

УДК 930:23

doi 10.17072/2219-3111-2024-1-188-193

Ссылка для цитирования: Сальникова А. А., Малышева С. Ю. Как пишутся книги по культурной истории: от частного случая к общим закономерностям // Вестник Пермского университета. История. 2023. № 1(64). С. 188–193.

КАК ПИШУТСЯ КНИГИ ПО КУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ: ОТ ЧАСТНОГО СЛУЧАЯ К ОБЩИМ ЗАКОНОМЕРНОСТЯМ

А. А. Сальникова

Казанский (Приволжский) федеральный университет, 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18
Alla.Salnikova@kpfu.ru
ResearcherID: L-9132-2013
Scopus Author ID: 56695031400
SPIN-код: 5738-6065

С. Ю. Малышева

Казанский (Приволжский) федеральный университет, 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18
Svetlana.Malycheva@kpfu.ru
ResearcherID: G-3745-2013
Scopus Author ID: 57188731757
SPIN-код: 8395-8264

На примере анализа содержания, структуры, концептов монографии И. В. Нарского, посвященной хореографическому любительству в СССР, рассматривается одна из стратегий создания научных исследований с использованием методов и приемов «культурной истории». И. В. Нарский в своей работе рисует художественную самодеятельность, задуманную как успешный государственный проект, но одновременно ставшую важной составляющей досуга советских людей нескольких поколений, практик их самореализации, выстраивания собственных «миров своих». Такой подход обусловил использование историком не только источников официального происхождения и материалов специализированных печатных изданий, но и широкое привлечение в работе материалов инициативного документирования, а также воспоминаний о собственном советском опыте участия в художественной самодеятельности. Хотя работа четко делится на три части – по количеству «актеров» создания и реализации государственного проекта (государство, профессиональные хореографы, самодеятельность), внутри каждой из частей ткань повествования оказывается выстроенной сложнее. В них отдельные источники становятся точками, от которых отталкиваются многочисленные отдельные сюжеты, перебиваемые лирическими отступлениями с личными воспоминаниями автора. Столь же разнообразен и арсенал используемых автором концептов, проговариваемых и не проговариваемых специально – от теории «плодотворного браконьерства» Мишеля де Серто и теории бриколажа Клода Леви-Стросса до примет концепта «внеаходимости» Алексея Юрчака. Используемые И. В. Нарским исследовательские и повествовательные стратегии представляют собой оригинальный, плодотворный и интересный опыт создания работы в рамках историко-культурной парадигмы, который, безусловно, далеко не исчерпывает все возможности последней.

Ключевые слова: культурная история, методология, историография, культурная политика, художественная самодеятельность, хореография, народное творчество, СССР.

«Развивайте художественную самодеятельность! Выявляйте народные таланты!», – гласил плакат Ю. Галкуса, выпущенный в Вильнюсе в 1962 г. тиражом 4000 экземпляров ([Развивайте художественную самодеятельность], 1962). И развивали, и выявляли, и инициировали, и пропагандировали, и скрупулезно фиксировали в документах разного рода (преимущественно исходящих сверху) факты успешной и массовой «культурно-просветительной» «идейно-воспитательной» работы с населением путем направления народного творчества в «нужное» русло и «организованного» вовлечения советских граждан в различные виды, формы и жанры народного творчества, включая и хореографическую отрасль. Сюжет о художественной само-

деятельности как об успешном государственном проекте на протяжении долгого времени оставался доминирующим в отечественной и зарубежной историографии, будучи органично вписанным в исследования властных стратегий и тактик по конструированию новой советской идентичности. Между тем, как это подтверждают многочисленные свидетельства снизу (включая и собственный опыт исследователей-инсайдеров), участие в художественной самодеятельности на протяжении многих лет было и оставалось одной из любимейших советских досуговых практик и способов самореализации, причем участники ее вносили в эти практики свое понимание и интерпретацию, если и не прямо противоречащие, то далеко не всегда совпадающие с предусмотренными властью.

Исходя из этого потенциально результативным представляется несколько иной подход к изучению хореографического любительства в СССР, а именно применение к нему теории символического сопротивления (разнообразные примеры адаптации этой теории к советским условиям в различных сферах жизни советских граждан предложены, в частности, в первом томе коллективной монографии «Городские тексты и практики», подготовленной Институтом общественных наук РАНХиГС [Городские тексты и практики, 2017]). Если представить массовое хореографическое творчество как текст, то к нему вполне применима теория «плодотворного браконьерства» Мишеля де Серто как форма символического сопротивления «слабых», осуществляемая путем изменения предложенных сверху вариантов одобренного поведения и создания новых текстовых значений, что, по его мнению, собственно, и отличало «браконьеров» от «потребителей» [Серто, 2013]. Вполне употребима в данном случае и теория бриколажа, предложенная Клодом Леви-Строссом, при условии отведения государству роли инженера, разрабатывающего и внедряющего проект массового художественного творчества, а участникам танцевальной самодеятельности – роли импровизирующих бриколеров [Леви-Стросс, 2008], не нарушающих правила и творящих из подручных средств (да, по сути, и самих этими подручными средствами являющихся) новые художественные образы, складывавшиеся из вроде бы привычных семантических единиц советского профессионального танца.

Теория символического сопротивления во многом определила методологические подходы и исследовательскую оптику, предложенные в монографии И. В. Нарского «Как партия народ танцевать учила», опубликованной в 2018 г. издательством «Новое литературное обозрение» [Нарский, 2018] и посвященной культурной истории советской танцевальной самодеятельности середины 1930-х – рубежа 1980-х – 1990-х гг. Автор полагает, что применительно к раннему советскому периоду нельзя говорить о сложившейся концепции самодеятельного творчества и последовательной политике ее осуществления. Начало «фундирующего» периода советской художественной самодеятельности знаменуют 1930-е гг., а сам государственный проект по ее развитию был достроен в 1960-х гг. Второй период, продлившийся с 1970-х гг. до распада СССР, по мнению автора, характеризовался снижением интереса государства и общества к художественной самодеятельности.

Название книги нетипично для академических исследований, оно носит, по словам автора, «лубочный», скорее даже «ярмарочно-балаганный», характер. Натолкнули на него дискурсивные особенности советских нормативно-законодательных документов и в еще большей степени – специальных журналов (в частности, журнала «Клуб и художественная самодеятельность») и методических пособий по организации художественной хореографии исследуемого периода, славословящих неустанную «заботу партии и правительства» об этой области народного творчества, и упорные попытки лобовой трансляции коммунистической идеологии посредством самодеятельного танца. Символически максимально упрощенные, но зато идеологически насыщенные образы, воссозданные в самодеятельных народных танцах с солирующей «царицей полей» Кукурузой, Космонавтом в красном скафандре с огромной красной звездой на шлеме, Луной в несообразно большом русском кокошнике и массовой в псевдофольклорных костюмах братских народов СССР, кубинских революционеров с накладными бородами или бравых Ядохимикатов в образе русских витязей [Там же, с. 15], представлялись, по мнению тогдашних идеологов от искусства, легко читаемыми и понятными массовой аудитории. Все это сочеталось с вопиющей хореографической неграмотностью, ограниченностью репертуара,

примитивностью специальной профессиональной лексики и риторики. Именно это и рождало в сознании автора книги ассоциацию с известной русской потехой – дрессированным ярмарочным медведем на цепи у цыгана.

Развернутый заголовок книги («Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло») четко выражает «мультиперспективную», по словам автора, оптику исследования, когда советская танцевальная самодеятельность последовательно характеризуется с институциональной, дискурсивной и микроисторической точки зрения. Первая часть книги – это некий взгляд сверху, в подзорную трубу с дальнего расстояния [Там же, с. 42], когда любительская хореография 1930–1980-х гг. рассматривается как один из многочисленных сегментов советской художественной самодеятельности, используемый как инструмент мягкого контроля, формирования советской идентичности и как орудие политического воспитания советских граждан. Такой институциональный подход предполагал рассмотрение идеологии как главной детерминанты всего самодеятельного народного творчества в СССР и характеристику соответствующих институтов и используемых ими инструментов и ресурсов по ее воплощению в жизнь.

Во второй части книги на смену институциональной истории приходит история дискурсивная, которую автор уподобляет «наблюдению из зрительного зала сквозь стекла театрального бинокля» [Там же, с. 43]. Здесь речь идет о вкладе профессиональных хореографов – балетмейстеров, педагогов, а также теоретиков и историков танца и театральных критиков в развитие советской художественной самодеятельности, призванных наполнить идущие сверху установки живой плотью. Уже на этом этапе конструирования и регулирования процесса, который автор метафорически определяет как «учебный» со своими руководителями, учителями, методистами, учениками, учебниками, наглядными пособиями и оценками («правильная» / «неправильная» хореография, «плохой» / «хороший» ученик), явно усматриваются проявления символического сопротивления, когда «распространяемое сверху знание не просто репродуцировалось «внизу», а модифицировалось «учителями» и «учениками» в приемлемом для них духе [Там же, с. 32–33]. При этом для ведущих профессиональных хореографов такое сопротивление никогда не было декларативно и, как правило, не осознавалось ими самими: будучи преданными советской власти за успешную карьеру и не желая ей поскупиться, эти люди в то же время, будучи профессионалами, не могли низвести самодеятельное танцевальное искусство до роли того самого медведя на цепи. И потому в процессе творческой деятельности они стремились выйти и подчас успешно выходили за рамки стереотипных застывших художественных образов, наполняя их творческой фантазией, и устаревшего пластического языка, совершенствуя балетную режиссуру и интонации пластической речи.

И, наконец, третий раздел книги представляет собой микроисторическое исследование истории ансамбля народного танца Челябинского тракторного завода «Самоцветы» как удачный пример приватизации государственного проекта советского самодеятельного искусства, когда участие в танцевальной самодеятельности стало средством успешной самореализации и превратилось в неотъемлемую часть досуговой повседневности и идентичности. Этот пример рассмотрен здесь с предельно близкого расстояния – как будто из закулисной части дворца культуры, репетиционного класса, раздевалки и даже дружеского застолья, когда «зрение дополняется акустическими, обонятельными и тактильными впечатлениями» [Там же, с. 43].

«Самоцветы», история существования которых охватывала весь рассматриваемый в книге период, отличались не только творческим долголетием, но и редкостной успешностью: ансамбль был отмечен множеством наград, активно гастролировал, выезжая с выступлениями даже в капиталистические страны. Именно на примере этого ансамбля (как, впрочем, и на основе собственных воспоминаний) И. В. Нарский показывает, как обычные люди на протяжении десятилетий «обживали» пространство созданного по советскому стандарту самодеятельного коллектива, как, соблюдая неписанные советские конвенции и предписания, старательно и вдохновенно реализуя в танцевальном творчестве идеологически выверенные сюжеты, они одновременно наполняли это пространство собственными смыслами и ценностями, создавая «сообщество своих» [Юрчак, 2014]. И если последние советские десятилетия были отмечены

стремительным процессом эмансипации сферы досуга советского человека, его ухода из подконтрольных государству публичных пространств в частные досуговые пространства [Мальшиева, Сальникова, 2018, с. 271; Вишленкова, Мальшиева, Сальникова, 2005, с. 1181–1182], то самодеятельность, представлявшая собой одну из форм идеального советского досуга – досуга в публичном пространстве под неусыпным контролем государства и общества, в какой-то степени тоже оказывалась пространством свободы. Заметим, что эта свобода была сопряжена не только с обретением новых смыслов, не предусмотренных государственным проектом, но и с физическим преодолением ограничений советской жизни: много ли рабочих и инженеров имели возможность увидеть собственными глазами «мир загнивающего Запада»?!

По мнению И. В. Нарского, о существовании определенного пространства свободы от жесткого контроля свидетельствует и то, что конфликты в истории ансамбля разворачивались не по вертикали, а по горизонтали – с коллегами, касались они конкуренции, распределения власти в коллективе [Нарский, 2018, с. 719]. Здесь следует сказать и еще об одном интересном пласте авторского повествования, вскрывающем историю соперничества двух руководительниц ансамбля, возглавлявших его в разные годы, и двух вариантов памяти об ансамбле. Два образа – возглавлявшей коллектив в 1948–1963 гг. Н. Н. Карташовой и ее преемницы В. И. Бондаревой, руководившей ансамблем в 1963–1988 гг., – являют довольно разительный контраст. Первая – «успешный политик», мастерски владеющая набором клише советского дискурса о самодеятельности и охотно и часто дающая интервью, властная и уверенная в себе женщина, с прочно устроенной семейной жизнью и выстроенной системой отношений с руководством завода и города, с мощной поддержкой мужа-журналиста, даже уйдя с поста руководителя ансамбля, продолжавшая влиять на жизнь коллектива. Вторая – талантливая, но не очень уверенная в себе женщина с не особенно счастливой судьбой, не имевшая такой поддержки ни в коллективе, ни у руководства, ни в средствах массовой информации, вынужденная терпеть не только постоянное вмешательство своей предшественницы в руководство ансамблем, но и навязанный образ ее ученицы. Спустя годы они вновь – уже виртуально – будут соперничать в пространстве памяти об ансамбле. И Бондарева, и ее ученики, пытающиеся поддерживать общие воспоминания посредством традиционных каналов коммуникативной памяти – устного кулуарного общения, будут драматически проигрывать карташовскому варианту памяти об ансамбле, опирающемуся на солидный корпус годами публиковавшихся текстов интервью и воспоминаний, на соответствующие церемониалы, обширные связи и мощный административный ресурс семьи Карташовой. В ходе этого процесса коммеморации не только утверждается один из вариантов воспоминания, но и происходит еще один акт присвоения прежнего советского государственного проекта: переходящие в домашние архивы фото и документы символически приватизируют этот проект и память о его реализации, «превратив его в частное владение и знак личного жизненного успеха» [Там же, с. 698].

Каждая из трех частей работы носит более дробный характер и поделена на отдельные короткие фрагменты («истории»), в основе каждой из которых, по авторскому замыслу, лежит либо какой-то документ, либо его часть (всего таких «историй» в книге 150). Приводимые в каждой «истории» пространно цитируемые, комментируемые и интерпретируемые источники в этом случае образуют некий костяк повествования. Они выполняют роль своеобразных коннекторов, образующих единую нарративную структуру книги, и потому некоторая фрагментарность изложения отнюдь не мешает целостности восприятия излагаемого материала. Как и в предшествующей своей монографии «Фотокарточка на память» [Нарский, 2008], автор вводит в повествование «лирические отступления» – элементы так называемой «лирической историографии» [Нарский, 2012], представляющие собой описания личного опыта участия автора в художественной самодеятельности как некое внеисточниковое знание. К этой же категории «предзнания» можно, вероятно, отнести и персональный опыт воспитания и взросления автора в семье известных артистов балета и профессиональных хореографов – Тамары и Владимира Нарских.

Монография И. В. Нарского – это глубокое, всестороннее исследование истории советской танцевальной самодеятельности, выполненное в культурно-исторической парадигме. Однако изучение этой проблемы, по нашему мнению, отнюдь не исчерпано. Дальнейшим продол-

жением его мог бы стать анализ проблем восприятия самодеятельного танцевального творчества широкой зрительской аудиторией, изучение реакции этой аудитории на продукты самодеятельной хореографии, специфику «прочтения» и «интерпретации» ее «текстов» массовым зрителем. Естественно, что исследование этого вопроса – дело далеко не простое, поскольку для того, чтобы услышать эти «голоса из хора», нужно выявить источники как массового, так и индивидуального характера, содержащие оценки зрительской аудитории, исходящие от нее самой. Такую информацию могут содержать коллективные или индивидуальные «письма трудящихся» в советские СМИ, правда, в этом случае обязательно следует выявлять степень аутентичности их происхождения. Такого рода оценки могут содержаться и в я-нарративах простых людей, весьма далеких и от самой хореографии, и от руководивших ей представителей высоких кабинетов, но выявление таких свидетельств – чрезвычайно трудная и кропотливая работа, требующая скрупулезного прочтения огромного количества текстов. Тем не менее именно такое исследование позволило бы расширить и разнообразить круг тех самых «плодотворных бликолеров», которые вкладывали в увиденные ими на сцене танцевальные образы совершенно противоположные изначально заложенным в них смысл и трактовку.

Список источников

[Развивайте художественную самодеятельность] [Изоматериал]: плакат / худ. Ю. Галкус. [Вильнюс]: Госполитнаучиздат Лит. ССР, 1962. 1 л.

Библиографический список

Вишленкова Е.А., Малышева С.Ю., Сальникова А.А. Казанское жительство (XIX–XX века). Казань: Домо «Глобус», 2005. 1184 с.

Городские тексты и практики: коллект. монография: в 2 т. Т. 1. Символическое сопротивление / сост. А.С. Архипова, Д.А. Радченко, А.С. Титков. М.: Дело, 2017. 324 с.

Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект, 2008. 519 с.

Малышева С.Ю., Сальникова А.А. Повседневная жизнь советского провинциального города: казус Казани. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. 282 с.

Нарский И.В. Антропологизация авторства: приглашение к лирической историографии // Новое литературное обозрение. 2012. № 115 (3). С. 56–67.

Нарский И.В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 752 с.

Нарский И.В. Фотокарточка на память: семейные истории, фотографические послания и советское детство (авто-био-историо-графический роман). Челябинск: Энциклопедия, 2008. 515 с.

Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2013. 328 с.

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.

Дата поступления рукописи в редакцию 25.12.2023

HOW CULTURAL HISTORY BOOKS ARE WRITTEN: FROM SPECIAL CASE TO GENERAL PATTERNS

A. A. Salnikova

Kazan (Volga Region) Federal University, Kremlevskaya str., 18, 420008, Kazan, Russia

Alla.Salnikova@kpfu.ru

ResearcherID: L-9132-2013

Scopus Author ID: 56695031400

SPIN: 5738-6065

S. Yu. Malysheva

Kazan (Volga Region) Federal University, Kremlevskaya str., 18, 420008, Kazan, Russia
Svetlana.Malycheva@kpfu.ru
ResearcherID: G-3745-2013
Scopus Author ID: 57188731757
SPIN: 8395-8264

The article analyzes the content, structure, and concepts of Igor V. Narskii's monograph on choreographic amateurism in the USSR, focusing on his use of "cultural history" as a research strategy. Narskii's work presents amateur art as a successful state project that also became an important component of the leisure time of Soviet people of several generations, practices of their self-realization, building their "worlds of their own". To support his argument, Narskii draws on a variety of sources, including official documents, specialized printed publications, materials of initiative documentation, as well as memories of his own Soviet experience of participating in amateur art. Although the work is divided into three parts, according to the number of "actors" involved in creating and implementing the state project (the state, professional choreographers, and amateur artists), the narrative is complex and includes individual sources from which numerous individual plots, interrupted by lyrical digressions and the author's personal recollections, are drawn. Narskii also incorporates a diverse range of concepts, from Michel de Certeau's theory of "fruitful poaching" and Claude Lévi-Strauss's theory of bricolage to Alexei Yurchak's concept of "inauthenticity". Overall, the research and narrative strategies used by Narskii represent an original, fruitful and interesting experience of creating a work within the framework of the historical-cultural paradigm, although it does not exhaust all possibilities within this framework.

Key words: cultural history, methodology, historiography, cultural policy, amateur art, choreography, folk art, USSR.

References

- Arkhipova, A.S., Radchenko, D.A. & A.S. Titkov (eds.) (2017), *Gorodskie teksty i praktiki: kollektivnaya monografiya* [Urban texts and practices: a collective monograph], in 2 vol., vol 1, Simvolicheskoe soprotivlenie [Symbolic Interaction], Delo, Moscow, Russia, 324 p.
- Certeau, M. de (2013), *Izobreteniye povsednevnosti, 1, Iskustvo delat'* [L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire], European University in St. Petersburg, St. Petersburg, Russia, 328 p.
- Lévi-Strauss, C. (2008), *Totemizn segodnya. Nepriuruchennaya mysl'* [Le Totémisme aujourd'hui. La Pensée sauvage], Akademicheskii proekt, Moscow, Russia, 519 p.
- Malysheva, S.Yu. & A.A. Salnikova (2018), *Povsednevnaya zhizn' sovetskogo provintsial'nogo goroda: kazus Kazani* [Everyday Life in a Soviet Provincial City: The Kazan Case Study], Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, Kazan, Russia, 282 p.
- Narskiy, I.V. (2008), *Fotokartochka na pamyat': Semeynye istorii, fotograficheskie poslaniya i sovetskoe detstvo (Avtobio-istorio-graficheskiy roman)* [Memory card: family stories, photographic messages and Soviet childhood (Autobio-historical-graphic roman), Entsiklopediya, Chelyabinsk, Russia, 515 p.
- Narskiy, I.V. (2012), "Anthropologizing authorship: an invitation to lyric historiography", *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 115, № 3, pp. 56–67.
- Narskiy, I.V. (2018), *Kak partiya narod tantsevat' uchila, kak baletmeistery ey pomogali, i chto iz etogo vyshlo: Kul'turnaya istoriya sovetskoy tantseval'noy samodeyatel'nosti* [How the Party taught the people to dance, how ballet masters helped it, and what came out of it: A Cultural History of Soviet Amateur Dancing], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 752 p.
- Vishlenkova, E.A., Malysheva, S.Yu. & A.A. Salnikova (2005), *Kazanskoe zhitye (XIX–XX veka)* [The Kazan life (XIX – XX centuries).], "Domo "Globus", Kazan, Russia, pp. 785–1184.
- Yurchak, A. (2014), *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Poslednee sovetskoe pokolenie* [Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 664 p.