающего его, по сути дела, невидимыми.

В этой перспективе представляется логичным, что сложившаяся подобным образом стратегия реализовалась через соответствующий же язык — язык классической литературной традиции:

...русские рабочие писатели почти всегда избирали литературный язык, а не народный или просторечный идиолект <...> рабочие поэты обычно подражали известным, общепризнанным авторам, прежде всего таким, как Пушкин, Кольцов, Некрасов, Никитин, Надсон» (С. 150–151).

Последовательная ориентация рабочих-писателей на культурный канон, как считает Стейнберг, выступала в этом случае одним из наиболее эффективных средств индивидуальной трансгрессии существующих социальных и культурных норм⁵, тогда как непосредственно литературное творчество концептуализировалось в качестве персонального символического акта, способствующего смене позиции на иерархически более высокую:

...для рабочих авторов писательство подразумевало преодоление их отнесенности к низшим классам. Когда русские рабочие писали и публиковали сти-

ного достоинства активно эксплуатировался и среди других непривилегированных участников социокультурного процесса.

5. Любопытно, что в этой дискурсивной зависимости пролетарской литературы от языка литературной классики некоторые критики 1920-х годов обнаруживали модель своего рода культурной мимикрии, не просто противоречащей концептуальным и идеологическим ориентирам пролетарской культуры, но и более того — неосознанно реактуализирующей «старые», характерные для имперского периода, формы культурной гегемонии и символического доминирования: «Достаточно какому-нибудь рабочему от станка или крестьянину от сохи попасть в литературную среду, как он немедленно начинает превращаться в исконно русского интеллигента, живущего мечтой <...> о каких-то образах, которые берутся не из действительной жизни, а из литературной традиции...» (Брик О. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 82).

хи, рассказы и статьи, они нарушали конвенциональные границы между физическим и умственным трудом, между массовой и высокой культурой» (С. 150).

Следующие главы книги обрисовывают те эстетические и интеллектуальные дискурсы, которые возникали в пространстве пролетарской литературы, в том числе — и в свете тех ожиданий, которые возлагали на нее критики марксистской направленности. Стейнберг специально отмечает, что пролетарские писатели никак не могли оправдать этих ожиданий и, более того, неосознанно «ускользали» от вменяемых им концептуальных моделей и стратегий письма. Если марксистские критики требовали от пролетарской литературы сочинений о коллективной борьбе, реализации или, по крайней мере, поддержки культа коллективизма, то рабочие-писатели, напротив, предпочитали выстраивать свои художественные нарративы через фигуры героев-одиночек и тем самым предпочитали значительно более романтические интерпретации революции и революционной действительности:

Революционные сочинения авторов-рабочих изобиловали образами величественных, даже подвергшихся физическому преобразению героев, призванных повести за собой людей и освободить человечество... (С. 174).

Не менее сложным и внутренне противоречивым образом выстраивались и отношения между пролетарскими авторами и миром индустриальной промышленности. Марксистский дискурс, как справедливо указывает Стейнберг, исходил из предположения, что рабочий класс должен с воодушевлением воспринимать современный индустриальный город и модерную социально-экономическую реальность в целом — и потому рассчитывал на ламинирование этого прогрессистского и техно-оптимистического дискурса в текстах пролетарской литературы:

Писателям-рабочим <...> полагалось питать особенно сильное и искреннее пристрастие к энергичной индустриальной среде города, испытывать симпатию к мегаполису, так как он источник власти и знаний, пространство борьбы и надежды (С. 230).

Позиция рабочих-писателей относительно города, однако, была если и не скептической, то по крайней мере неоднозначной или — если воспользоваться используемым в книге эпитетом — «амбивалентной». Стейнберг замечает в этой связи:

Их волновали те способы, которыми город и фабрика разрушают душу и достоинство человека <...> рабочие писатели приходили к радикальной критике окружающего их общества, отмеченной скептицизмом по отношению к эстетическим и моральным преимуществам модерности» (С. 272).

Рабочие-писатели, непосредственно переживая трудности и тяготы жизни в современном промышленном городе — и к тому же сохраняя хотя и достаточно слабую, но при этом, безусловно, «приукрашенную» (если не вовсе воображаемую) память об идиллическом опыте сельской жизни, — нередко выдвигали разного рода претензии к городской и индустриальной цивилизации, хотя и не выступали с какой-либо внятной и четко артикулированной ее критикой. Сами же городские и индустриальные образы, будучи органической частью поэтики пролетарской литературы, тем не менее оставались лишь предметом нерелексивной эстетизации, своего рода базовым литературным топосом, не производящим какого-либо дополнительного концептуального значения:

Для большинства этих пролетариев <...> новое чувство прекрасного было сопряжено с новой эмоциональной ориентацией на модерность — с большой любовью и даже чувственной страстью <...> гораздо чаще эта страсть носила характер более отвлеченный <...> и вместе с тем более физический... (С. 291).

Не менее примечательной (и не менее спорной в глазах критики) была также и практика эксплуатации религиозного дискурса пролетарскими авторами. Стейнберг пишет, что причиной тому служила не только собственно «понятность» и очевидная близость этой культурной традиции рабочим-писателям, но и, в первую очередь, — ее хорошо разработанный риторический аппарат:

...авторы часто наполняли свои произведения христианскими и другими сакральными терминами,

образами и нарративами, используя их <...> в метафорическом и символическом значении — чтобы с помощью языка сакрального <...> говорить о различных профанных предметах: от повседневного быта до социальных преобразований (С. 334).

Испытав на себе, в частности, влияние религиозного ренессанса, произошедшего на рубеже XIX и XX веков — и охватившего не только образованную элиту, но и менее привилегированные классы и сообщества, — рабочие-писатели неминуемо, как минимум вследствие культурной инерции, приходили к языку религиозного и трансцендентного, не замечая двусмысленности самого факта его использования при ясно артикулированной левой политической позиции. Ко всему прочему, добавляет Стейнберг, этот язык был нужен пролетарской литературе и для более эмоционально и аффективно нагруженных интерпретаций марксизма, казавшегося ее авторам излишнее рассудочным и рациональным, и именно по этой причине столь сложно адаптируемым для рабочей среды:

Рабочие писатели придерживались мнения, что идея должна соединиться с чувством, чтобы породить действие. Они наполняли свои произведения гиперболами, метафорами и символами, так как из них складывался тот эмоциональный язык, который, по их мнению, производил наибольшее впечатление и вызывал максимальный отклик (С. 342).

В заключении Стейнберг подводит своеобразный итог истории пролетарской литературы в России:

В основном они были социалистами и марксистами <...> Тем не менее многим не удалось избежать сомнений, терзаний, раздвоенности. Их раздвоенность причиняла им лишь угрызения и страдания, не трансформируясь в гармонию и удовольствие (С. 422).

Интересно, что пролетарская литература в оптике Стейнберга оказывается чем-то, что можно сравнить с любой другой «народной культурой». О ее незавидной позиции как объекта исследования в академической науке Роже Шартье вполне обоснованно пишет: «в историографии у народной

культуры одна судьба: ее вечно душат, выжигают, но она, словно феникс, всегда восстает из пепла»⁶. Внутренне раздробленная, концептуально амбивалентная и неуловимая, с трудом поддающаяся какой-либо категоризации, неизменно взывающая к исследовательской эмпатии ввиду ее угнетенного положения — пролетарская литература, отрефлексированная в качестве парадигматически народной, остается занимательным, но вместе с этим и маловразумительным этапом в истории дореволюционной и раннесоветской культуры. Приводимые в приложении к книге биографические очерки рабочих-писателей — при всей бесспорной значительности проделанного Стейнбергом труда — носят, скорее, мемориальный характер.

Здесь будут уместны некоторые критические дополнения. «Пролетарское воображение» описывает пролетарскую литературу как слабо рефлексирующую специфику своего собственного положения и, следовательно, как пассивно перенимающую правила литературной культуры, сложившейся в буржуазном контексте. Тем не менее у некоторых рабочих-писателей можно обнаружить примеры более критически ориентированной мысли. Так, в предисловии к одному из переизданий «Поэзии рабочего удара», — важной и для повествования Стейнберга книги, — Алексей Гастев разворачивает весьма неожиданную политэкономия пролетарского письма. Свое рассуждение он начинает с краткого мемуара:

Мы, как революционеры, были загружены огромной работой. Но иногда мы как будто оставались не у дел и должны были братья за художественное перо <...> я не из тех, которые занимались художественной литературой потому, что предназначали себе определенные художественные пути жизни, а наоборот, — эти пути жизни нельзя было реализо-

6. Шартье Р. «Народное» чтение // Письменная культура и общества. М.: Новое издательство, 2006. С. 194–195. Примечательно, что в работах того же Шартье можно обнаружить менее эссенциалистское и более динамичное определение «народной» культуры — как особого способа работы с культурной реальностью, специфика которого лишь обусловлена, а не телеологически предзадана маргинализированным статусом самих культурных производителей: «„Народность“ — это не свойство известного множества объектов, которые нужно лишь выделить, перечислить и описать. Это прежде всего некое отношение, способ обращения с объектами или нормами, которые циркулируют во всем обществе, но воспринимаются, понимаются, используются по-разному» (Там же. С. 198).

вать, и пришлось поэтому заняться художественной литературой⁷.

В результате революции, продолжает Гастев, необходимость в литературных занятиях, сублимирующих ту энергию, которая не могла быть реализована в политическом поле, отпала, как отпала и сама необходимость в литературе: «Но как только грянула революция и открыла возможность работать непосредственно <...> эта тенденция схлынула»⁸.

Манифестированный Гастевым отказ от литературы, конечно же, может быть прочитан как обычный для авангардного автора полемический жест, направленный против классической традиции, и, соответственно, — может быть вписан в более общую культурную программу 1920-х годов, требующую, в частности, перевести существующие мощности литературной индустрии с производства фикциональных художественных нарративов на производство документальных повествований или же — вообще в сторону практической социальной и политической работы. Наиболее ярко эту позицию, помимо Гастева⁹ и ряда других идеологов Пролеткульта, отстаивали критики из Нового ЛЕФа:

Каждая эпоха имеет свои эстетические формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи. Монументальные формы типичны для феодализма и в наше время являются лишь эпигонской стилизацией <...> Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета¹⁰.

Интересно, впрочем, увидеть за этой позицией не только эстетический радикализм, ограничивающийся лишь попытками реконцептуализации жанрового репертуара тра-

7. Гастев А. Поэзия рабочего удара. М.: ВЦСПС, 1926. С. 7.

8. Там же.

9. См. в этой связи одну из его программных статей рубежа 1910–1920-х годов, где он задает диспозитив пролетарского искусства как искусства, революционизированного на уровне самого плана выражения — и где в качестве одного из главных преобразующих факторов выступает не литературный или вообще культурный контекст, а прежде всего современная техника: «...с пролетарским искусством мы должны связывать ошеломляющую революцию художественных приемов (курсив автора. — С. П.) <...> Мы не предпрещаем формы технизирования слова, но ясно, что <...> оно будет постепенно отделяться от живого его носителя — человека» (Гастев А. Контуры. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 45).

10. Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 36.

диционной литературной культуры, но и особый, хотя так и не получивший особого развития, способ рефлексии о литературе как о конфигурации преимущественно функциональных и прагматических дискурсов.

Гастев специально подчеркивает, что литература оказывается не нужна не по идеологическим или политическим причинам, а вследствие утраты своей базовой эмансипаторной функции:

...современная эпоха требует не только так называемой пролетарской литературы, о которой можно было мечтать, сидя в царских тюрьмах и ссылках. Жизнь требует создания такого творческого метода, от которого пахло бы настоящим *конструктивным мятежом* (курсив автора. — С. П.) со стороны берущего власть пролетариата¹¹.

В этой перспективе литература оказывается лишь одним из инструментов для решения различных задач — как социально-политических или культурных, так и сугубо экзистенциальных и психологических, — инструментом, который подлежит немедленной замене, когда он теряет свою эффективность. В случае с Гастевым, развивающим не индивидуальный, но общий революционный проект, на место литературы приходит программа по организации институтов и форм социальной инженерии¹².

С этим же связан и тот характерный для пролетарской литературы концептуальный и эстетический хаос, который хорошо описывает, но недостаточно глубоко анализирует Стейнберг. Пролетарская литература — и это видно из траектории не только Гастева, но и других героев «Пролетарского воображения» — не подчинялась законам, установленным для нее самой в границах критического дискурса, но искажала эти правила, искусно манипулируя ими и обращая их в свою пользу. Как те неаполитанцы, о которых рассказывал Альфред Зон-Ретель¹³, рабочие-писатели приспособ-

11. Гастев А. Поэзия рабочего удара. С. 9.

12. Об этом проекте, во многом вдохновленном теорией научной организации труда Фредерика Тейлора, как и об общем значении социальной инженерии для раннесоветского утопического воображения см., в частности: *Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1989. P. 145–164.

13. См. более подробное описание у Зон-Ретеля: «Хотя сначала он и разрушает враждебную человеку магию бесперебойного механического функциони-

ливали под себя существующие литературные механизмы, при этом никак не беспокоясь о происходящих в процессе такого рода эксплуатации поломках.

До известной степени эта утилитарная стратегия вполне соответствует тем стратегиям, которые используют и другие маргинальные культуры — все так же зажатые между элитарной традицией и ангажированной критикой, — но умеющие находить в своем режиме «чрезвычайного положения»¹⁴ возможности для изобретения невозможного в рамках конвенционально устроенного культурного процесса. Сила маргинальной культуры, по всей видимости, и состоит в ее особой изобретательности, и, чтобы увидеть эту силу, — необходимо отказаться от объективирующего (и повезет, если сочувственного) взгляда на маргинальное как на лишенное не только какой-либо агентности, но и субъективности как таковой.

И вероятно, что переосмысление самого отношения к этому феномену — и есть первый шаг на пути к столь необходимой культурной теории маргинальности.

рования, но сразу затем сам вселяется в разоблаченное чудище и утверждает в его простой душе, радуясь этой поистине телесно усвоенной собственности и доходя до беспредельного господства, утопического всевластного бытия» (Зон-Ретель А. Идеальные поломки. М.: Grundrisse, 2016. С. 83).

14. Беньямин В. О понимании истории // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 231.