



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	В в е д е н и е
Author(s)	А д а т и , Д а й с к е
Citation	Acta Slavica Iaponica, 46(1), 1-12
Issue Date	2025
DOI	https://doi.org/10.14943/ASI.46-1.1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/99117
Type	departmental bulletin paper
File Information	01_Acta46-1_Adachi.pdf



Введение

СИТУАЦИЯ С ИССЛЕДОВАНИЕМ СОЦРЕАЛИЗМА В ЯПОНИИ ПОСЛЕ РАСПАДА СССР И ЗНАЧЕНИЕ НАСТОЯЩЕГО НОМЕРА

Настоящий выпуск — первый в истории журнала *Acta Slavica Iaponica* специальный номер, посвященный теме цензуры социалистического реализма. Данный номер обладает двойным значением в контексте изучения этой проблематики.

Во-первых, он занимает особое место в истории исследования соцреализма в японской славистике. Как отмечает Евгений Добренко в недавно опубликованном (в 2022 году) историческо-теоретическом обзоре, на Западе «начиная с 1990-х годов сталинская культура, выйдя из сферы традиционной советологии [...] превратилась в один из доминирующих объектов исследования в истории XX века»¹; а между тем «рождение этого научного поля в России состоялось, хотя оно все еще очень слабо оформлено, дисциплинарно изолировано и излишне идеологизировано, лишено традиции и апробированного категориального аппарата, а социальный запрос на эти исследования все еще очень слаб, так же как и их институциональная поддержка».² На этом фоне траектория развития исследований сталинской культуры в Японии выглядит своеобразной.

Ранний интерес к сталинской культуре в Японии в значительной степени был обусловлен актуальной политической и культурной ситуацией: рецепцией со стороны пролетарских писателей и левой интеллигенции, воспоминаниями репатриантов из советских лагерей, а также диссидентской критикой и разоблачениями периода Оттепели. После распада СССР этот интерес в целом угас: исследователей прежде всего привлекали эксперименты революционного авангарда, а также творчество крупных литературных фигур — как репрессированных (Мандельштам, Булгаков, Бабель, Платонов и др.), так и неканонических с точки зрения соцреализма (Пастернак, Цветаева, Олеша и др.), — и художников различных других видов искусства, прежде всего Шостаковича и Эйзенштейна.

Ситуация начала меняться в конце 1990-х годов. В 1996 году историк советской культуры Такаси Кувано опубликовал критический обзор тезисов Бориса Гройса об общности сталинизма и бахтинской концепции «карнавала»,³ а в 2000 году вышел японский перевод книги Гройса

1 Добренко Евгений. Читая сталинизм: сталинская культура как исследовательское поле // Новое литературное обозрение. 2022. № 6. С. 117.

2 Добренко. Читая сталинизм. С. 119.

3 КУВАНО Такаси 桑野隆. Бафутин то дзэнтайсюги: канибару, сутаринидзуму, соборунасути バフチンと全体主義：カーニヴァル・スターリニズム・ソボールノスチ [Бахтин и тоталитаризм: карнавал, сталинизм, соборность] // Сисо 思想. № 4. 1996. С. 144–162.

«Gesamtkunstwerk Сталин», в которой была выдвинута в то время шировавшая идея о преемственности авангарда и соцреализма.⁴

Среди основных работ по соцреализму книга Гройса остается до настоящего времени одной из немногих, переведенных на японский язык.⁵ Вместе с тем именно с появлением этого перевода и сопровождавшей его дискуссией соцреализм стал самостоятельным предметом исследования, хотя число подобных работ по-прежнему остается крайне ограниченным. С 2010-х годов появились несколько компаративных исследований: были изданы два сборника — один, посвященный сравнению памяти о войне в СССР, Восточной Европе и Азии, и другой, обсуждающий различные рецепции пролетарской литературы в Восточной Азии. Эти проекты редактировались Го Косино, который также организует чтения соцреалистической литературы⁶; Масуми Камэда опубликовала две монографии: одну, посвященную сравнению пропагандистских стратегий пятилетних планов в СССР и Югославии, и другую — сравнению медиированной эмпатии СССР и США в 1930-е годы.⁷ В области архитектуры и городской репрезентации сложилась своеобразная исследовательская динамика.⁸

4 ГУРОИСУ Борису Борис・グロイス (亀山郁夫・古賀義顕訳) [Гройс Борис.] Дзэнтай гэйдзюцу ёсики Сутарин 全体芸術様式スターリン [Gesamtkunstwerk Сталин]. Пер. Камэяма Икю, Кога Ёсиаки. Токио, 2000.

5 Среди других переводов можно указать, в частности, на: ГОРОМУСИТОКУ Игорю Иーゴリ・ゴロムシトク (貝澤哉訳) [Голомшиток Игорь.] 全体主義芸術 Дзэнтайсюги гэйдзюцу [Тоталитарное искусство]. Пер. Кайдзава Хадзимэ. Токио, 2007; критические тексты Андрея Синявского.

6 Акай сэнсо но мэморисукэпу: кю Сорэн, Тоуо, Тюоку, Бэтонаму 紅い戦争のメモリースケープ:旧ソ連・東欧・中国・ベトナム [Меморискейп «красных войн»: бывший СССР, Восточная Европа, Китай, Вьетнам] / Под ред. Косино Го 越野剛, Такайма Ёко 高山陽子. Саппоро, 2019; Эккё суру какумэй: «Хоэро, Тюоку!» то Хигаси Адзиа но саёку гэйдзюцу ундо 越境する革命:『吼えろ、中国!』と東アジアの左翼芸術運動 [Трансгрессирующая революция: «Рычи, Китай!» и левое художественное движение Восточной Азии] / Под ред. Мурата Хирокадзу 村田裕和, Косино Го 越野剛, Тамура Ёко 田村容子, Вада Такаси 和田崇. Токио, 2025.

7 КАМЭДА Масуми 亀田真澄. Кокка кэнсэцу но иконогурафи: Сорэн то Юго но гоканэн кэйкаку пуropaгaнда 国家建設のイコノグラフィー:ソ連とユーゴの五カ年計画プロパガンダ [Иконография государственного строительства: пропаганда пятилетних планов в СССР и Югославии]. Токио, 2014; КАМЭДА Масуми 亀田真澄. Масу энпаси но бункаси: Америка то Сорэн га цукутта кёкан но дзидай мас・エンпасиーの文化史:アメリカとソ連がつくった共感の時代 [Культурная история массовой эмпатии: эпоха сочувствия, сформированная США и СССР]. Токио, 2023.

8 См., прежде всего, следующие работы Акико Хонда (本田晃子): Тэнтай кэнтикурон: Рэонидофу то Сорэмпо но сидзё кэнтику дзидай 天体建築論:レオニドフとソ連邦の紙上建築時代 [Астроархитектура: Иван Леонидов и нереализованные архитектурные проекты в СССР (1920–1950-е годы)]. Токио, 2014; Тоси о дзёэй сё: Сорэн эйга га кидзуита сутаринидзуму но кэнтику кукаан 都市を上映せよ:ソ連映画が築いたスターリニズムの建築空間 [Проецировать Москву!: архитектурные пространства сталинизма в советском кино]. Токио, 2022; Какумэй то дзютаку 革命と住宅 [Революция и быт: история жилья в СССР]. Токио, 2023. Также см.: СУДЗУКИ Юя 鈴木佑也. Совиэто кюдэн: кэнсэцу кэйкаку но тандзё кара тондза мадэ ソヴィエト宮殿:建設計画の誕生から頓挫まで [Дворец Советов: от зарождения проекта до его сворачивания]. Токио, 2021.

В этом контексте вклад авторов нашего спецномера представляется принципиально важным. Дзюнна Хирамацу, перечитывая таких писателей как Островский, Шолохов, Солженицын и др., в диалоге с западными исследованиями критически осмысляет культурное и политическое формирование сталинского субъекта. Ее психоаналитический и гендерный подходы, а также фокус на телесности созвучны исследованиям Сатоко Китай, изучающей соотношение коллективизма и дискуссий о сексуальности того же периода, одной из ключевых участниц которых была Александра Коллонтай.⁹ Одна из центральных тем в работах Тадаши Накамуры, другого автора данного выпуска, связана со сложными отношениями между тоталитаризмом и творчеством таких писателей, как Горький, Бабель, Гроссман, Берггольц и др. Его научный интерес находит выражение и в переводческой деятельности, направленной на введение в японский контекст произведений малоизвестного Бабеля и уже полузабытого Горького.¹⁰ Их общая попытка пересмотреть границы между приватной и публичной сферами сталинизма перекликается с западным и японским исследователями сталинского субъекта,¹¹ в том числе с работами другого автора данного сборника — Кэрол Эни.¹²

Пребывание Евгения Добренко в Японии совпало с периодом становления исследований социалистического реализма и сыграло в этом

- 9 Satoko Kitai, "Transforming Political Ideals into Melodrama: Kollontai's *The Workers' Opposition* and *A Great Love*," in Daisuke Adachi and Marina Balina, eds., *Melodramatic Imagination in Russian Culture: New Perspectives* (Toronto: University of Toronto Press, 2026, forthcoming) и др.
- 10 БАБЕРИ Исаку イサーク・バーベリ(中村唯史訳) [Бабель И.] Одэсса моногатари オデッサ物語 [Одесские рассказы]. Токио, 1995; БАБЕРИ Исаку イサーク・バーベリ(中村唯史訳) [Бабель И.] Кихэйтэй 騎兵隊 [Конармия]. Токио, 2022; ГОРИКИ Гори-Кийー(中村唯史訳) [Горький М.] 26нин но отоко то хитори но онна: Горики кэссакусэн 二十六人の男と一人の女: Гори-Кийー傑作選 [Двадцать шесть и одна: избранные произведения Горького]. Токио, 2019, и др.
- 11 Igal Halfin, *Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003); Igal Halfin, *Stalinist Confessions: Messianism and Terror at the Leningrad Communist University* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009); Jochen Hellbeck, *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009). Среди работ, развивающих данное исследовательское направление в японской славистике, см.: МАЦУИ Ясухиро 松井康浩. Сутаринидзуму но кэйкэн: симин но тэгами, никки, кайсороку кара スターリニズムの経験: 市民の手紙・日記・回想録から [Опыт сталинизма: письма, дневники и воспоминания граждан]. Токио, 2014; Дзидзё но мэйкю: киндай Росиа бунка ни окэру дзидэнтэй гэнсэцу 自叙の迷宮: 近代ロシア文化における自伝的言説 [Лабиринты самоизложения: автобиографический дискурс в русской культуре модерности] / Под ред. Накамура Тадаши 中村唯史, Охира Ёити 大平陽一. Токио, 2018.
- 12 Carol Any, *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist* (Stanford: Stanford University Press, 1994); Carol Any, *The Soviet Writers' Union and Its Leaders: Identity and Authority under Stalin* (Evanston: Northwestern University Press, 2020).

процессе важную роль. С августа по декабрь 2019 года Добренко работал в качестве приглашенного профессора в рамках FVFP (Foreign Visitors Fellowship Program) Центра славянско-евразийских исследований Университета Хоккайдо.¹³ В этот период его научная деятельность была чрезвычайно активной: им были прочитаны четыре лекции; он принял участие в воркшопе «Процессы культурного строительства в России и СССР в свете работ Евгения Добренко», проведенном 27 октября 2019 года в рамках 69-й конференции Японской ассоциации русистов в Университете Васэда, совместно с еще двумя авторами настоящего спецномера — Тадаши Намакурой и Дзюннотой Хирамацу¹⁴; кроме того, на Зимнем международном симпозиуме Центра славянско-евразийских исследований он выступил с докладом «„Чем заплачу я добрым русским людям?": производство национальных культурных канонов и образов дореволюционного прошлого в сталинском кино». В этот же период он завершил монументальную двухтомную монографию «Поздний Сталинизм»¹⁵ и продолжал разработку темы для проекта «Empire of Words: Soviet Multinational Literature and the Imperial Imagination».

В ходе серии лекций, семинаров и других научных мероприятий профессор Добренко не только обсуждал с японской аудиторией и ключевые и новейшие вопросы изучения сталинской культуры, но и заложил основы для дальнейшего международного сотрудничества и совместных исследований. Ряд из этих возможностей уже получил конкретное воплощение — в частности, в виде Летнего международного симпозиума Центра славянско-евразийских исследований «Melodrama and Melodramatic Imagination in Russia: New Perspectives», организованного в 2022 году совместно Мариной Балиной и автором настоящего текста при участии Добренко в качестве одного из докладчиков. По итогам этого мероприятия сборник статей выходит в свет в текущем году.¹⁶

13 См. об этом: *Dobrenko Evgeny*. Повседневная жизнь в Саппоро // Slavic-Eurasian Research Center News. № 27 (март 2021). С. 9–11 [<https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/eng/news/no27/ECenterNews27.pdf>] (дата обращения: 24. 01. 2026). Японский перевод (ДОБРЕНКО Эугэни エウゲーニ・ドブレンコ. Саппоро дэ но хибэ 札幌での日々) помещен в следующем издании: Сурабу-юрасиа рисати сэнта нюсу スラブ・ユーラシア研究センターニュース [Новости Центра славянско-евразийских исследований]. № 160 (июль 2020). С. 14–16 [<https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/jp/news/160/CNews160.pdf>] (дата обращения: 24. 01. 2026).

14 См. отчет о воркшопе: Добренко Е., Каидзава Х., Хирамацу Дз., Накамура Т., Адачи Д. Секция «Процессы культурного строительства в России и СССР в свете работ Евгения Добренко» // Росиаго росиабунгаку кэнкю ロシア語ロシア文学研究 [Бюллетень Японской ассоциации русистов]. № 52 (2020). С. 351–362.

15 Добренко Е.А. Поздний сталинизм: эстетика политики. В 2 томах. М., 2020; английский перевод: *Evgeny Dobrenko, Late Stalinism: The Aesthetics of Politics* (New Haven: Yale University Press, 2020).

16 Adachi and Balina, *Melodramatic Imagination in Russian Culture*.

Таким образом, настоящий номер, представленный вниманию читателя, является одним из итогов научной работы Евгения Добренко и его интеллектуального общения с коллегами в Японии.

ПЕРФОРМАТИВНАЯ ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРЫ

Этот выпуск состоит из четырех статей, в которых основное внимание уделяется сталинскому периоду, однако важную роль играют также и время до и после него: переход от революции и последовавшего за ней нэпа к 1930-м годам, а также как и переход от сталинизма к новому режиму. Анализируемые жанры также разнообразны — рассматриваются не только повести и романы, но и другие жанры и формы, такие как фельетон, детская литература, балет и т. п.

Настоящий выпуск, безусловно, не претендует на полноту жанрового и хронологического охвата. Литература о советской цензуре к настоящему времени уже достаточно обширна.¹⁷ При этом оригинальность этого сборника заключается прежде всего в новом понимании характера цензуры соцреализма. В отличие от традиционного подхода, в рамках которого субъект цензуры (власть) и ее объект (творческие личности) противопоставлялись друг другу, представленные здесь статьи рассматривают советскую цензуру как творческую машину, которая «дереализует жизнь, заменяя новой реальностью и фальшпанелями».¹⁸ Как отмечает в своей статье Евгений Добренко, цензура играла огромную форматирующую роль, хотя цензура понимается обычно как исключительно запретительная и ограничивающая: «В процессе обучения населения советской оптике, умению „говорить по-большевистски“ ее роль была огромной».¹⁹

Таким образом, ритуальность, которую Катерина Кларк в свое время выявила в литературе соцреализма как составляющую его мифологической системы,²⁰ обнаруживается и в самой практике цензуры. В этом смысле все статьи в той или иной степени опираются на понятие «перформативности», сравнительно недавно вошедшее в исследовательский оборот применительно к соцреализму.²¹ Так, Джули Кассидэй выявила истоки театральности, присущей судебной культуре сталинизма, показав, как первые советские инсценированные суды использовали приемы

17 См.: Добренко. Читая сталинизм; еще статью Хирамацу в данном сборнике.

18 Добренко Евгений. Пятьдесят оттенков умильного: Советский «положительный фельетон» как торжество цензуры // *Acta Slavica Iaponica*. Т. 46. Вып. 1. С. 37.

19 Добренко. Пятьдесят оттенков умильного. С. 20.

20 Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*. 3rd ed. (Bloomington: Indiana University Press, 2000). Первое издание этой книги было опубликовано в 1981 году.

21 Об истории изучения и разных интерпретаций и практик этого и соседних понятий на Западе и в России см.: Julie A. Buckler, Julie A. Cassiday, and Boris Wolfson, eds., *Russian Performances: Word, Object, Action* (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2018).

авангардного театра и кино для внедрения в массовое сознание политическую культуру нового общественного строя.²² В ряде исторических исследований сталинизма было разработано сложное понимание субъективности, выявляющее агентность, доступную индивидам через участие в авторитарных перформативных практиках.²³ Однако до недавнего времени понятие «перформативности» практически не применялось к анализу соцреалистической цензуры. В этом контексте обращение к понятию, в частности в том значении, которое ему придает Джудит Батлер, представляется особенно продуктивным.

Хорошо известно, что в книге «Гендерное беспокойство» и других работах Батлер развивает концепцию, основанную на лингвистическом различии, введенном Джоном Остином, между двумя типами языковых высказываний: констатирующими (использование слов для описания фактов, «референциальное» значение, уровень «что» в высказывании) и перформативными (использование слов для производства действий, уровень «как» в высказывании).²⁴ Несовпадение этих двух уровней высказывания вскрывает промежуток, возникающий в самом акте исполнения нормы, — между нормативным и отклоняющимся повторениями: в буквальном принятии и воспроизведении гендерно-социальных норм («констативность») присутствует потенциал свободных действий.

В области славистики Алексей Юрчак адаптировал это понятие для пересмотра отношений между идеологией и жизнью в позднем социализме.

Парадокс позднего социализма заключался в том, что чем точнее повсюду воспроизводились формы идеологического (авторитетного) дискурса системы, тем большие изменения переживала сама система. Эти внутренние изменения создавали условия для возникновения неожиданных новых смыслов, видов социальности, типов субъектности, интересов, способов существования, которые были относительно «не видимы» для государства и потому относительно свободны от его контроля, при этом оставаясь чем-то вполне «нормальным» и советским. Возникновение этих новых видов и смыслов нормальной советской жизни в свою очередь способствовало воспроизводству всей советской системы. То есть процесс воспроизводства системы и процесс ее постоянных внутренних изменений и сдвигов были, как ни парадоксально, взаимообразующими.²⁵

22 Кассидэй Дж. Враг на скамье подсудимых. Советские суды 20–30-х годов на сцене и на экране. СПб., 2021 [Перевод с английского: Julie A. Cassidy, *The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2000)].

23 Halfin, *Terror in My Soul*; Halfin, *Stalinist Confessions*; Hellbeck, *Revolution on My Mind* и т. д.

24 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

25 Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М. 2014. С. 554. Книга издана впервые на английском: Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005).

Следовательно, «воспроизводство и распространение неизменных *форм* авторитетного дискурса» способствовало «появлению целого набора разных позиций», рождая «новые, неожиданные смыслы, интересы, отношения, способы существования, виды субъектности, сообщества и публики».²⁶ Однако подобный «перформативный сдвиг» существовал не только в реальности позднего социализма. Именно «вненаходимость» в обществе становилась предметом цензуры соцреализма.

Согласно Юрчаку, к началу 1930-х годов, заняв позицию внешней господствующей фигуры идеологического дискурса, обладающей привилегированным доступом к объективной истине, Сталин сохранял эту позицию вплоть до последних лет своей жизни — конца 1940-х — начала 1950-х годов. Как показывают статьи настоящего выпуска, данная внешняя позиция истины должна была постоянно поддерживаться и подтверждаться посредством бесконечного повторяющегося движения выявления «вне» в обществе и его изгнания. Акт одновременного создания и уничтожения «вне» указывает на парадоксальность соцреалистической цензуры.

Изображение отрицательных явлений должно было пониматься как утверждение не столько конкретности, сколько единичности, то есть личного неумения исполнения норм. Вследствие борьбы с типическим советская сатира начинала выполнять функции, прямо противоположные самой природе сатиры — лакировать реальность. В статье «Пятьдесят оттенков умильного: Советский „положительный фельетон“ как торжество цензуры» Евгений Добренко прослеживает процесс теоретического и исторического формирования парадоксального жанра — *бесконфликтной сатиры*.

Несмотря на дискуссию о природе фельетона во второй половине 1920-х годов, в условиях советской печати фельетон, в отличие от европейской традиции, не мог рассматриваться иначе как сугубо политический инструмент и с трудом поддавался описанию в категориях литературной традиции. Невозможность внешней по отношению к власти позиции делала критику по отношению к ней невозможной в принципе, а цензуру — не допускающей ничего, кроме «самокритики». Советский фельетон, являясь продуктом цензуры, сам функционировал как цензура, играя огромную форматирующую роль. Поскольку социалистический строй мыслился как развивающийся без противоречий и конфликтов, вся история советского фельетона превратилась в борьбу с типизацией отрицательного. Объекты сатиры могли пониматься лишь как пережитки прошлого или как враги. Сформулированная в качестве программы на излете нэпа, в середине 1930-х годов возникла теория позитивного фельетона, который, не содержа никакой критики, расцвел в советской

26 Юрчак. Это было навсегда. С. 561.

печати сразу после войны. Механизм симуляции реальности демонстрируется в метафелетоне о том, как редакторы заставляли авторов «обеззубить» свои тексты. Автор статьи подытоживает, что положительный фельетон, выдавая себя за сатиру, дереализует жизнь и подменяет ее новой реальностью и фальшпанелями.

Парадоксальность соцреализма как «невозможной эстетики» проявляется и в статье Дзюнна Хирамацу «Видимая цензура, или Парадокс тела и духа в соцреализме». Отметив общую тенденцию радикального пересмотра традиционного понимания цензуры, — как в западной теоретической мысли, так и в исследованиях советской литературы, — автор указывает на принципиальное различие между соответствующими моделями субъективности. Моделью формирования западного субъекта Нового времени у Фуко выступает Паноптикон, в котором дисциплинированное тело спонтанно подчиняется нормам через их интериоризацию, без применения видимого телесного насилия. Такая модель цензуры предполагает объединение тела и духа, то есть человека как «эмпирико-трансцендентальной двойственности», формирующейся через самонаблюдение. Однако именно в этом пункте она принципиально расходится с моделью соцреализма, главным элементом и движущей силой которого является видимое, телесное насилие.

Герой соцреализма стремится к очищению духа, и в этом процессе тело распадается на разрозненные части, неспособные к самостоятельному действию. Образы соцреалистических героев подвергаются интенсивной критике и внешней цензуре в критическом дискурсе вокруг произведений Шолохова, а также таких романов, как «Как закалялась сталь» Н. Островского и «Молодая гвардия» А. Фадеева; в ходе детального анализа автор статьи показывает, что сталинская цензура постоянно допускает «ошибки» и «уклоны» от норм. Эти отклонения оказываются необходимым условием формирования субъекта сталинизма, существующего под действием нескончаемой *видимой* цензуры.

Парадоксальность одновременного создания и уничтожения «зла» — как в фельетонистской борьбе с «типизацией», так и в видимой цензуре телесности в повестях и романах, — разрешается посредством мелодраматического нарратива, составляющего необходимый элемент соцреалистической цензуры. В этом нарративе обнаруживается целый набор конвенций и схем, которые исследователи мелодрамы определяют как необходимые элементы жанра: «враги» угнетают невинных «жертв», а добродетель, при вмешательстве марксистско-большевистской власти, в конечном счете торжествует над злом.²⁷ В этом выпуске анализируются разные формы зрелищной борьбы с антибольшевистской реальностью

27 О кратком обзоре истории изучения мелодрамы как межжанровой модальности в России и на Западе см.: Daisuke Adachi, "Introduction: Rethinking Russia's Melodramatic Culture," in Adachi and Balina, *Melodramatic Imagination in Russian Culture*.

(Добренко), телесностью (Хирамацу), принадлежностью (Эни), стихийностью и локальностью (Накамура) — все должны завершиться «счастливым» концом.

Апогей мелодраматической развязки выходит на сцену в статье Добренко — в анализе «невозможного» жанра «позитивного фельетона», в котором вместо сатиры недостатков утверждается *«избыток позитива, когда слишком все хорошо и действие рассказа вызывает не фрустрацию, но умиление и самодовольство»*.²⁸ Кризис разрешается чудом — «будь то вмешательство высших сил или счастливая случайность, удачное совпадение, которые также рассматриваются как знак свыше»,²⁹ — и тем самым заново утверждаются супружеские, семейные, и социальные связи.³⁰

Как следует из сказанного, в пространстве, где невозможна внешняя позиция по отношению к истине, единственным вопросом для цензуры оказывалась перформативность — надзор и контроль над ней. Парадоксальная перформативность социалистической цензуры, одновременно создающей и уничтожающей «внешнее», разрешается посредством мелодраматической постановки реальности.

Наше внимание к перформативной тотальности соццензуры приводит к расширению самого понятия цензуры. Теперь цензура понимается не только как подавляющая сила, инструмент тоталитарного режима, но и как агонистическое дискурсивное поле для поиска и подтверждения субъективности. Ибо необходимый акт повторения — усвоения и воспроизведения навыка «говорить по-большевистски» — по крайней мере теоретически открывает пространство различных негоциаций о субъективности.

ПЕРФОРМАТИВНАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРЫ

Если мелодраматическое превращение недостатков в достоинства является ключом к пониманию природы соцреалистической цензуры, то промежуточное пространство между ними приобретает чрезвычайно важное значение в процессе становления субъективности. Как показывают статьи настоящего сборника, внешняя позиция истины, занятая самим Сталиным — «особое, внешнее по отношению к идеологии положение», — оказывалась неустойчивой, соседствуя с позицией *вненаходимости*, которую Юрчак рассматривает как один из центральных принципов существования и функционирования всей позднесоветской системы.³¹

28 Добренко. Пятьдесят оттенков умильного. С. 30.

29 Добренко. Пятьдесят оттенков умильного. С. 31–32.

30 Более подробно об отношениях мелодрамы и соцреализма см.: Evgeny Dobrenko, “The Birth of Melodrama from the Spirit of the Sublime in Socialist Realism,” in Adachi and Balina, *Melodramatic Imagination in Russian Culture*.

31 Юрчак. Это было навсегда. С. 564.

Существенное различие, однако, состоит в том, что «одновременное нахождение внутри риторического поля авторитетного дискурса и за пределами этого поля» могло обеспечивать воспроизводство и выживание системы соцреализма лишь в парадоксальной форме самоотрицания — и только постольку, поскольку, в отличие от описанной Юрчаком реальности более позднего периода, субъекту сталинизма было невозможно «изменять смысл высказываний и ритуалов, наполняя их новым содержанием»³²; иначе говоря, сама «перформативность» оказывалась предметом цензуры. Хотя Сталин не признавал закона отрицания отрицания,³³ изображение утопического мира соцреализма становилось возможным именно благодаря отрицанию — выявлению и уничтожению «существования одновременно внутри и вне дискурсивного поля системы»,³⁴ то есть, пространства возможного колебания, а не абсолютного Другого.

В связи с задачей устранения подобного амбивалентного пространства особое внимание партийной политики уделялось к непартийным писателям. Статья Кэрол Эни «Guiding Soviet Writers: Nurturing versus Browbeating, 1920's–1940's» рассматривает большевистский эксперимент по созданию выдающейся национальной литературы мирового значения, осуществлявшийся на основе партийно спонсируемых литературных институтов, прежде всего через систему цензуры. В первые годы после революции внутри большевистского руководства велись споры о выборе одной из двух противоположных моделей литературной политики: *nurturing* (поддержка) или *browbeating* (давление). Модель *nurturing*, предложенная Воронским и Зазубриным и ориентированная на еще политически не ангажированных, беспартийных писателей, потерпела поражение и была вытеснена курсом давления, проводимым РАППом. Хотя в ходе «культурной революции» эта линия впоследствии сменилась политикой вовлечения, символом которой стало создание Союза писателей в 1932 году, попытка привлечь рабочих к литературному творчеству оказалась неудачной. В результате элементы *browbeating* оказались встроены в саму литературную политику: сталинская модель управления литературой основывалась на периодических кампаниях публичного осуждения и шельмования писателей, особенно в послевоенный период.

Вместе с тем Эни выявляет два институциональных пространства, в рамках которых все же осуществлялось подлинное *nurturing*: Литературный институт, созданный по инициативе Горького, и Отдел детской литературы Госиздата. В этих структурах преимущественно беспартийные писатели — такие как Сельвинский, Паустовский и Маршак — на

32 Юрчак. Это было навсегда. С. 564.

33 Добренко. Пятьдесят оттенков умильного. С. 21.

34 Юрчак. Это было навсегда. С. 564.

протяжении сталинских лет сохраняли исключительное влияние, формируя квазиприватное пространство, слабо контролируемое сверху, своего рода «лакуны» институционального надзора.

Как указывает Эни, такие писатели, которым удавалось сохранять относительно автономную сферу литературной деятельности, не были чужды официальному дискурсу и практике, в отличие, например, от диссидентов 1960-х годов. Напротив, они принадлежали к государственным институтам и именно в их рамках создавали «перформативный сдвиг» в пространстве соцреалистической цензуры. В ситуации, когда даже «перформативность» — единственное пространство, в котором можно было искать возможность иной субъективности, — сама находилась под надзором цензуры, речь идет о самонаблюдении и практиках управления собственной «перформативностью». Тем самым соццензура вновь рождает парадокс — в виде регулирующей себя перформативности, перформативности в рефлексивной форме.

С этой точки зрения статья Тадаши Накамуры «К вопросу о бурятском балете „Красавица Ангара“» представляет особый интерес, поскольку в ней фиксируется переход в поисках альтернативной субъективности от скрытой, рефлексивной перформативности к более публичной, порой даже сценической перформативности, описанной Юрчаком. Этот процесс развертывался после смерти Сталина в виде двойной децентрализации — уже не в литературном, а в театральном жанре в условиях гибридности столичных центров и культурной и географической периферии.

Статья посвящена анализу балета «Красавица Ангара», поставленному в рамках «Декады бурятского искусства и литературы в Москве», проходившей в конце 1959 года. «Декады национального искусства и литературы», широко организовывавшиеся в конце 1950-х — начале 1960-х годов, стали новой волной подобных мероприятий после второй половины 1930-х годов. Они отражали дискуссии о «советской многонациональной культуре» в переходный период от сталинского определения советской культуры как «национальной по форме и социалистической по содержанию» к новому лозунгу «сближения и слияния народов». Созданный специально для этой декады советской бурятской художественной интеллигенцией под руководством правительства Бурятской АССР, балет «Красавица Ангара» — в контексте напряженной советско-китайской ситуации вокруг Бурятии — был призван символизировать «исторически сложившиеся отношения между русскими и бурятами», а также «политические, экономические и культурные преобразования», интерпретировавшиеся как достижения «цивилизации» в годы советской власти.

Анализируя широкий круг фактологических материалов, включая статьи советской периодики и биографии художников и исполнителей,

автор показывает, что этот балет не сводится к непосредственной репрезентации усвоения *периферией* ценностей и взглядов *центра*. Вместе с тем он выявляет расхождения между политическими требованиями и художественной необходимостью. Наряду с элементами ориенталистского и колониального характера, в балете прослеживаются и результаты диалога между *центром* и *периферией*, который, в отличие от бахтинской модели, не предполагает равноправия сторон, а выстраивается в рамках строгой иерархии.

Итак, предлагаемый вниманию читателей выпуск в целом предлагает несколько новых перспектив для исследования советской цензуры и культуры социалистического реализма. Во-первых, в статьях обнаруживается парадоксальность сталинской цензуры, которая для выживания и самосохранения нуждается именно в том, что сама система стремится устранить. Противоречие этой «невозможной эстетики» разрешается мелодраматическим нарративом: борьба за видимое и насильственное уничтожение отклонений от нормы, трактуемых как исключительные феномены советского общества, должна была завершаться триумфом «Добра», которое после утверждения бесконфликтного представления реальности в соцреализме стало единственным предметом изображения.

Одновременно в статьях прослеживается несколько примеров поиска возможности иной субъективности в закрытом пространстве — в силу «перформативного сдвига», порожденного цензурным дискурсом и практикой. В географических и культурных центрах сталинского режима подобная деятельность принимала форму незаметной деконструкции институтов и систем, тогда как на периферии, уже после смерти Сталина, она осуществлялась в виде постколониальной и театральной мимикрии иерархий, ценностей и стереотипов, предлагаемых центром.

Проблемы, представленные вниманию читателя, увы, остаются актуальными и сегодня, — спустя почти сто лет после формирования соцреализма. Более того, с развитием новых и все более разнообразных информационных технологий все более сложными становятся и проблемы цензуры. Обращение к этим темам может стать своеобразным поводом для извлечения исторических уроков.

Дайске Адати