

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
Ивановский государственный химико-технологический университет

Е.М. Раскатова

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И
СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ
В ЭПОХУ ПОЗДНЕГО СОЦИАЛИЗМА
(конец 1960-х – начало 1980-х гг.)**

Учебное пособие

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением вузов РФ
по образованию в области историко-архивоведения
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 031401 «Культурология»*

* * *

Иваново 2008

УДК 008 (091) 008:14 (07)
ББК 85 В Я7

Раскатова, Е.М. Художественная культура и Советская власть в эпоху позднего социализма: учеб. пособие / Е.М. Раскатова; Иван. гос. хим.-технол. ун-т. – Иваново, 2008. – 214 с. – ISBN 978-5-9616-0293-7

Учебное пособие является авторским исследованием различных аспектов советской культурной истории конца 1960-х – начала 1980-х гг., прежде всего, сложных и противоречивых отношений художника и власти. Особое внимание автор уделяет рассмотрению такого феномена эпохи позднего социализма, как «другое искусство».

Учебное пособие, в первую очередь, адресовано студентам специальности «Культурология», но также может быть полезно как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся проблемами отечественной культуры XX века. Вопросы, творческие задания, уникальные документальные приложения помогут направить и активизировать самостоятельную работу студентов.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Ивановского государственного химико-технологического университета

Рецензенты:

кафедра культурологии

Шуйского государственного педагогического университета;

доктор исторических наук **В.Г. Рыженко**

(Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского,
Сибирский филиал Российского института культурологии)

ISBN 978-5-9616-0293-7

© Раскатова Е.М., 2008

© Ивановский государственный
химико-технологический
университет, 2008

Вступление

Сегодня мы стали свидетелями возросшего общественного интереса к недавнему советскому прошлому. Дата столетнего юбилея Л.И. Брежнева (2006 год), отмеченная большим количеством публикаций практически во всех центральных периодических изданиях стала своеобразной отправной точкой развернувшегося в последние годы многоаспектного осмысления феноменов истории и культуры эпохи «позднего социализма». Показателем значимости отношения к этому отрезку советской истории для формирования актуальных общественных приоритетов стали дискуссии, периодически проходящие по основным каналам ТВ, в ходе которых участники культурно-исторического процесса 1970-х (писатели, ученые, публицисты и др.) пытаются определить место такой непростой эпохи в общероссийском, собственно советском и современном контекстах.

В то же время историки, социологи, политологи, публицисты пока не находят единства в определении характера периода «позднего социализма» – диапазон эмоциональных оценок чрезвычайно широк – от негодующего отрицания культурного значения «удушливого застоя» до идеализации «семидесятых». Это неудивительно, ведь практически все пишущие об этой эпохе – фактические участники живого культурного процесса, каждый из них имеет свою память о времени, эта память рождает многоликую историю, о которой чрезвычайно трудно рассуждать. Но тем интереснее попытаться выявить устойчивые качества процессов, происходивших в конце 1960-начале 1980-х годов – для того, чтобы оценить место и роль этого уникального периода в контексте отечественной культуры XX века. Наиболее заметной тенденцией этого процесса становится своеобразная «ремифологизация» смыслов и символов советской культуры эпохи «позднего

социализма», попытки выявить позитивный исторический потенциал событий и фактов прошедшего времени. Это характерно как для бытового сознания, которому в значительной мере свойственна ностальгия по «золотому веку» стабильности и видимого социального и имущественного равенства (даже на фоне «экономики дефицита»), так и для политического – именно на материале «семидесятых» сегодня осуществляется поиск актуальной политической модели существования гражданского общества. В последние годы актуальность приобретают исследования, опирающиеся на опыт изучения советского государства в качестве «защитника и заказчика» художника, интерес ученых смещается в зону управленческих, организационных и т.п. функций власти. Вновь действенным становится обаяние шедевров «соцреализма», что приводит к очень важному для защитников социализма выводу о ценности идей, лежащих в основе их создания крупными мастерами искусства, революционный романтизм первого десятилетия искусственно переносится на период позднего социализма. В то же время рассмотрение вне контекста творчества действительно великих художников периода позднего социализма (А.А. Тарковского, А.И. Солженицына) также приводит к парадоксальному признанию самостоятельного значения культуры всей брежневской эпохи; проводимые сегодня многочисленные юбилейные конференции, фестивали, оправдывают в общественном сознании государственную политику 1970-х в области культуры. Эта противоречивая ситуация связана, на наш взгляд, с недостаточной изученностью реального исторического контекста, который позволяет проследить перманентное развитие конфликта власти и художника и сделать объективные выводы о характере взаимосвязи государственной политики и культуры в границах «длинных семидесятых».

Данное учебное пособие является авторским исследованием различных аспектов советской культурной истории периода позднего социализма, опирающимся на анализ широкого ряда различных видов источников из фондов крупнейших центральных архивов (Российский государственный архив новейшей истории – РГАНИ, Государственный архив российской федерации – ГАРФ, Российский государственный архив литературы и искусства – РГАЛИ), опубликованных и неопубликованных источников личного происхождения, а также материалы интервью, записанных автором.

Автор выражает особую благодарность за помощь в работе над текстом учебного пособия М.А. Миловзоровой.

Надеемся, что учебное пособие поможет студентам составить более полное и сложное представление об особенностях культурного процесса в СССР в конце 1960-х – начале 1980-х гг., почувствовать его своеобразие, услышать «голос эпохи» и др., а вопросы и творческие задания к текстам – спровоцируют их самостоятельные размышления о времени позднего социализма. В тексте и приложении представлены документы личного происхождения, исторические источники и т.п., многие из которых публикуются впервые.

Материалы учебного пособия могут быть использованы при изучении курсов: «Культурология», «История культуры России», «История повседневной культуры», «Теория и история искусств» и др.

Данное учебное пособие поможет решить следующие образовательные задачи:

- 1) познакомить студентов с новейшими тенденциями в историографии советской культуры в целом и периода позднего социализма, в частности;
- 2) дать представление о типах и видах источников, основных опубликованных источниковых комплексах и хранилищах неизданных документов по истории культуры указанного периода; сформировать навыки работы с источниками советского периода;
- 3) сформировать представление о реальной сложности, многослойности художественного процесса конца 1960-х – начала 1980-х годов, обратить внимание на проблему внутренней дифференциации в среде художественной интеллигенции;
- 4) провести «погружение в эпоху» через реконструкцию (на основании официальных документов и источников личного происхождения) атмосферы художественной жизни позднего социализма;
- 5) показать исторически обусловленные формы диалога между художником и властью на примере известных культурных акций 1970-х гг.

Введение.

ВЛАСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА «ДЛИННЫХ СЕМИДЕСЯТЫХ»: ТЕНДЕНЦИИ И ПАРАДОКСЫ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В последние годы эпоха «семидесятых» как самостоятельный культурно-исторический объект все чаще привлекает внимание исследователей разного плана. Первым научным фактом, актуализировавшим 1970-е как особую культурную эпоху, стал сборник статей «"Семидесятые" как предмет истории русской культуры» (1998 г.), открывшийся дискуссией, в которой приняли участие К. Рогов, В. Страда, Н. Котрелев, А. Осповат, Л. Лурье, И. Уварова, Н. Алексеев, пытавшиеся определить границы и культурное наполнение эпохи «семидесятых». В сборнике впервые была представлена хроника неофициальной культурной жизни 1970-х годов, документальные и исследовательские материалы. Здесь были намечены многие дальнейшие пути разработки проблемы, привлекшие ряд видных исследователей в последующие годы.

Своеобразным «эхом» этого проекта, прозвучавшим сегодня, можно назвать недавний очередной номер журнала-альманаха «Неприкосновенный запас», посвященный проблемам понимания, интерпретации и оценки такого сложного периода советской истории, как 1970-е годы.

Между этими изданиями – десять лет плодотворного изучения феноменов советской культуры в целом и, конкретно, – интересующего нас периода, хронологические границы которого с большей или меньше долей устойчивости определяются 1968 – 1982 годами.

Тема «власть и культура» на всем протяжении советского периода XX века привлекала как отечественных, так и зарубежных, в первую очередь, немецких исследователей. Яркое свидетельство этому – серия совместных конференций,

результаты которых нашли отражение в текстах коллективных монографий и др.; работе творческих коллективов, в первую очередь, коллектива под руководством К. Аймермахера, подготовившего серию монографий, где каждый из авторов исследовал общее и особенное во взаимоотношениях Власти и Художника на различных этапах советской истории. Важнейшим результатом этой работы стало восполнение значительных пробелов в истории советской культуры, освоение новейших методик исследования, рождение интересных концепций (Г. Бордюгов, Е. Добренко).

Основной объем научных исследований проблем взаимоотношений власти и культуры, все же, касается первых этапов советской истории (1920-е годы и эпоха сталинизма), видимо, как наиболее выразительной, позволяющей создать ясное представление о механизмах функционирования советской культуры и закономерностях ее развития. На наш взгляд, значение этих работ превосходит локальные выводы, связанные с конкретными хронологическими рамками исследования. Наблюдения авторов позволяют решать вопросы генезиса той политики, которая является предметом нашего исследования. Оценивая 1920-е годы, ученые чаще всего говорят об уникальной возможности альтернатив развития культуры, о теоретических спорах внутри власти о месте культуры и художника в новой социалистической модели общественного развития и пытаются ответить на вопрос о закономерности выбора сталинской альтернативы – жесткого администрирования и контроля в сфере художественной культуры, о генетической преемственности государственной политики в сфере культуры при Ленине и его окружении (Н.И. Бухарин, Л.Д. Троцкий, А.В. Луначарский и др.) с политикой И.В. Сталина.

Проблема «власть и культура» в период 1930 – 1950-х годов исследовалась в конце 1990-х преимущественно сквозь призму более широкой проблемы «тоталитаризм и культура», характерным научным явлением было сравнение национальных моделей тоталитарных режимов. В течение десятилетия основной вектор исследований несколько изменился – рассматривается проблема «сталинизм и культура» с акцентом на том, что сталинизм – это не тоталитаризм, а особая, уникальная модель авторитарного режима, – тем самым снимается однозначность и

бескомпромиссность оценок культурных последствий жесткого государственного руководства культурой.

Для нас исследования проблемы «сталинизм и культура» важны, прежде всего, как основа размышлений о существовании генетической преемственности признаков сталинского политического режима в организации политической системы в поздние периоды, в первую очередь, при Л.И. Брежнев, позволяющая более глубоко отвечать на вопрос о правомерности употребления понятия «неосталинизм» при оценке нового курса власти на рубеже 1960 – 1970-х годов, размышлять о сущностных характеристиках данной политической модели как варианта социалистической системы, в которой власть не может допустить неподконтрольной деятельности граждан, ставить вопрос о том, совместимы ли изначально социализм и свобода творчества.

В этом контексте чрезвычайно интересны размышления о содержании явлений искусства «соцреализма», например, «классика» исследований советской культуры И. Голомштока о создании государством специальных условий, при которых только и возможно существование тоталитарного искусства. Выводы исследователя об особом языке, тематических и жанровых приоритетах тоталитарного искусства активно используются в современных исследовательских практиках при анализе государственного искусства в последующие советские десятилетия, в том числе и позднего социализма. Так, Е. Добренко в своей монографии «Политэкономия соцреализма» делает обобщающее умозаключение о тесной взаимосвязи искусства соцреализма и различных форм общественной и повседневной жизни советских людей, которые на протяжении практически всего советского периода истории стремились воплотить иллюзии, создаваемые по госзаказу мастерами искусства.

Хотя культура «посттоталитарной» эпохи в свете обозначенной проблемы преемственности с предшествующим периодом пока еще не стала предметом целостного анализа, несомненно, можно говорить о наметившихся концептуальных подходах к такому ее изучению. Так, Борис Гройс в своей книге «Искусство утопии» пытается определить своеобразное место неофициального искусства «брежневского периода» в общем процессе художественного мифотворчества советской эпохи, считая его во многом сознательной, иногда ироничной, иногда – совершенно серьезной рефлексией по поводу соцреалистического искусства, неизбежно

приводящей к его репродуцированию в творчестве (в искусстве «соц-арта», в частности). Но это репродуцирование («ремифологизация») сталинского мифа, выявляющее «...скрытую в подсознании советского человека мифологию...», освобождает от давления этого мифа и художников и зрителей, но освобождает, по мнению автора, не путем авангардного отрицания, но путем достижения полного и индифферентного слияния с тотальным мифом в духе восточных традиций. Эта оригинальная трактовка советского постмодернизма подталкивает к размышлениям о «российском варианте» диалога между художником и властью (даже неофициальным художником), где власть или, говоря словами автора книги, «репрезентация власти» является фундаментальным творческим импульсом для художника.

Таким образом, широкий круг исследований «тоталитарной» советской культуры, не касаясь непосредственно проблем интересующего нас периода, тем не менее, представляет чрезвычайный интерес для исследователя культуры «позднего социализма», с одной стороны, определяя методологические основания осмысления этой сложной эпохи, с другой, открывая поле для дискуссий по ряду острых вопросов.

По проблемам власть и художественная культура, власть и художественная интеллигенция в период конца 1960-х – начала 1980-х годов специальные монографические издания практически отсутствуют. Исключение составляет недавно вышедшая из печати монография К.Б. Соколова «Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба». Данный труд представляет интерес как достаточно общее, связанное логикой концепции – «союз и борьба», представление основных событий и явлений художественной культуры второй половины XX века в контексте общественно-политической истории. Однако нельзя с полным основанием утверждать, что это издание объективно и целостно воссоздает картину сложных и противоречивых взаимоотношений художника и власти в конце 1960-х – начале 1980-х гг. Во-первых, столь широкие временные рамки рассматриваемого периода не позволяют автору сосредоточиться на осмыслении глубинных проблем культуры именно позднего социализма; во-вторых, исследование проведено в основном на материалах публицистического характера (критика, публицистика, художественная литература, материалы СМИ), сама специфика которых не позволяет делать вполне

объективные выводы; также смущают и очень скромно представленные в монографии архивные документальные источники.

Отдельные аспекты проблемы «Власть и художник в конце 1960-х – начале 1980-х гг.» изучаются в современной историографии в рамках новых научных школ и различных направлений исследования советской истории.

В первую очередь близкие нам темы присутствуют в работах, посвященных изучению как самого феномена Советской власти, особенностей, проявившихся в переходные периоды, так и отдельных ее институтов, таких как Главное управление по охране государственных тайн в печати при СМ СССР, Комитет государственной безопасности при СМ СССР и др.

Р.Г. Пихоя в своем фундаментальном историко-политологическом исследовании представляет феномен Советской власти в контексте политической истории послевоенного Советского Союза. На уникальном, преимущественно неизвестном ранее, документальном материале проанализирован ход политического процесса, механизм принятия важнейших внутри- и внешнеполитических решений. Р.Г. Пихоя один из первых предложил общепринятый сегодня вариант периодизации послевоенной советской истории и определил суть времени Л.И. Брежнева как неосталинизм.

Особое место в этом ряду занимает монография Т.М. Горяевой – ее отличают качественно новые методы и подходы к исследованию материала. Впервые автор рассматривает «политическую цензуру» как целостную систему, важнейшую составляющую советского государства и его политики, исследуя особенности ее генезиса, эволюции и функционирования на всем протяжении эпохи советской власти. Интересующий нас период автор назвала «периодом бюрократического благополучия и покоя», во время которого практически не менялись роль и место Главлита в политической системе государства. Анализируя реакцию Системы на новые формы сопротивления художников цензуре, а значит и режиму («тамиздат», «самиздат» и др.) Т.М. Горяева делает важный вывод о спровоцированности режимом «третьей волны» интеллектуальной эмиграции.

Исследование проблемы «культура и власть» в СССР, представленное трудами отечественных историков, не ограничивается разработкой общих вопросов, показывающих функционирование властных механизмов на определенных уровнях

общественной организации. Отдельную группу книг составляют биографии советских вождей. В этих книгах проблема влияния личных вкусов руководителя государства на официальную художественную политику становилась либо предметом специального анализа, либо дополняла общую картину. Авторы, как правило, избирают жанр научно-популярной литературы. Особое место среди опубликованных работ занимают труды, созданные непосредственно представителями власти. Бывшие аппаратчики, за редким исключением (Г. Арбатов, А. Яковлев), создают в основном работы-повествования, близкие по жанру к мемуарам, но подразумевающие собственное видение, авторскую логику интерпретации политического и культурного процесса, оправдание и теоретическое обоснование собственных действий. Оправдательная интонация большинства работ последнего десятилетия особенно заметна в сравнении с воспоминаниями авторов и соавторов перестройки, которые главную задачу видели в том, чтобы объяснить логику поступков человека во власти контекстом эпохи, не случайно одна из работ А.Н. Яковлева была названа «Все мы пленники своего времени...». Принципиально важны для нас размышления автора о степени свободы человека во власти.

Изучение проблемы «власть и культура в СССР» объектом анализа часто имеет функционирование власти по отношению к определенной сфере культурной жизни, художественного творчества в разные периоды советской истории. Наиболее заметные, типичные для последнего десятилетия книги позволяют утверждать, что такая литература была своеобразным и своевременным ответом на «вызов времени». Так, В. Фомин в монографии «Кино и власть. Советское кино: 1965 – 1985 годы», опираясь на архивные документы не только по-своему реконструировал сложные и противоречивые отношения советского кинематографа и властных структур, определил основные болевые точки, но показал механизм принятия ряда важнейших партийно-государственных решений и дал научно аргументированную характеристику периода как «безнадежного времени».

Другой уровень осмысления – кино в контексте эпохи, кино как документ эпохи, как своеобразный историко-культурологический источник и т.п. – демонстрируют авторы коллективной монографии «История страны. История кино».

Особый интерес для характеристики эпохи позднего социализма представляют работы С. Секиринского (ответственного редактора книги), В. Тяжелниковой, Т. Леонтьевой, и др. Опыт прочтения С.С. Секиринским знаменитого художественного фильма Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» как наполненного скрытых, но очевидных для думающего интеллектуала 1970-х, смыслов свидетельствовал о постановке в историографии такой важной исследовательской проблемы, как «эзопов язык» в культуре семидесятых.

Заметной тенденцией историографии «семидесятых» стало внимание исследователей к отдельным, наиболее ярким и значительным феноменам культуры этой эпохи, представляющим, в первую очередь, идеи и концепции, альтернативные официальным установкам.

Выделение таких феноменов, возможно, является следствием интереса ученых к проблеме «инакомыслия интеллигенции» (так же как и проблеме ее конформизма), проблеме «свобода выбора интеллигенции в тоталитарном и посттоталитарном государстве». Объектом исследования часто является диссидентское движение, но тема участия в нем художественной интеллигенции 1970-х все же не становится специальной. В целом авторы подобных работ специально не занимались вопросами инакомыслия собственно художественной интеллигенции. Некоторые (С. Савицкий) подчеркивали сознательное дистанцирование даже представителей художественного андеграунда от политики. Однако трудно не согласиться с Н.Н. Садомской, которая в интервью автору напомнила: «В России инакотворящий сразу становится подозрительным, а значит диссидентом».

В этом контексте примечательно появление книг о «Таганке», которое можно оценить как своеобразный «бум». Поводом служили как юбилеи самого Театра драмы и поэзии на Таганке, Мастера, Художника и т.д., так и неизменный интерес к легендарной личности Владимира Высоцкого. Причиной – попытки с разных профессиональных позиций (историки, театроведы, культурологи) исследовать черты данного культурного феномена. Именно через портреты этих трех талантливых людей создает образ Таганки на фоне эпохи Р.П. Кречетова. Автор исследует Личность в предлагаемых временах и местах обстоятельствах, определяя границы, условия, вопросы цены компромисса большого художника с властью.

Для авторов двух других исследований Театр на Таганке явление не только художественной, но и политической жизни позднего социализма, заметный фактор формирования политической культуры современников, их менявшегося отношения к советской действительности. Е. Абелюк и Е. Леенсон собрали и, концептуально выстроив, опубликовали уникальные документы, впервые создав максимально полную, исторически достоверную историю легендарного театра. Минимально используя свое право на авторский комментарий, предоставив реальную (текстовую и звуковую) возможность услышать разный «голос времени», Е. Абелюк и Е. Леенсон приводят читателя к убеждению в том, что оппозиционность художника 1970-х чаще всего провоцировалась бесцеремонным вмешательством в творческий процесс безграмотных чиновников от культуры. Работа Э.Е. Михалевой – монографическое исследование с программным названием «В границах красного квадрата», где автор размышляет о роли внешних обстоятельств – обстоятельств, предлагаемых временем и местом, обстоятельств, которые не выбирают и т.п. в судьбе Театра и его режиссера, и его актеров.

Особым феноменом культуры «позднего социализма», активно изучающимся в последнее десятилетие, стала художественная жизнь периода, не получившая до сих пор целостного и систематического научного описания. Исследователи пытаются создать представление об искусстве семидесятых как о системе, со своей внутренней логикой, законами развития и поместить это условное десятилетие в общее пространство советской культуры. Основное внимание авторов отдано проблемам зарождения, бытования, исторической роли неофициальной художественной культуры, ставшей в исследуемую эпоху залогом существования и развития культуры вообще. Исследователи представляют 1970-е как время расширившихся возможностей для индивидуального выбора позиции (как эстетической, так и гражданской), этот выбор определял характер взаимоотношений власти и художника, что провоцировало в дальнейшем очень личные оценки действий власти не только художниками, но и исследователями художественной жизни 1970-х.

Ближе подойти к пониманию внутреннего мира художественной интеллигенции, понять движущие причины ее конформизма или диссидентства, изучить данную категорию «изнутри» помогают мемуары и издания, которые являются своеобразной попыткой «самоописания» художников. Одним из самых

интересных фактов такого самоописания является, на наш взгляд, двухтомник «"Другое искусство". Москва 1956-1976. К хронике художественной жизни», дополненная новым изданием, где названы и охарактеризованы не только эпицентры художественной жизни, но показан общий ход развития, тенденции.

В последние годы изучение неофициальной культуры, культуры советского андеграунда приобретает все большие масштабы. Феномен «другой культуры» и связанные с ним реалии культурно-исторического процесса («самиздат», «тамиздат» и др.) становится объектом пристального внимания не только в мемуарной, но и в научно-исследовательской и даже учебной литературе. Характеристикой современной научной ситуации стало появление концептуальных исследований столичного андеграунда, шире – авангардного искусства эпохи, не вписывающегося в рамки официальной культуры.

Исследование проблем «власть и развитие художественной культуры в СССР», «взаимоотношение советской власти и художественной интеллигенции» не может быть полным без учета достижений ученых, работающих в рамках такого активно развивающегося в последние годы научного направления, как интеллигентоведение. Обстоятельствами, способствовавшими формированию новой научной методологии, стал интерес современной гуманитарной науки к самой дефиниции «интеллигенция», своеобразная «реабилитация» культурно-исторического смысла этого понятия, подтверждением чего стало академическое издание коллективной монографии «Русская интеллигенция. История и судьба».

Именно интеллигентоведение имеет продуктивный опыт междисциплинарных исследований, в частности – предприняты попытки создать социально-психологический портрет отечественной художественной интеллигенции чему, с одной стороны, в немалой степени способствовало введение в 1990-е годы в широкий научный оборот работ зарубежных и отечественных психологов, а с другой – социологические исследования, проведенные коллективами под руководством С.Н. Комиссарова (Москва) и Г.А. Нечаевой (Екатеринбург) и др. Именно в рамках научного направления «интеллигентоведение» авторы продемонстрировали новые методологические подходы. На конференциях 1990-х годов по проблемам интеллигенции (Кемерово, Иваново, Екатеринбург, Омск и др.) были впервые апробированы смелые идеи, научную продуктивность которых подтвердило время:

Если в 1987 г. М.Е. Главацкий отмечал только «развертывание изучения проблем художественной интеллигенции», то в 1990-е годы заметно раздвинулись хронологические и тематические рамки исследований, появились качественно новые результаты, определился круг исследователей (историков, историков культуры и др. специалистов), занимающихся проблемами отечественной художественной интеллигенции (Э.Б. Ершова, М.Р. Зезина, И.В. Купцова, С.Д. Бортников, С.С. Загребин, Е.М. Раскатова и др.).

Анализ работ этих и других авторов позволяет сделать вывод о продуктивности исследований, ведущихся, в первую очередь, на стыке разных научных направлений и при помощи новейших методик гуманитарных исследований. Несмотря на то, что большинство авторов не исследуют особенности культурной истории 1970-х – теоретические подходы и методики анализа конкретных явлений, ими используемых, могут дать много полезного для осмысления интересующих нас проблем.

Определенный интерес в рамках новых подходов представляет научная рефлексия по поводу проблемы «поколений» в истории культуры. Пока нельзя сказать, что учеными достигнуто единство взглядов и мнений как на само содержание понятия «поколение», так и культурное значение «поколений» в советской истории. Однако участники проекта Государственного института искусствознания, декларируют особый подход к анализу явлений культуры XX века: «Используемый подход, – объясняет ответственный редактор Н.А. Хренов в предисловии к сборнику итоговых материалов, – связан с рассмотрением истории искусств как истории смены поколений, развертывающейся в форме конфликта, в которую втягиваются и художественные стили, и системы видения, и социальные функции, и многое другое.» Размышления авторов отдельных публикаций этого сборника затрагивают «вечную», ставшую сущностной характеристикой российского общества, проблему «отцов и детей», вопрос о несовпадении поколений в искусстве и поколений в социальной истории, тему поведенческих стратегий интеллигенции в советский период и др. Нам интересно здесь отношение исследователей к самой возможности выделения различных поколений – творцов советской культуры – в послевоенный («посттоталитарный») период.

Наряду с достаточно частым употреблением поколенческой номинации «шестидесятники», понятие «поколение 1970-х» практически не встречается, и

вопрос – существовало ли реально такое поколение – сообщество художников, исповедующее общие идейно-художественные, эстетические ценности, имеющее сходное мировидение, общие смыслы жизни и творчества при всей нарастающей внутренней дифференциации – все-таки остается открытым.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что за последние десять лет в исторической научной литературе произошли грандиозные сдвиги и в направлении поиска новых методов изучения исторической реальности, и расширения источниковой базы, и углубления концептуального содержания исследований как в целом, так и в отношении периода «позднего социализма». Некоторая беспорядочность публикаций источников сменилась изданием систематизированных документальных комплексов; к настоящему времени обширную библиотеку составляют источники личного происхождения (дневники, мемуары) художественной интеллигенции. Итогом этого десятилетия стало воссоздание объективной картины художественной жизни в конце 1960-х – начале 1980-х годов, «другое искусство» стало полноправной художественной реальностью позднего социализма, по достоинству оценены художественно-эстетические поиски отечественной художественной интеллигенции, место этого творчества в мировой художественной культуре. Тем не менее проблема «Власть и художественная интеллигенция в конце 1960-х – начале 1980-х годов» пока еще не получила должного освещения в исторических трудах. Редкие монографии, посвященные именно истории отношений власти и художественной интеллигенции в Советском Союзе не касаются «эпохи застоя». Наблюдения над отдельными аспектами интересующей нас проблемы не дают систематического представления о механизмах культурной политики в этот период.

Несмотря на достаточно частые обращения исследователей к темам, прямо или косвенно отсылающим к реалиям 1970-х годов, к сожалению, нельзя сказать, что к настоящему времени выработаны устойчивые теоретико-методологические основания для объективной исторической оценки этого периода. Общая картина очевидно противоречива – разные точки зрения исследователей часто исключают компромиссы, да и общий вектор осмысления основных составляющих историко-культурного процесса в течение последнего десятилетия менялся кардинально.

Причины этого парадокса лежат, на наш взгляд, как в личной позиции исследователей, так и в постепенно изменяющейся идеологии осмысления событий, фигур и общего значения последнего советского периода. Позиция исследователя (или автора мемуарного, публицистического текста) может быть сугубо демократической – и тогда он, в первую очередь, ищет симптомы кризиса советской системы и признает закономерность ее гибели, считая культуру чутким барометром происходящих изменений в обществе. Исследователь может стоять на позициях демократического социализма и настаивать на упущенной возможности реализации в СССР модели социализма «с человеческим лицом», говоря о том, что неспособность тогдашнего руководства страны к адекватной реакции на изменения культурной жизни способствовала нарастанию негативных явлений и послужила в конечном итоге причиной гибели советской общественной модели. Реже всего исследователи разделяют позиции жесткого государственного социализма, полагая, что слабость и попустительство со стороны власти по отношению к художественной интеллигенции, давшей художнику излишнюю свободу творчества, и привела страну к гибели. Разница этих позиций определяется, в первую очередь, той самой «поколенческой» принадлежностью авторов – демократические идеи разделяют, как правило, наиболее молодые ученые, а поколению «шестидесятников» близки идеи демократического социализма; немаловажно в этом отношении и место автора в контексте противостояния официальной или неофициальной культуры, государственной системы и художника.

Как уже было отмечено, к настоящему времени значительно изменилась общая интонация осмысления эпохи «позднего социализма». Первый этап изучения недавно прошедшего времени отмечен пафосом разоблачения «удушливого застоя»; исследовались преимущественно репрессивные функции партийно-государственной системы по отношению к художественной интеллигенции, деятельность соответствующих органов (КГБ при СМ СССР, Главное управление по охране государственных тайн в печати и т.п.), локальные конфликты художника с властью. Можно сказать, что начальный научный дискурс, посвященный проблемам истории и культуры «брежневского периода» носил преимущественно негативный характер. В конце 1990-х – начале 2000-х годов отчетливо наметилась другая тенденция – все чаще можно заметить попытки уравновесить репрезентации «образов эпохи»,

утверждавшие, что кроме известных минусов были и известные плюсы и, более того, создать положительный образ эпохи позднего социализма – своеобразный «золотой век» Советской власти, демонстрировавший неустойчивое, но равновесие власти с большинством интеллигенции.

Причины этому можно искать и в проявлениях массового сознания – потребности в ретроизации советских символов «золотого века» социализма, хронологически совпадающего с первым этапом социализации последних «советских детей» (сегодняшних 25-35 летних, определяющих умственное, нравственное, политическое и экономическое состояние современного общества); также причиной «потепления» по отношению к различным феноменам позднего социализма может являться поиск способов эффективного функционирования власти в околокризисной ситуации (многое сближает состояние советского общества во времена Л.И. Брежнева с современным его состоянием (и в том и в другом случае – это балансировка на грани кризиса). Этот поиск способствовал и смещению внимания исследователей от периода тоталитаризма, когда в условиях перманентно чрезвычайных были востребованы преимущественно репрессивные функции государства к периодам относительно стабильного спокойного развития общества. Подтверждает это динамика тематики международных симпозиумов по проблемам советской истории.

Ярким примером, многогранно иллюстрирующим противоречия осмысления эпохи позднего социализма стал уже упоминавшийся альманах «Длинные 1970-е...». Авторы статей разного формата (от обширных аналитических обзоров до публицистических мемуарных зарисовок) – специалисты разного профиля – экономисты, социологи, политологи, филологи, философы, художники, – едины в стремлении выявить историческую и культурную ценность этого непростого времени, найти позитивные черты в перипетиях отношений государство-общество и «примерить» достижения «эпохи застоя» к сегодняшним реалиям.

Историки и социологи определяют свою методологическую позицию как поиск оснований для позитивного научного дискурса в отношении эпохи 1970-х, который должен прийти на смену предшествующему, главным образом, негативному.

Во многих публикациях представителей поколения «семидесятников» отчетливо слышны ностальгические нотки, результат сравнения «века нынешнего» с «веком минувшим» – так, например, О. Яницкий пишет о том, что в 1970-е в СССР

существовало настоящее гражданское общество, его представители имели твердые моральные принципы и общественные позиции; Р. Фрумкина говорит о сложности выбора формы отношений с властью в среде научной интеллигенции, но, несмотря на это, – продуктивности ее гражданского существования; Б. Кагарлицкий отмечает, что в философских диспутах – «тупиковых дискуссиях», невостребованных государством, тем не менее, рождались оригинальные концепции общественного развития; наконец, представитель собственно художественной интеллигенции В. Пивоваров в своем интервью говорит об обновлении художественной жизни, которая, спасаясь от жесткого контроля со стороны государства, ушла в «чемоданный формат», но именно эта «тихая революция» в искусстве стала залогом его последующего развития.

Так или иначе, почти все авторы свидетельствуют о реальном развитии культуры, вопреки устоявшемуся мнению о «застое» во всех сферах жизни. А. Шубин употребляет в связи с этим понятие «динамичный застой». Тот факт, что это развитие имело характер «альтернативной жизни» (по меткому выражению Евгения Сабурова), существующей параллельно и вопреки государственной системе, не замалчивается, но присутствует не слишком влиятельным фоном, снимая представление о конфликтности эпохи. На первый план опять выходит представление о 1970-х, как об эпохе широкого спектра реализованных возможностей. В итоге в некоторых публикациях 1970-е предстают как лучшее для интеллигенции время, когда она смогла «передохнуть» и о чем-то «пофантазировать», не боясь, что придут и посадят; когда ее «безрелигиозная нравственность» была залогом стабильного существования и развития общества и культуры.

Парадоксальная ситуация, сложившаяся в историографии истории художественной культуры позднего социализма, обусловила необходимость создания данного учебного пособия. В материалах пособия представлены не только некоторые устоявшиеся в научной среде мнения, аргументированная точка зрения автора о времени «семидесятых», но и редкие архивные документы, источники личного происхождения и др., провоцирующие активное включение студентов в самостоятельную работу, позволяющие им после серьезных размышлений составить собственное представление о противоречиях эпохи.

Раздел 1.

ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ В КОНЦЕ 1960-х – НАЧАЛЕ 1980-х ГОДОВ: ПРОБЛЕМА ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Они говорили «мы». Все были уверены в принципиальной «одинаковости» застойной жизни. Однако оказалось, что общими были лишь азарт, с которым «поглощались» культурные ценности, да трудный быт. Национальная гордость, как и национальный позор, стали предметами разночтении. Как и отношение к партии, диссидентам, театру, самиздату...

М. Дубова

Уникальность культурной ситуации конца 1960-х начала 1980-х годов, по мнению многих исследователей, критиков, деятелей культуры, состояла в том, что в эту эпоху параллельно официальной, поддерживаемой государством культуре сформировалась, существовала и развивалась «вторая культура», часто определяемая как «неофициальная», «другая культура», «культура андеграунда» и т.п. Однако дифференциация реальных феноменов представляет значительную сложность, так как культурная и художественная жизнь «семидесятых» была чрезвычайно насыщенной, многообразной, не имевшей такой определенной внутренней структуры, как в предшествующее десятилетие. Эпоха «оттепели» позволяет выделить две категории художников – представители первой выражали традиционную идеологию, их художественные принципы сформировались в эпоху тотального давления государственной системы на культурные процессы; вторые являлись носителями новых либеральных, отчасти, демократических идей, осуществляли авангардные,

относительно известных канонов, художественные поиски. В исследуемый же период границы трудно различимы – это во многом обусловлено особенностями политики государства в области культуры, когда при внешней цивилизованности давление усилилось, вследствие чего многие художники, по-прежнему не чуждые авангардных или либеральных идей, были вынуждены искать нишу для творчества в пространстве официальной культуры, пытаясь при этом сохранить хотя бы частично свои художественные и идейные принципы. К таким выводам приводят, в частности, мемуары художественной интеллигенции, где представители официальной культуры (с точки зрения историка) не отождествляют себя с ней, а наоборот, стремятся выделить свою позицию как более или менее независимую.

Достаточно отчетливо можно определить только ту категорию художественной интеллигенции (и, соответственно, создаваемые ею культурные продукты), которая выражала ортодоксально официозные позиции, так называемый истеблишмент советской культуры позднего социализма. Характер ее взаимоотношений с властью современные исследователи (даже на страницах учебных изданий) представляют следующим образом: «Власти начали «рекомендовать» деятелям культуры создавать произведения на производственную тематику, в которых все сводилось к личным недостаткам героев, издержкам их воспитания и образования. В них все заканчивалось благополучно после вмешательства независимого непогрешимого арбитра в лице партийного чиновника.

Вскоре в партийных инстанциях стали давать заказ деятелям культуры не только на количество и тематику фильмов или спектаклей, но и определять исполнителей главных ролей. Это не могло не привести к застою в художественной культуре».

Представители официальной культуры иллюстрировали, раскрывали в своих произведениях государственную идеологию. Ее творцы могли искренне разделять идеи марксизма-ленинизма, торжества социалистических идеалов и социальной справедливости в реальной общественной жизни и сознательно отдавали свой талант на службу государству. Они могли сохранять уважительное отношение к власти, приравнивая государство к народу, или транслировать представление о необходимости существования в России сильного государства и, как следствие, художественными средствами реабилитировали в массовом сознании образ «силовых

структур», для чего государство через систему государственных заказов, конкурсов, специальных премий привлекало талантливых художников, писателей, режиссеров к созданию произведений о НКВД, КГБ и др. Их усилиями герой – представитель системы, наделяется желаемыми качествами: воля, ум, интеллект, даже интеллигентность, решает проблемы соотношения цели и средств, цены следственной и судебной ошибки и т.д. (в этой связи «Семнадцать мгновений весны» особенно показательный пример актуализации патриотических чувств, национальной гордости за нашу победу не только над фашистской Германией, но и победу советского человека над мощной разведывательной системой стран-союзниц). Не менее значительной темой официального искусства, отражающей современное направление развития официальной идеологии и политики, становится реабилитация личности Сталина: «В последние дни ушедшего года исполнилось девяносто лет со дня рождения Иосифа Сталина. Эта мрачная юбилейная дата как бы положила начало все более настойчивым акциям по воскрешению мрачной тени. Все чаще предпринимались попытки – сначала робкие, еле заметные, затем все более определенные – реанимировать этот труп. Упорно проталкивались в театры творения некоего Соколова. Центральной сценой этого действия был не то сон, не то галлюцинация курсанта военного училища. Ему являлся товарищ Сталин, неторопливый отеческий голос звал юношу к подвигам во славу родины. Даже бывалое министерство засомневалось. Но в дело вступили высшие силы и авторитеты – пьеса была разрешена, внесена в рекомендательный список».

Именно тем представителям художественной интеллигенции, которые реализовывали в своем творчестве идеологические установки государства, принадлежали, по мнению социологов, «ведущие позиции в иерархии литературной власти», они получали высшие государственные награды – звания и премии: М. Алексеев (1976), Г. Марков (1976), Ю. Бондарев (1977), А. Чаковский (1978), П. Проскурин (1979), Ан. Иванов (1976), контролировали литературные журналы и т.д.; об этом же свидетельствует и статистика, отражающая издательскую политику, где, конечно, Г. Марков не мог соперничать с А.С. Пушкиным и Л.Н. Толстым, но тиражирование его произведений также исчислялось миллионами экземпляров в год, тогда как издания М. Булгакова, А. Ахматовой и М. Цветаевой – тысячами, даже не десятками тысяч. Результатом такой политики государства в области литературы

стало формирование устойчивых читательских предпочтений у массового потребителя культуры. Популярность перечисленных произведений не ограничивалась стенами библиотек. Эти книги включались в рекомендательные списки литературы и пропагандировались библиотекарями, они подробно освещались критикой, о них писали монографии, на их материале защищались диссертации; эти произведения экранизировались, превращались в телевизионные сериалы. Как справедливо доказывает С. Шведов – эта массовая литература сформировала специфическое представление о жизненных ценностях, устойчивые реакции на новые, незнакомые явления, спровоцировала их черно-белые оценки и т.д. (трактовка труда, приоритет интересов коллектива по отношению к индивиду, представления о «своих» и «чужих», «комплекс врага», вражеского окружения, соотношение юридического закона и неформального права и т.п.).

Некоторые деятели советской литературы периода «застоя» оцениваются как особенно одиозные, чье писательское творчество наносило непоправимый вред историческому и культурному сознанию: «Александр Чаковский имеет на своем счету уже с десятков книг. Он занимает пост главного редактора «Литературной газеты» и множество других в руководящих органах Союза советских писателей. Несколько последних лет он посвятил созданию монументального (по числу страниц) романа о блокаде Ленинграда в годы войны. В последнем номере журнала «Знамя» (№ 1, 1973) опубликована четвертая книга романа. Такого подробного и такого апологетического описания деятельности Сталина во время войны еще в советской литературе не было. Чаковский ставит своей целью опровергнуть всю военную литературу, созданную в годы «оттепели». Прежде всего «Блокада» должна опровергнуть картину войны, нарисованную Константином Симоновым в его романах «Солдатами не рождаются» и «Живые и мертвые». Должна опровергнуть и портрет Сталина, данный Симоновым <...> Сталин изображается – по старым образцам – как гениальный полководец, человек с железной волей, но одновременно тонко чувствующий боль и страдания народа, короче – отец народа».

Справедливости ради нужно отметить, что ситуация в официальной советской литературе (в ее отношениях с государством) тоже не была такой однозначной, как может показаться на первый взгляд. Тот же роман А. Чаковского «Блокада», прежде чем попасть на страницы массового издания, должен был пройти через «тернии»

цензуры, о чем свидетельствуют архивные документы, а именно записка заместителя редактора журнала «Знамя» А. Ананьева в ЦК КПСС от 8 августа 1968 года, где он высказывает определенные сомнения относительно целесообразности публикации некоторых эпизодов романа: «...Однако некоторые эпизоды, имеющие существенное значение, изложены автором на основе ознакомления с документами еще не опубликованными, а также на основе бесед с очевидцами и участниками событий. К ним относятся два эпизода, связанные с деятельностью И.В. Сталина. Руководство Главлита СССР считает необходимым согласование названных эпизодов с участием И.В. Сталина с ЦК КПСС <...> Просим санкционировать публикацию указанных глав с участием И. В. Сталина, члена Политбюро А.А. Жданова в романе А. Чаковского...». Правда, авторитет А. Чаковского, по всей видимости, был незыблем, поэтому решение руководящих органов было положительным, что отражено в соответствующем письме зав. отделом пропаганды Степанова – зав. отделом культуры В. Шауро от 22 августа 1968 г.: «В последнее время опубликован ряд литературных и художественных, документальных произведений о начальном периоде Великой Отечественной войны и И.В. Сталине. Главный редактор журнала «Знамя» В. Кожевников и автор романа, главный редактор «Литературной газеты» А. Чаковский – ответственные партийные литераторы и они в состоянии сами решать вопрос о целесообразности публикации этого произведения. Просим согласия сообщить об этом редакции журнала “Знамя”...», о чем и было незамедлительно сообщено редакции.

Иногда отношения официальных художников и власти могли быть еще более сложными (во многом это было обусловлено масштабом таланта художника – чем он значительней, тем больше вероятность расхождений с канонами), как, например, в случае с В. Катаевым, чье положение в советской культуре получило интересную оценку В. Аксенова, который видел трагическое расхождение между личностью, талантом писателя и его официальной, гражданской судьбой: «Такова дуалистичность: писатель, опутанный по рукам и по ногам «сюжетом» своего секретарства, членства и лауреатства в прозе пытался убежать от каких бы то ни было пут», что порождало вопросы, остающиеся без ответа: «...а какой образ этого человека был ближе к его сути – образ увенчанного всеми советскими наградами члена соцреалистического истеблишмента или образ волшебника русского языка,

властителя стиля и заводилы художественного карнавала?». Но эти же вопросы и не позволяли вынести однозначную оценку многим представителям официальной культуры, чье влияние на культурные процессы, вероятно, было не только негативным.

Так или иначе необходимо констатировать существование в исследуемый период узаконенной, имеющей непререкаемый авторитет у государства, занимающей приоритетные культурные позиции литературы (и разряда литераторов), которую М. Геллер, может быть, чересчур резко, но весьма точно назвал «рептильной», основной задачей которой является «угождение политике сегодняшнего дня», какой бы неожиданный поворот она не приняла.

Аналогичной была ситуация и в изобразительном искусстве. Официальные издания с неиссякаемым оптимизмом рапортовали о «подъеме советского искусства» (в частности, живописи), приходящемся на 1960 – 70-е годы, которое как никогда раньше: «...выражает по-своему богатство и полноту раскрытия творческих сил советского народа, которое предопределено всей совокупностью социальных, политических и моральных факторов развитого социалистического общества... советская реалистическая живопись в своем познании и отражении окружающей действительности запечатлевает <...> все новое, что появилось в жизни развитого социалистического общества...» и т.д.; проводились бесчисленные идеологические выставки; художникам присуждались соответствующие награды: «За 1966 – 77 годы удостоены Звания Героя Социалистического Труда А.А. Дейнека, Б.В. Иогансон, Е.В. Вутетич, Н.В. Томский, М.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов, Д.А. Налбандян, М.К. Аникушин и др., многие стали лауреатами Ленинской и Государственной премий СССР, свыше 70 получили звание народного художника СССР».

Интересное понимание дифференциации официальной художественной культуры предлагает И. Кабаков: «наличная изопродукция к 1973 году, да и сейчас, разбита как бы на два слоя – профессиональный „художественный“, и тоже профессиональный, но „нехудожественный“ или один как бы для „внутреннего“ употребления, а другой для „наружного“, но вообще как бы и не для употребления. <...> я хочу сказать, что как бы „для себя“, в смысле „для искусства“ у нас и в „официальном“ и „неофициальном“ мире делается „подлинная живопись“, лишенная

и времени, и места. Картина вообще на все времена, а наружу, для „подлой” улицы, для них, для всех делается что-то отвратительное, нехудожественное, пропагандистское», – продолжая мысль И. Кабакова, можно сказать, что это «что-то» должно было не просто соответствовать идеологическому канону, но, кроме того, удовлетворять незатейливым художественным вкусам массовой публики, не возвышая его до подлинно художественных образцов (хотя бы в формальном отношении), а наоборот, снижая до примитива и так невысокую эстетическую планку.

Характерно, что власть, определяя приоритеты в изобразительном искусстве, создавала подчас парадоксальные ситуации, в которых на первые позиции выдвигались живописцы, творчество которых, по мнению художественной общественности, не соответствовало традиционным критериям, предъявляемым даже в границах официального искусства: «Особо странным в нашей художественной жизни 60-х и 70-х годов было появление, а затем невероятно быстрое возвышение Ильи Глазунова, а несколько позже – Александра Шилова. <...> О том, насколько художники-профессионалы, независимо от направлений и групп, не принимали деятельность Глазунова, свидетельствует письмо руководителей МОСХ в июне 1964 года. Тогда в руководстве находились не сторонники «левых» направлений, а представители официально-традиционного искусства, такие как А. Кибальников, монументалист И. Бережной, графики Н. Волков и Н. Петров. <...> В письме, в частности, говорилось о том, что кое-кто называет Глазунова истинно русским художником, но как же можно не заметить, что «русское» у Глазунова — часто стилизованный сусально-русский лубок. Казалось бы, нужно ожидать после всей этой критики какого-то реального изменения отношения к Глазунову официальных художественных и нехудожественных учреждений и их руководителей. Но, увы, случилось наоборот — совершенно безудержное, немыслимое, высочайшее его признание: государственные заказы, сменяющие одна другую командировки в другие страны, монографии, альбомы, кинофильмы, телевизионные передачи, интервью и выставки (не столько у нас, сколько за рубежом). И, наконец, как завершение триумфального шествия Глазунова присвоение ему званий — сначала заслуженного деятеля искусств, затем народного художника республики и вскоре, нарушая все принятые сроки между званиями, — народного художника СССР <...> История с Шиловым под стать глазуновской...».

Художники, представлявшие официальное искусство могли цинично реализовывать карьерные амбиции, выполняя «государственные заказы», возглавляя творческие союзы и организации; именно в этой среде нередко неталантливость, иногда откровенная бездарность апеллировала к власти, использовала власть при решении (организационно-творческих и, отнюдь не творческих) проблем. Парадокс, на наш взгляд, состоял в том, что объективно именно эта часть художественного истеблишмента, создавая «серые поделки» наносила непоправимый вред государственной идеологии, разрушала, а не поддерживала имидж власти. И сама реальная власть в 1970-е годы уже не способна была пробудить порыв ее романтизировать, отсюда – у наиболее талантливых – героизация и романтизация революционного прошлого, времен гражданской войны и историко-эстетический интерес к отдельным периодам советской истории (в первую очередь, конечно к 1920-м годам) – известное отражение идеологического «неоленинизма периода «оттепели».

Конечно, и официальная художественная жизнь не была монолитной и однородной, как это можно представить сегодня. Внутри этого широкого пространства существовали тенденции, явления, наконец, личности, которые так или иначе не совпадали, не полностью совпадали с ортодоксальными принципами и позициями, утверждавшимися, навязываемыми государством. Эту «прослойку» художественной интеллигенции, применительно к изобразительному искусству, И. Кабаков называет «честными художниками», рассуждая по этому поводу: «Коль скоро мы заговорили о честности, то есть и такое мнение, что жесткое деление культуры на официальную и неофициальную не совсем правомочно, так как существует какая-то третья дефиниция, промежуточная, включающая в себя отдельные проявления как тех, так и других деятелей культуры, искусства, – так называемое “честное” искусство. Оно как бы не принадлежит ни к той, ни к другой культуре. Равно, как нечестными могут быть деятели и той, и другой культуры. Честность есть некоторое внутреннее ощущение истинности, искренности, красоты, то есть, массы таких моральных, этических аллюзий, представлений, которые как бы устанавливают критерий по ту сторону официального и неофициального мира <...> можно сказать, что за это время (речь идет о 70-х годах) возникла очень большая прослойка так называемых “честных” художников. Я знаю многих молодых художников,

которые вообще не хотят участвовать на выставках, получать звания, брать заказы и вообще внедряться в официальную художественную жизнь, как это было в 60-е годы, а хотят находиться на периферии, в стороне и заниматься своим собственным искусством. Но с такой же чрезвычайной слепотой и без интереса они относятся и к неофициальной культуре, они ее также не знают и также ее чураются».

Если отойти от резкости оценок Кабакова, можно сказать, что данная категория художественной интеллигенции (не обязательно молодое поколение), представители которой «сторонились» официальной культурной жизни или, по крайней мере, особенно, одиозных ее форм, была довольно многочисленна, охватывала не только сферу изобразительного искусства и, во многом, стала важнейшим компонентом реального многообразия художественной жизни, которое нельзя не принимать во внимание, говоря о 1970-х годах. Объективно противостояли официальной идеологии представители «деревенской» прозы (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, Б. Можаяев, В. Шукшин и др.), в образной форме показывавшие трагические последствия сплошной коллективизации для российской деревни. О непреходящих проблемах нравственности писали Б. Васильев, Ю. Трифонов. Свой взгляд на смысл жизни и роль интеллигенции в ней предлагали популярные режиссеры Г. Товстоногов, А. Эфрос. М. Захаров, О. Ефремов, Г. Волчек, а также многие театральные (Е. Лебедев, К. Лавров, О. Басилашвили, Т. Дорониная, Р. Плятт) и киноактеры (В. Тихонов, М. Ульянов, Н. Мордюкова и др.). В кинематографе в этот период наступает расцвет творчества С.Ф. Бондарчука, Ю.Н. Озерова, Т.Н. Лиозновой, А.А. Тарковского. Э.А. Рязанова, Л.И. Гайдая и др.

Не случайно А.С. Трошин, создавая собственную версию истории отечественного кино в 1970-е гг., утверждает, что «... наше кино в своих поисках находило формы и способы самоосуществления. Оно развивалось, углубляло свое зрение, балансируя между официально разрешенными и собственными внутренними потребностями. В лучших своих произведениях оно исследовало, наряду с социальными, духовные изменения, происходящие внутри самой личности, ее отношения с миром и отношения человека с человеком и на этом пути сделало не меньше, чем отечественная литература, о которой ее строгий судья А. Солженицын сказал: « На рубеже семидесятых и в семидесятые годы в советской литературе произошел не сразу замеченный беззвучный переворот. Без мятежа, без тени

диссидентского вызова, ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если бы никакого соцреализма не было объявлено и диктовано...».

Способов противостояния официальной идеологии в культуре и искусстве или же своеобразного «корректирования» установленных идеологических и художественных норм было много и они были разнообразны, так что в целом развитие «честного искусства» нельзя представить как ряд эпизодов, обусловленных психологическими и нравственными свойствами отдельных художников. Истоки этого масштабного явления современные критики видят в самой политической и культурной ситуации: «Как обычно, в истории России относительное ужесточение идеологического режима в 1960-е годы, носившее постепенный характер, лишь усиливало творческую энергию интеллигенции в создании произведений, иносказательно и в весьма сложной форме выражавших несогласие с официальной идеологией и культурной политикой. <...> Своеобразие ситуации состояло в том, что влияние оппозиционной интеллигенции расширялось и поддерживалось инфраструктурой сферы культуры, которая на протяжении нескольких десятилетий сознательно создавалась руководством страны. При селективном подходе к культурному наследию государством на практике обеспечивалась его сохранность и доступность. На протяжении всего советского периода повышался образовательный и общекультурный уровень населения».

К цитированному можно добавить, что сама художественная интеллигенция, получившая в 1960-е мощный «экзистенциальный импульс» (расширившийся круг чтения, куда вошли некоторые «буржуазные» философы и писатели), во многом утратившая веру в общественные идеалы, склонна была искать себе новую нишу творчества – уходя «внутрь» человека и обнаружив там множество проблем, в частности нравственную деформацию поколения и др. О многом нельзя было говорить открыто и вслух, но многие талантливые художники, творившие в границах официальной культуры, поднимали человеческие, психологические, нравственные проблемы, служили своеобразным нравственным барометром общественного сознания современников (фильм, который смотрят и обсуждают, книга, за которой стоят в очереди в библиотеке, выставка и спектакль, очередь на которые занимают с вечера и т.д.) и постепенно формировали «своего» читателя, зрителя. Теперь с

усмешкой можно констатировать – этому способствовали ограниченность и дозированность информации, неразвитый художественный вкус большинства. Убогость многих художественных произведений стала очевидна при первых публикациях «потаенной литературы» и т.д., но литература и искусство, обращенные к внутреннему миру человека завоевывали право на личные переживания, не связанные отношением человека к государству и, в известной мере – право на частную жизнь (вмешательство партийно-профсоюзных структур по-прежнему существовало, но художественными средствами осуждалось, например, А. Галич). Эта «честная культура» позволяла человеку, живущему в эпоху «развитого фарисейства», не утратить чувство человеческого достоинства, позволяла «дышать» интеллигенции ради «сохранения себя в ожидании перемен»; она также раздвигала границы официальной культуры, меняла представления о допустимом в творчестве и, в результате, создала неповторимое своеобразие 1970-х годов.

Одним из наиболее ярких проявлений особой позиции в изобразительном искусстве стал «суровый стиль», возникший в конце 1950-х – начале 1960-х годов как новое эстетическое направление в жанровой живописи и ставший в течение последующего десятилетия широким «движением к правде» в искусстве, отстаивавшим свое право на существование в сложных, часто конфликтных ситуациях, причиной которых была нестандартность живописных поисков и несоответствие художественных решений утвержденным образцам.

В поздних официальных изданиях можно заметить стремление включить творчество некоторых живописцев «сурового стиля» в общий контекст феноменального «подъема советского искусства». При этом оно, конечно, ставится не на самую высокую ступень в общей «классической» иерархии жанров («жанровая живопись»), но, тем не менее, отмечаются определенные достижения в этом направлении: «Условно это направление в советской живописи можно назвать героическим, а также монументально-героическим или героико-драматическим, поскольку в значительной мере внимание художников этого направления нацелено на глубокое, правдивое и даже заостренное раскрытие драматических сторон действительности, и героическое начало утверждается ими как начало, торжествующее в суровой, напряженной борьбе, в преодолении препятствий, требующем огромных усилий. В ряду живописцев этого направления можно назвать

живописцев В. Иванова, Г. Коржева, П. Оссовского, П. Никонова, В. Попкова, Б. Огорокова».

В современных искусствоведческих исследованиях «суровый стиль» также оценивается как не противоречащий советскому искусству и идеалам, им выражаемым: «”Суровый стиль” конца 1950-х – начала 1960-х годов вошел в российскую художественную историю как искусство «артельное», созданное группой молодых единомышленников, для которых общность поколенческого мироотношения была важнее, чем индивидуализированное самовыражение. При всей жесткости взгляда на реальность и ощущения ее противоречий они были оптимистами. Они верили в возможность построения «социализма с человеческим лицом» и считали, что именно их герои в робах, ушанках и ватниках своим честным трудом и мужественной самоотрешенностью пролагают путь к обществу социальной гармонии».

Несмотря на это, реальность существования представителей нового стиля в границах официального искусства была далеко не простой. Вот что пишет Костин, представляя в своих воспоминаниях «суровый стиль» скорее как неофициальное искусство: «Самым острым в выставочной практике тех лет был скандал с выставкой группы из шести художников. В нее входили Н. Андронов, П. Никонов, В. Вейсберг, М. Иванов, К. Мордовии, Н. Егоршина. Она сформировалась в конце 50-х — начале 60-х годов. В нее входили тогда еще Л. Берлин, Б. Биргер и М. Никонов, и называлась она «Группой девяти». Они представляли собой ядро определенного течения в нашем послевоенном искусстве, получившего в критике название «суровый стиль». В 1961 году состоялась их групповая выставка на Беговой улице, в здании МОСХ. Выставка была принята в штыки работниками Министерства культуры, руководством Академии художеств, многими художниками старших поколений, рядом искусствоведов. Но ребята оказались крепкими и не только уверенно и горячо защищали свои позиции, но и нападали на других, требовали создания условий своей работы. Я помню, как на обсуждении выставки 9 июня 1961 года Павел Никонов, выступая, со всей силой грохнул кулаком по кафедре и заорал: “Нам не дают заказов, не принимают вещи, но я же живой человек, и, черт возьми, я жрать хочу!” <...> Эта их боевитость сохранилась на многие годы, но выставки им все же разрешали редко. После еще одной выставки в 1966 году новую выставку разрешили только в феврале 1973 года, но не в центре города, а ближе к окраине — на улице Вавилова, куда

широкая публика не ходит. Хотя выставку и открыли, но по распоряжению из МК партии не членов МОСХ на нее не пускали. Этот запрет сразу разнесся по Москве, и народ повалил туда валом. Особенно много пришло на обсуждение, хотя в зал пускали по членским московским билетам. Контролерами стояли «дружинники». У дверей собралась большая толпа жаждущих попасть, и кто-то из проверяющих, боясь прорыва контроля, вызвал наряд милиции, который приехал на двух машинах, прихватив еще одну специальную для перевозки преступников. <...> Случившееся очень подняло значение этой группы в нашей художественной жизни, однако сама группа уже переживала в это время внутренний кризис и постепенно распалась...».

Именно это направление в искусстве во многом стало основой дальнейшего развития «тематизма» в живописи 1970-х, представленного поколением молодых художников – Н. Нестеровой, Т. Назаренко и др., в творчестве которых, при внешнем соблюдении «правил игры» с официальной идеологией, отчетливо ощущались новые интонации, углублявшие психологические, личностные, нравственные аспекты, провоцировавшие иной взгляд на историческую реальность; да и в формальном отношении было достаточно новаций, для того чтобы сегодня определять это направление как обозначившее предел тотального давления государства на развитие искусства. Об этом же говорит и В. Костин: «Молодые художники заявляли о себе все более решительно и все более крупными и серьезными работами, отмахнуться от которых уже было невозможно. Я вспоминаю свое удивление и даже ощущение какого-то шока, когда впервые увидел на молодежной выставке 1972 года огромное полотно «Казнь народовольцев» Татьяны Назаренко. Удивляли крепко нарисованные крупы белых лошадей на первом плане, заполнявшие чуть ли не половину всей композиции, мастерство выполнения и полное отсутствие привычной богатой и тонкой живописности. В то же время картина производила определенное впечатление внушительностью и неожиданностью композиции, своей историчностью и ясностью гражданского содержания». И сама Т. Назаренко, вспоминая в одном из интервью выставку и работу, говорила о том, как прочитывались ее «Народовольцы» в августе, «после выхода на Красную площадь смельчаков».

Сегодня, рассуждая об историческом значении «честной» живописи 1970-х, искусствоведы также говорят о ее заостренном нравственном звучании и о тех непреходящих ценностях, которые она вносила в мироощущение эпохи: «Путь к

новому тематизму для неподпольных художников долгий и мучительный. Гуманистические, ценности жизни, правды, привлеченные для анализа произведения выстраиваются в подлинную историческую драму. Не будучи историческими, сюжеты характеризуют целую эпоху <...> Истощается чувство причастности индивидуума к тому, что «заботит» общество. Художник не идентифицирует себя больше с «народом» – это «созерцательный реализм» <...> Художник 70-х больше, чем его предшественники, доверяет своему индивидуальному опыту, он ощущает большую свободу как Личность, не считая свое творчество «мобилизованным и призванным» <...> Семидесятые доказали высшую ценность не манеры, а мироощущения. И оно масштабно, несмотря на превалирование камерных мотивов...».

Ситуация в литературе (и вокруг литературы) была сходной – среди писателей, допущенных цензурой к читателю, имевших большие тиражи официальных изданий, нередки фигуры, чье творчество можно считать «скрытым» противостоянием государственной идеологии. В этом отношении показательна литературная судьба Ю. Трифонова, который был официально признанным писателем, «выездным», издаваемым за рубежом. Именно там его произведения оценивались как «подрывающие» основы советского режима. Это, в свою очередь, не осталось без внимания руководящих органов. В секретных документах ЦК КПСС хранятся экземпляры статей, опубликованных в зарубежной прессе, которые в 1979 г. начальник Главного управления по охране государственных тайн в печати П.К. Романов направил в ЦК КПСС для ознакомления с оценками творчества Ю. Трифонова за рубежом. Оценки были чрезвычайно красноречивыми: «Если ранние рассказы Трифонова являлись лишь "зеркалом советского общества", то в последних своих произведениях – "Дом на набережной" и "Старик" – он, по мнению Кенеца, "ставит вопросы глубже: здесь его интересует не что иное, как процесс создания нового человека – Гомо Советикус - и связанные с ним неизбежность предательства, коррупции и моральной слабости в современной России. Более глубокие по содержанию, эти произведения являются и более политическими по характеру. Толкование советской истории в них ставит под сомнение саму законность существующей системы <...> Можно лишь предполагать, каким образом Трифонову удалось выпустить вещи, поражающие режим в самое сердце. Возможно, этому

способствовала его значительная репутация; возможно, тот факт, что его произведения становились критическими постепенно, сбил с толку цензоров; возможно, у него есть друзья во влиятельных кругах, пришедшие к нему на помощь. Как бы то ни было, феномен Трифонова показывает, что русским изредка разрешается читать весьма подрывные по направленности книги». Такое противоречивое положение делало судьбу писателя в границах официальной культуры очень нелегкой. Государство требовало от писателей публичного выражения лояльности режиму и обличения открыто «диссидентствующих» коллег. М. Геллер так оценивает ситуацию Ю. Трифонова: «Дело в том, что за привилегии надо платить. Один из «валютных писателей» – Юрий Трифонов – заплатил за разрешение побывать в США, где подписал контракт и на издание своих книг, интервью, которое он дал «Иностранной литературе» (№ 6, 1978) В этом интервью он сообщил, что на вопросы американских студентов о «так называемых диссидентах: он отвечал обычно: «как писатели они, я считаю, погибнут, что вне родины писать невозможно, он пренебрежительно отозвался о книгах, «получивших одиозную скандальную политическую известность». Весьма положительное впечатление вынес Ю. Трифонов от встречи с главным редактором издательства «Саймон энд Шустер», которое издало книгу «Леонид Брежнев. Страницы жизни». Это же самое издательство издаст две книги Трифонова». К числу «честных» писателей, вынужденных идти на те или иные компромиссы с властью можно отнести А. Битова, Ф. Искандера и других, еще более «вписанных» в структуры официальной культуры и литературы. Чаще всего писатели должны были соглашаться с бесцеремонной цензурной правкой и сокращениями, вносить более или менее серьезные изменения в свои тексты ради того, чтобы удержаться в пространстве официальной литературы и иметь возможность реальной встречи со своим читателем.

Вопрос о «компромиссах» – их значении для развития культуры, допустимых границах уступок – один из самых острых и болезненных, в котором часто художники, критики и публицисты, подвергая рефлексии прошедшие культурные эпохи, занимают противоположные позиции. История компромиссных отношений художника и власти, наверное, во многом сходна для всех культур и всех времен. Но именно советская культурная история поставила художника в положение, когда компромисс мог быть равен потере лица, чести, репутации у значительной части

интеллигенции. Ю. Белинков в своей книге выводит своеобразную формулу «сдачи и гибели советского интеллигента» сталинского времени, оценивая писательскую судьбу Ю. Олеси: «Поскольку пересматривать свое мировоззрение хочешь не хочешь, а все равно надо, то уж лучше это делать как следует, то есть не бросаться сразу, как свистнут, неприлично давя всех, с совершенно неуместными визгом и улюлюканьем, а прийти в подходящий момент и сказать, вот так, мол, и так. Говорить нужно с подкупающей искренностью, с достоинством и ощущением внутренней свободы, и в тоже время с глубокими переживаниями. В этом случае оправданием и стимулом служит своеобразный алгоритм поведения, который можно кратко обозначить как “примирение — резервирование”. Примирясь с революцией, интеллигенция сначала резервировала за собой право критически относиться к некоторым ее сторонам, например, к политике власти в отношении интеллигенции. Затем, примирясь с этой политикой, она резервировала за собой скептическое отношение к установлению некоторых нравственных норм. Потом, примирясь с этими нормами, интеллигенция резервировала право не принимать преобладание вокальной музыки над инструментальной и т.д. и т.п. В конце концов, объект какого-либо резервирования сводился к нулю, оставалось лишь “право безоговорочно соглашаться”...».

В отношении художников более позднего времени (в том числе и 1970-х годов) можно встретить менее прямолинейные, но не менее ироничные оценки моделей поведения. Например, И. Кабаков характеризует ситуацию Э. Неизвестного как «парадоксальную»: «Я имею в виду, что одной своей стороной он находится в неофициальной культуре, а другой – в официальной. Парадокс состоит в том, что никому другому не удавалось занять такое положение. Я не имею в виду мимикрию, „прописку”, так сказать, ради заработка, выживания <...> он полностью находился одновременно и в официальной, и в неофициальной среде. Как метафору, можно принять образ надводного мира с лодками, тучами, растениями и т.п. и подводного <...> Для официального мира он представлялся подводной лодкой с неясным туловищем, ее глубина и вооруженность оставались неизвестными, наружу торчали лишь рубка, выкрашенная в красный или защитный цвет, некоторые надводные постройки и капитан, который махал флагами в сторону порта или начальства. Это связано с тем, что Эрнст принадлежал не к подпольному сознанию. Он принадлежал к

сознанию героическому – таковы были младомарксисты, некоторые философы и филологи наши и другие группы лиц, которые считали, что надо жить на этом свете подлинно, говорить открыто – научно, культурно, духовно и т.д., все, “что ты думаешь”. Это такой запоздалый утопизм, характерный для начала 60-х годов, который держится на том, что люди “выслушают, подумают и поймут” <...> Для нашего, чуть более позднего, поколения это уже выглядит наивно». Но, как показывают документы, это «парадоксальное» положение было отнюдь не легким, создавало художнику много сложностей в реализации проектов и заставляло вступать с властью и государством в отношения, дискредитирующие принцип свободы творческой личности.

С другой стороны, например, А. Шнитке считал свою работу в советском кино допустимым и едва ли не единственным способом донести свою музыку до широкой публики: (о фильме «Осень») «Там была псевдорокковая музыка....Но там была музыка, которая вошла в фильм без текста, в исполнении хора а cappella, а сочинена была как реализация стихотворения Лермонтова “Выхожу один я на дорогу”. Но я думаю, это обращение к стихотворению Лермонтова имело большой смысл в фильме....».

Показательной, для изучения вопроса о реальной дифференциации художественной интеллигенции, была ситуация в театре, который, являясь наиболее публичным и массовым искусством (в 1970-е годы это особенно заметно), был объектом пристального внимания и жесткого контроля власти, что становилось как почвой для острых конфликтов государства и художника, так и серьезным поводом для самоопределения художественной интеллигенции. Положение «честных художников» театра, в первую очередь, режиссеров было чрезвычайно сложным, но, тем не менее, как считают современные критики: «Театр эпохи “застоя” в лучших его образцах не был застойным театром <...> театр, возникающий “из-под глыб”, преодолевающий яростное сопротивление идеологии государственного аппарата, именно в силу этого обстоятельства, был театром мускулистым и мужественным. Он начал практически все направления, которые продолжают и сейчас». В данном случае, речь идет о театральных школах Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса, осуществлявших новаторские театральные проекты в Москве и Ленинграде, путь к зрителю которых был чрезвычайно сложным, как и

судьба режиссеров, вынужденных в конечном итоге покидать пространство официальной культуры.

Но вообще, процесс «тайного» сопротивления режиму был шире и иногда захватывал театральные явления, первоначально не предназначавшиеся для «борьбы», но в силу различных обстоятельств получавших «ревизионистское» значение в глазах интеллигентной публики и самих актеров и поэтов и поэтому подвергавшихся жесткой идеологической цензуре. В этом отношении интересен эпизод с постановкой в театре Моссовета спектакля по пьесе Рустама Ибрагимбекова «Похороны в Калифорнии» в 1982 году, о котором оставил подробные воспоминания С. Юрский. Пьеса, оцененная С. Юрским как скрытая политическая сатира: «мрачная пьеса о сгнившем тоталитарном обществе», предназначалась 60-летнему юбилею СССР и первоначально прошла все цензурные барьеры (42 поправки министерства), но потом все же была запрещена, так как в ситуации смерти генерального секретаря – Л.И. Брежнева, воспринималась слишком явным намеком на современную реальность. Поражает ясность осознания государственными чиновниками актуальности подтекста пьесы, переданная С. Юрским: «Периодически мы ходили ... по начальственным кабинетам – объясняли, убеждали: “Это не про нас, мы же показываем ТО-ТА-ЛИ-ТАРНОЕ общество, у нас же с вами НЕ тоталитарное общество, ну почему же вы принимаете это на свой счет?”. А нам отвечали: “Да ладно, вы же сами все понимаете... Если честно, то ... бросьте вы это дело! Забудьте! Вам же легче будет”...». Но при этом государственная машина по-прежнему, в прядке последней самозащиты, ставила непроходимые барьеры между художником и зрителем.

Также и история советского кинематографа «семидесятых» дает немало оснований для подобных выводов о сложности существования «честных художников» в контексте официальной культуры. Показательна творческая судьба А. Тарковского, искренне пытавшегося снимать кино для отечественной публики и внести вклад в развитие советской культуры, но вынужденного эмигрировать, по причине полной невозможности творчески работать на родине. Интересны воспоминания Е. Матвеева о возможности постановки фильма «Почтовый роман», где режиссер собирался показать «истинного революционера», используя не вполне традиционные для официальной культуры художественные решения – через призму

личных отношений. Собирались пригласить на исполнение главной роли С. Юрского. Эта инициатива была крайне настороженно и неодобрительно встречена чиновниками: «Начались слухи, что начальство недовольно пробами...». Е. Матвеев вспоминает частный разговор с директором киностудии им. Довженко В.В. Цвиргуновым, в котором тот сообщил: «На меня давят очень сильно... Велят вмонтировать в фильм Ленина...». И еще более показательный разговор с коллегой, открывающий истинные причины недовольства: «Я тут был свидетелем одного любопытного разговора, <...> когда глава комитета Иванов распекал директора за то, что тот готовит к юбилею Ленина фильм с героем немцем, а играть главного героя будет еврей. Но только ты на меня не ссылайся...».

Ощущения других деятелей киноискусства от обязательных церемоний, неизбежно присутствующих в жизни художника, если он не хочет быть вытесненным за границы официального культурного пространства, демонстрируют, насколько тяжелыми и губительными для самосознания творческой личности были формы пребывания в этом пространстве: «...От всех этих гарцеваний на кинофестивалях по душе ползет проказа. Отвратительная улыбчивая вкрадчивая пошлость вдруг входит в тебя – черт знает каким путем. И потом – мучительная тошнота, от которой не отделаешься».

Положение «честных художников» в системе официальной советской культуры – это еще и большая нравственная проблема. Нередкая сомнительность компромиссов, осознаваемая и самими художниками и их критиками, сложность выбранного пути сотрудничества с властью ради возможности реализовать творческие планы, «пробиться» к зрителю – до сих пор вызывает неоднозначные оценки. С одной стороны, в этой «позиции компромисса» есть определенный героизм и самопожертвование – ценой отказа от полной художественной свободы получить возможность воздействовать на публику, пробуждая в ней душевные движения и духовные порывы, что, несомненно, вызывает уважение; с другой стороны – нельзя не признать, хотя бы отчасти, историческую справедливость мнений, полагающих, что в этом героизме есть большая доля заблуждений и иллюзий, относительно той роли, которую может играть «честный художник» в тоталитарном обществе: «Балансирование власти между различными стержнями идеологии, апелляция сталинского режима то к «интернационалистски», то к «националистически»

настроенным группам интеллигенции создавало напряжение, порождало тупиковые ситуации. Парадокс заключался в том, что, фиксируя эти ситуации, видные представители интеллигенции нередко подсказывали власти, как объяснить, «замять» или обойти очевидные слабости идеологических поворотов. Постепенно складывался порочный круг взаимного прикрытия и использования друг друга в искусственном сглаживании противоречий. В этой, ставшей бесконечной «игре» можно было извлечь ощутимый выигрыш или обмануть. Но у власти была заведомо выигрышная позиция – на по-разному идеологически ориентированных группах интеллигенции апробировались пропагандистские новации, их же руками контролировался процесс прохождения этих новаций, в среде этих групп отыскивались и жертвы за неудачи тех или иных кампаний». То есть, в каком-то смысле «честные художники» способствовали сохранению системы, придавая ее идеологии новую, в чем-то, действительно, либерально-демократическую форму, но которая, в целом, не нарушала идеологические принципы, лежащие в ее основании.

Сегодня можно считать общепризнанным научным мнением, что в эпоху «позднего социализма» параллельно официальной, поддерживаемой государством культуре сформировалась и развивалась на протяжении как минимум двух десятилетий «другая культура», «вторая», «неофициальная», «культура андеграунда», ставшая значимой формой духовного сопротивления государственной системе, усилившей в это время давление на культурные процессы. Прежде всего к категории «неофициальной культуры» можно отнести достаточно заметные в 1970-е годы авангардные художественные поиски, затронувшие все сферы искусства. Это и литературный авангард (близкий к эстетике постмодернизма): творчество Дм. А. Пригова, Л. Рубинштейна, А. Хвостенко, К. Кузьминского и др., и собственно художественный: группа Э. Белютина, концептуализм (И. Кабаков), экспрессионизм (А. Зверев,), соц-арт (В. Комар, А. Меламид, Э. Булатов), и, конечно же, театральный авангард: Студия «На Юго-Западе» Беляковича, Студия «Человек» Л. Рашкован, Университетский театр (МГУ) Р. Виктюка и др. в Москве; «Чет-нечет» Б. Понизовского и др. (театр «Дерево» – авангардный театр Россия-Германия, использовавший опыт Е. Гротовского) и т.п.

Несмотря на признание и широкое изучение феноменов «другой культуры», до настоящего времени еще нет ни строгого определения понятия, ни точного

представления о хронологии возникновения и существования самого явления. Чаще всего по поводу дефиниций высказываются непосредственные участники процесса, в основном, столичная гуманитарная интеллигенция, для которой, при всем различии творческих программ и общественных позиций, важно общее ощущение масштабной реализации «отрицания действительности» (К. Рогов), нашедшего выражение в многообразных, прежде всего, художественных формах, преимущественно в 1970-х – начале 1980-х годов, до политической «перестройки», когда пропала необходимость этого отрицания.

Причины возникновения «второй культуры» большинство авторов склонно видеть, в первую очередь, в ситуации, сложившейся в официальной культуре, которая, подчиняясь выражению государственной идеологии, обрекала себя на застой и деградацию и кроме этого накладывала запрет на все творческие проявления, не вписывающиеся в официальный контекст – в эпоху кризиса системы эта ситуация нередко принимала особенно уродливые, гротескные формы. Яркое свидетельство тому – официальные документы, воспроизводящие «программные» выступления «ответственных» за развитие отдельных сфер культуры лиц, например – текст доклада на тему «Партийность искусства как научное понятие марксистско-ленинской эстетики» для XXII сессии АХ СССР, подписанный вице-президентом АХ В. Кеменовым и направленный в Отдел культуры ЦК КПСС в 1975 году. Доклад, собранный из различных материалов, содержит такие красноречивые реплики, как: «Свобода творчества – это буржуазный индивидуализм. Не случайно Ленин говорил: “Долой литераторов – сверхчеловеков!”...», или своеобразные «афоризмы»: «Индивидуализм разъедает психику художника ядом элитарного высокомерия»; основной задачей высших учебных заведений (АХ, видимо) провозглашается «воспитание отвращения» ко всем проявлениям «буржуазного индивидуализма». Это рождало соответствующую реакцию как чисто эстетическую – известный современный критик В. Руднев именно так определяет причины появления одного из направлений неофициального искусства – концептуализма: «...направление в искусстве, прозе и поэзии последних 20 лет советского строя, возникшее как эстетическая реакция на «зрелый» социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность», так и общечеловеческую – «адепт» неофициального искусства И. Кабаков, анализируя художественную и культурную ситуацию 1970-х пишет:

«Одна из причин появления неофициальных художников есть решение гордиева узла, который в 60-е годы затянулся до упора. «Если ты советский человек, ты должен говорить в общественных местах, на работе так, как положено, так, как все кругом говорят, под страхом гибели <...> Свое приватное мнение ты можешь высказать жене, теще, другу, это уже твоя «человеческая» черта, особенность <...> Появление неофициального искусства – реакция на эту разведенность, предположение, что в своей художественной практике человек может и должен делать то, за что он лично несет ответственность».

Есть и другие мнения, связывающие появление неофициальной культуры с приходом нового поколения художников, с тем, что: «Каждое молодое поколение совершает диверсии против существующих авторитетов, стремится раздвинуть рамки возможного поведения, творчества. Оно не способно к глубокой ревизии состояния общества, оно его передразнивает, эпатирует, оно стремится упростить те нормы, которым окружающие следуют... Этим я хочу подчеркнуть независимость молодежной культурной ситуации от конкретной политической ситуации. Советский тоталитаризм имел в ее лице постоянного оппонента. Возрастной протест, в сущности, является онтологическим аргументом общественных и культурных изменений вообще». В целом, такие суждения довольно редки, большинство участников процесса развития неофициальной культуры все же склонны напрямую связывать его с современной политической ситуацией, когда культура и искусство мыслились реальной формой противостояния режиму, угрожавшему не только свободе творчества, а посягавшему на человеческое достоинство вообще: «До определенного момента мы были просто поэтами, а в 1968 году, когда танки вошли в Прагу, стали неофициальной литературой».

Дать строгое и однозначное определение «неофициальной культуры» вряд ли возможно. По мнению И. Кабакова: «Слова „официальная” и „неофициальная” в приложении к культуре возникли сравнительно поздно - в конце 70-х годов. А в 60-е годы было одно понятие – подполье: подпольное искусство, подпольная поэзия, подпольный джаз и т.д. Подпольность была точным определением атмосферы 60-х годов. Надо сказать, что термин „неофициальная культура” претерпевает сильные изменения с каждым годом, и вот сейчас, к концу 80-х, он уже сильно размыт, и даже высказываются соображения, что не существует такой культуры, что это

искусственная атрибуция, а на самом деле существует просто „хорошее” и “плохое” искусство». Изобразительное искусство наиболее ярко воплощало идеи ”другой культуры”, так как художники не только непосредственно наглядно в живописи нарушали или разрушали установленные каноны, но часто это нарушение сопровождалось соответствующими, эпатажирующими публику, формами жизненного, бытового поведения, художественными акциями и т.д.

Следствием сознательно выбранной позиции становится чрезвычайно широкий процесс развития «другого искусства» в Москве и Ленинграде, приблизительно с середины 1960-х годов, когда это искусство было еще абсолютно «подпольным» (после скандала в Манеже 1962 г.), до конца 1970-х – начала 1980-х, когда оно, постепенно отвоевав себе нишу в культурном пространстве (материализованную в официально открытых залах), становится реальностью, с которой уже не может не считаться власть, вынужденная отказаться от жестких репрессивных мер по отношению к художникам, правда по-прежнему старающаяся вытеснить альтернативное искусство в маргинальное пространство. За это время «другое искусство» стало мощным пластом современной художественной реальности, по многообразию форм, стилей и концепций не уступающим западному авангарду и постмодерну, что и позволило ему в конечном итоге органично войти в европейско-американский художественный контекст (художники «третьей волны» эмиграции, выставки, организованные коллекционерами).

В 1970 – 1980-х годах «неофициальное искусство» становится тем культурным полем, где осуществлялось развитие современного российского искусства в целом, таким же, каким была «неофициальная литература» и некоторые другие формы проявления нонконформизма. О культурном значении этого явления убедительно высказался И. Бродский: «Неофициальная культура ... привлекательна уже хотя бы потому, что это антитезис, а он всегда более приятен и занятен и более живое явление, чем тезис, по крайней мере, открывает возможности для развития ... в ней куда в большей степени, чем в культуре первой, официальной (если она вообще тянет на понятие «культура»), проявилась главная тенденция русской культурной жизни – тоска по мировой культуре, этой тоски она и была порождением <...> вторая культура – это все-таки явление куда более заслуживающее внимания, нежели literary Establishment».

В первую очередь, именно представители «неофициального искусства» и его исследователи пытаются дать определение этому феномену.

Пожалуй, наиболее интересное, широко развернутое размышление на указанную тему мы встречаем у И. Кабакова, который на нескольких страницах своей книги методом «от противного» (от официального искусства) формулирует оригинальное понятие сущности и характера «неофициального искусства», шире – «неофициальной культуры»: «В основе официального и неофициального мироощущения лежат совершенно разные, психологические установки. И прежде всего, это разные взаимоотношения со зрителем. Официальная художественная жизнь ориентируется на абстрактного зрителя, не существующего в действительности. Это обращение к зрителю, которого нет на самом деле, который не имеет ни плоти, ни психологии, это как бы абстрактный, бумажно-синтетический персонаж, к которому и обращается художник, поэт, музыкант. <...> Неофициальная культура всегда обращается к отдельному, конкретному человеку. Упущенный официальной культурой зритель, слушатель и является адресатом, объектом интереса и субъектом восприятия неофициальной культуры. <...> Что это за субъект? Это прежде всего – существо, которое рефлектирует и способно лично, в своем опыте оценить произведение искусства <...> То есть, неофициальное искусство адресовано человеку, способному вступить с тобой в диалог на равных, а не участвовать в известной игре: вождь – толпа, учитель – ученик, пророк – адепт, доктор – пациент и т.п.».

Это определение, конечно, нельзя назвать строгим, но далее И. Кабаков проводит чрезвычайно интересное исследование «мнений», затрагивающих различия «официального» и «неофициального» искусства по всем возможным параметрам существования, из которого можно составить достаточно подробное представление о том, как самими художниками осмысливался интересующий нас феномен, а также сделать эмоциональный вывод вместе с И. Кабаковым: «...по моему глубокому убеждению, все самое ценное, интересное, важное и прекрасное существует только в неофициальном искусстве».

Вообще, нужно сказать, что в определении представителями «неофициального искусства» сути феномена своего творчества, которое с полным основанием можно назвать самоопределением, очень большое значение имеет момент индивидуальности художника, психологически-личностный компонент, в результате чего часто

«неофициальное» искусство и культура воспринимаются как совокупность «личных акций», что, в свою очередь, создает трудности для исследователей, пытающихся дать обобщающее определение культурного явления.

Как заявляет в своих воспоминаниях В. Немухин: «Часто спрашивают, что такое художественный андеграунд – тип культуры, особое духовное измерение, социальная общность или нечто, не поддающееся строгому определению? Наверное, с позиции философии или социологии можно получить достаточно убедительное определение, но для меня, лично, важно не обобщение, а частность: что происходит с отдельным человеком.

Он же формулирует в связи со своей позицией еще одно оригинальное определение «неофициальной» культуры: «...ненавижу слово «мы», но «мы» андеграунда – это сумма отражений, противостоящих коммунальному единомыслию, *возможность разноуглубленного разнопонимания*, стремление к разновидности, понимаемому как качество, органически присущее искусству».

Из трудностей определения феномена логически следуют трудности установления точной хронологии, исторических рамок развития неофициальной культуры, даже относительно столиц, где это развитие было наиболее интенсивным. Для современных исследователей и для участников процессов представления об этом весьма различны. Исследователи «другого искусства» чаще всего считают, что реальные плоды художественной дифференциации, имевшей место в конце 1950-х годов, нашли свое выражение в начале 1960-х в феномене «подпольного искусства», продолжавшего существовать до эпохи легализации и свободы (перестройки). Представители «неофициального» искусства часто склонны индивидуализировать видение конкретной художественной ситуации со своим участием, и поэтому можно встретить различные точки зрения – одни утверждают, что эпоха «неофициальной культуры» наступила: «...после краха социалистической утопии – по мере дискредитации идей «оттепели», достигла апогея развития в годы застоя и исчезла накануне политических потрясений второй половины 1980-х годов»; другие считают, что искусство андеграунда перестало быть актуальным в связи с образованием живописной секции московского Горкома графиков (1976 г.) и открытием выставочного зала на Малой Грузинской (1978 г.), когда определенная часть представителей «другого искусства» получила возможность легальной выставочной

деятельности; иные же связывают конец «подполья» с временем полной свободы и независимости бывшего советского художника. В связи с этим приведем интересный фрагмент беседы Д. Пригова и Г. Брускина: «Д.П. – Если отсчитывать от того времени, когда тебя начали выставлять, то для разных людей андеграундное искусство кончилось в разное время. Если уж следовать каким-то более объективно верифицируемым фактам и определениям, андеграундное искусство в России, которое, в отличие от западного, противостояло не столько истеблишменту эстетическому, сколько социокультурному и политическому, кончилось, конечно, тогда, когда исчезла возможность какой-то властной институции запретить кого-либо выставить. Это не значит, что его могли выставить, но никто не мог запретить. Все кончилось в 1991 году. Как только управления культуры и парткомы перестали существовать, когда поэтам, чтобы собраться стало ничего не нужно, кроме их воли, помещения и денег, а не обращения в какие-то официальные организации, тогда и кончилось, собственно говоря, андеграундное искусство.

Г.Б. – Андеграундное искусство существовало до тех пор, пока существовала советская власть. Эпоха кончилась. И то и другое перестало быть актуальным».

Вообще, если сравнивать точки зрения творцов «неофициального» изобразительного искусства и литературы, также можно встретить различные представления о хронологии явления в целом. Что касается ленинградской «неподцензурной литературы» и «неофициальной» культуры, в первую очередь связанной именно с этой литературой, то эпоху ее формирования и расцвета многие (как литераторы, так и критики) склонны помещать непосредственно в 1970-е годы, когда разрозненные литературные кружки и группы, противостоящие официальной советской литературе, консолидировались и перешли к общекультурным акциям, когда произошло становление устойчивых форм неофициальной культурной жизни и т.д. Здесь также можно говорить о различиях в хронологии московской и ленинградской культурной жизни.

Но так или иначе – определенно можно говорить о значительном феномене «неофициальной культуры», во всяком случае, в столичной культурной жизни, особенное историческое значение которого исследователи, критики и создатели связывают с эпохой «позднего социализма», «застоя», т.е. с «длинными 1970-ми», когда эта культура стала значимой альтернативой господствующим

прогосударственным культурным формам, стремилась выйти к широкой зрительской аудитории, но главное – представляла собой обширный и многообразный культурный мир, который, как высказался один из участников процесса: «...своей самодостаточностью и полнотой напоминал средневековое натуральное хозяйство».

Таким образом, анализ широкого круга различных видов источников (документальных, мемуарных, критических, историографических и др.) позволяет сделать выводы о реальной сложности, «многослойности» художественной жизни периода позднего социализма, отчетливо выраженной (хотя, подчас, имеющей зыбкие внутренние границы) дифференциации художественной культуры и расслоения художественной интеллигенции. Возможно, такое состояние художественной среды является своеобразной проекцией духовной и культурной жизни советского общества в целом в данный период.

Предельно индивидуализированный мир художника находил выражение в различных вариантах ролей и поведенческих практик по отношению к власти, в творчестве, в повседневности и др. Мы можем условно выделить, по крайней мере, три категории художественной интеллигенции, создававших многообразие культурной среды исследуемого периода.

В первую очередь, это советский «establishment» сферы культуры, для которого основной моделью культурного поведения было служение власти (искреннее, основанное на незыблемой вере в идеи социализма или вполне циничное, обусловленное пониманием ценности привилегий). Этому, наиболее целостному типу сознания и культурного поведения, часто была присуща двойственность, связанная с пониманием истинного положения вещей, что, с одной стороны, делало жизнь данной категории интеллигенции более драматичной, с другой, не могло способствовать творческому подъему, что, в целом, снижало уровень развития отечественной художественной культуры.

Чрезвычайно значима в историко-культурном процессе периода позднего социализма вторая категория художественной интеллигенции, границы которой наименее четки, – так называемые «честные художники» – (явление, рожденное оттепельной атмосферой), как правило, верящие в юности в идеалы социализма, но затем – либо видящие недостатки системы, но твердо верящие в возможность ее реформирования и потому вскрывающие недостатки, пороки, язвы

социалистического общества изнутри; – либо прозревшие и разочаровавшиеся в системе общественного устройства и ушедшие в пассивную оппозицию власти.

Определенная часть этой категории художественной интеллигенции пыталась выстроить с властью конструктивный диалог, чутко реагируя на те изменения, которые происходили с самой властью, – от писем-обращений конца 1960-х до компромиссных уступок в творчестве середины-конца 1970-х гг., позволявших, тем не менее, искусству выполнять свою гуманистическую функцию, формировать духовно-нравственный мир советского человека, поддерживать планку художественного вкуса в обществе (фильмы А. Тарковского, К. Муратовой, А. Германа; спектакли Г. Товстоногова, Ю. Любимова; проза В. Распутина, Ю. Трифонова, В. Астафьева и др.). Яков Гордин, соредатор журнала «Звезда» вспоминал общественно-литературную атмосферу родного города 60–70-х годов: «Была парадоксальная ситуация. С одной стороны, мы не чувствовали себя частью этой культурной и политической системы. А с другой – все хотели печататься: Кушнер, Битов, Марамзин, Грачев ... Все хотели печататься! И многие прекрасно печатались. Не было человека, который бы сказал: «Не желаю печататься на вашей бумаге, в ваших советских типографиях!». Ничего подобного. Хотели войти в культуру, хотели иметь читателей. И в Союз писателей вступали. Очень рано вступили и Битов, и Кушнер. Хотя тут играло роль и везение. Сейчас трудно сказать, почему так благополучно сложилась судьба Саши Кушнера. Ведь по тому, что он писал, Саша абсолютно чужой человек для системы.

Эту категорию художников отличала, на наш взгляд, наибольшая сложность социального существования, обусловленная уязвимостью их общественной позиции: стремление удержаться в границах легального пространства, с одной стороны, стимулировала появление высоких результатов творческой деятельности, позитивно влиявших на духовное развитие современников (отсюда современная ностальгия по 1970-м – понимаемая как «ностальгия по-настоящему»), но с другой – «ценой» идеологических, творческих, нравственных компромиссов иногда становилась личная репутация автора (не говоря уже о его психологическом состоянии), альтернативой чему становились уход в андеграунд или эмиграция. А. Кончаловский, например, говорит о своих взаимоотношениях с властью в тот период, когда он еще пытался выстраивать с ней отношения: «Взаимоотношения с властью развивались от «все, как

надо» к «хочу больше», затем к «это невыносимо». Ты хочешь больше свободы – тебе ее не дают. Желание вырваться накапливалось уже с середины 60-х годов».

Вследствие сложности существования «честных художников» в системе авторитарного государства отечественная культура 1970-х, на наш взгляд, рождала меньше художественных прорывов, чем, в принципе, было бы возможно, учитывая питательную почву «оттепели».

Наконец, третья категория художественной интеллигенции – представители «неофициальной культуры», художественный андеграунд, те, кто в своем творчестве сознательно выбирал позицию максимального дистанцирования от всех органов и структур власти, даже если это грозило им абсолютной невостребованностью обществом и государством. Конечно, художники «андеграунда» также могли вести «двойной образ жизни», зарабатывая средства к существованию в официальных структурах и создавая свои художественные произведения «в свободное от основной работы время», но чаще они демонстрировали полное неприятие всех легальных практик жизнедеятельности, что парадоксально давало им максимальную свободу творчества. Творчество именно этих художников, творивших вопреки официальному канону, обеспечило в конечном итоге неотрванность России от мирового художественного процесса.

Несомненно, любая типология условна и определяемые нами границы подвижны. Поведение, как и взгляды художника, могло меняться в течение жизни, определялось контекстом, могло иметь «игровой» характер и т.д. (наиболее адекватное представление об этом можно составить лишь изучая и анализируя источники, в которых отражено мироощущение самого художника, попытки идейной, культурной и творческой самоидентификации). Но специфика 1970-х годов, по нашему мнению, заключается в относительно больших возможностях осуществления и реализации локальных поведенческих стратегий. Можно предположить, что изменение поведения либеральной интеллигенции (от поддержки власти в начале периода до все более частого и открытого неприятия власти в его конце) ускорило гибель системы.

*

Вопросы и задания

1. С чем, на Ваш взгляд, связано обозначение исследователями периода как «длинные семидесятые»?
2. Какими причинами, на Ваш взгляд, было обусловлено расслоение художественной интеллигенции в рассматриваемый период?
3. Какие мотивы побуждали художников советского establishmenta занять позицию официальных (часто ортодоксальных) деятелей литературы и искусства?
4. Авторов каких художественных произведений Вы бы отнесли к «честным художникам»? Почему?
5. Проанализируйте известные Вам произведения «честных художников» 1970-х с целью выявления проблем духовной культуры современников? Почему, по Вашему мнению, телевизионные, концертные и др. программы с участием художественной интеллигенции того времени называют сегодня «ностальгия по-настоящему»?
6. Как изменились в 1970-е годы способы художественного общения авторов и современников в легальном пространстве?
7. Попробуйте дать определение понятию «другая культура»? Почему именно в это время стало возможно возникновение в СССР «другой культуры»?
8. Что могло служить поводом отнесения властью художников, писателей и др. к представителям «андеграунда»?
9. Какие течения, направления и др. в неофициальном изобразительном искусстве Вам известны (имена, произведения и др.)? Что Вы знаете о судьбе этих художников?

Раздел 2. «СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК» В ПРОСТРАНСТВЕ НЕСВОБОДЫ

Человек мечтает, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого? Ты осудил, а он уже другой. Потому рассказывая о людях, о времени, о себе, я не сужу, а рассуждаю.

В. Немухин

Задачей настоящего раздела является исследование различных сторон существования и функционирования мира «неофициальной культуры» и в целом, той культуры, которая пыталась быть максимально свободной в условиях тотальной несвободы – господства культуры официальной, государственной. Именно это в конечном итоге позволит с достаточной степенью объективности рассуждать о внутренней динамике историко-культурных процессов.

Значительная часть нашего исследования особенностей самосознания и поведенческих стратегий отечественной художественной интеллигенции 1970-х годов имеет основанием анализ уникального исторического источника – мемуарной литературы.

Сегодня мы являемся свидетелями грандиозного «сдвига» в отечественной исторической науке, попыток выстроить новые методологические основания для изучения исторического, шире – историко-культурного процесса. Современные российские ученые, также как и европейские двумя десятилетиями раньше, приходят к выводам о необходимости создания социально-культурной истории, связанной, как отмечают исследователи методологии современной науки, с методами культурной

антропологии, социальной психологии, лингвистики. На первый план выходит «интеллектуальная история», предмет которой – жизнь идей в истории. В связи с этим формируется устойчивый интерес не к внеличностным структурам, а к индивиду, начинают исследоваться процессы, не обнаруживаемые на уровне макротенденций, но те, которые можно уловить лишь посредством анализа изменений в микроструктурах (см. об этом у Л.П. Репиной). Поэтому закономерно, что мемуары – «интеллектуальные исповеди» – становятся особыми, уникальными источниками изучения истории.

Само понятие «мемуары» не поддается однозначному определению, особенно когда речь идет о текстах, созданных в XX веке, разрушившем устойчивые границы письменных жанров. Теоретическим размышлениям на эту тему посвящаются специальные работы, корректирующие и расширяющие круг источников, причисляя к текстам мемуарного характера все те, в которых в большей или меньшей степени, в любой форме присутствует субъективная рефлексия на исторические события и культурную реальность. Мемуары, где обычно тщательно продуман тематический отбор материала, не только дают сведения для углубленного психологического анализа личности автора, его общественной и культурной позиции, но через умонастроение отдельной личности отражают время, эпоху (см. об этом у И.Л. Сиротиной). При этом нельзя не признать, что мемуары художественной интеллигенции, насколько бы они не носили личный, дневниковый характер, даже если они обостренно исповедальны, – всегда репрезентативны, они изначально предполагают публичность, потому что публичен сам автор.

Опубликованные в последнее время многочисленные мемуары и тексты мемуарного характера представителей различных творческих профессий: актеров (А. Демидова, З. Гердт, М. Плисецкая, Г. Вишневская, С. Юрский, А. Баталов и др.), режиссеров (Э. Рязанов, А. Кончаловский, Ю. Любимов, Г. Волчек, Е. Матвеев, А. Тарковский и др.), писателей (Б. Васильев, Г. Свирский, Л. Зорин, В. Каверин, Ю. Нагибин, В. Аксенов, В. Ерофеев, Л. Петрушевская и др.), художников (И. Кабаков, А. Брусиловский, Э. Неизвестный, В. Немухин и др.); примыкающими к этому корпусу текстов мы считаем некоторые мемуары искусствоведов, литературоведов, наиболее адекватно воспринимающих художественный мир (И. Дедков, Б. Шрагин, М. Геллер, А. Глезер и др.) по типу, «пафосу» высказываний

можно, с известной долей условности, разделить на «повествовательные» и «аналитические», можно также некоторые тексты обозначить как преимущественно «публицистические», хотя в той или иной степени публицистический пафос свойственен всем воспоминаниям.

Хотя любой повествовательный текст содержит элементы анализа, также как в любом аналитическом можно встретить фрагменты спокойного повествования или описания, тем не менее можно выделить характерные признаки. «Повествовательные» тексты обычно складываются на основе дневниковых записей, заметок, эпистолярики – в них создается своеобразная историко-культурная хроника 1970-х, уделяется большое внимание подробностям, деталям, в результате чего исследователь может уточнить и скорректировать представления о фактах, отдельных культурных акциях, определить степень реальной причастности героев к художественной жизни. Такие мемуары позволяют ощутить атмосферу студий, квартирных выставок и т.п. Становится открытым «личный контекст» (привязанности, притязания, человеческие отношения), что опосредованно позволяет выявить очень тонкий пласт мотиваций, лежащих в основе поступков, действий и, в конечном итоге, событий культурной жизни.

«Аналитические» тексты чаще всего выявляют логику художественных и культурных процессов на протяжении больших или меньших промежутков времени, они по-своему решают задачу, которую ставит перед собой историк, но их своеобразие и уникальность в том, что по сравнению с исследователем их авторы занимают другую позицию, наблюдая за происходящим не с внешней, «объективной» точки зрения, а «изнутри». Так, например, Г. Свирский в своей книге «На лобном месте», обобщая наблюдения за поступками, реакциями художественной интеллигенции, опыт неформального общения с авторами приходит к осознанию и объяснению феномена «эпохи застоя» – рождения свободной литературы в несвободных условиях. И. Кабаков в книге «60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве», не просто представляет «другое искусство» «изнутри», как участник процесса, но говорит о причинах его возникновения, исследует, насколько это возможно, его генезис, определяет принципы дифференциации художников внутри авангардного искусства, границы эстетического и социального в творчестве московских нонконформистов, соотнесение с официальной культурой «позднего

социализма», наконец – создает своеобразную концептуальную синусоиду «психического самочувствия художников “из подполья”» – «график “надежды” и “страха”».

Мемуары художественной интеллигенции становятся, в первую очередь, попыткой ее «самоопределения» – осознания и осмысления своего отношения к времени, самоидентификации в границах определенной культуры – официальной или андеграундной, связь с той или иной культурной традицией и т.д., а также определения отношения к власти, возможно, – самое главное в общественной и нравственной позиции художника.

Общая интонация, характер оценок, формулировки политических и общественных взглядов часто зависят от времени создания и издания мемуаров («восьмидесятые», «девяностые» или «двухтысячные» – каждое десятилетие уникально); от места издания книги – в России или за рубежом. Нужно отметить, что и отношение к прошедшему времени нередко является прямым следствием «встроенности» человека-художника в сегодняшнюю культуру. Также характер мемуаров в немалой степени связан с наличием или отсутствием социального заказа, иногда стимулирующего появление текстов, выражающих те или иные политические или общественные амбиции и тенденции.

Но, так или иначе, весь этот субъективный пласт оценок, впечатлений и суждений, прочитанный объективно – в сопоставлении текстов друг с другом, в соотнесении их с документальными свидетельствами и иными материалами, характеризующими эпоху, может служить уникальным по своей глубине источником изучения историко-культурного процесса.

*

ВРЕМЯ И ВЛАСТЬ В ВОСПРИЯТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Трудно было согласиться с мыслью, что такое гнусное явление, как сидение взаперти, в изоляции от внешнего мира, под давлением обстоятельств, заставляющих быть изобретательным, находчивым, умелым, что все это - стимулировало бурный расцвет! Между тем - это была массовая робинзонада! Школа выживания культуры.

А.Брусиловский

Большая часть мемуаров рождается как попытка определить эпоху «длинных семидесятых» и найти в этой эпохе себя – свое уникальное место. В мемуарах разного типа мы встречаемся с различными взглядами на исторический процесс и культурные события интересующего нас периода, с взаимоисключающими характеристиками времени – от восхвалений «стабильности золотого века» до непримиримой критики «удушливой атмосферы» 1970-х годов, с противоположными оценками действий власти по отношению к художникам и художественной культуре в целом – от одобрения действий отдельных прогрессивных, «хороших», либеральных чиновников до критики агонизирующей тоталитарной системы, находящейся в антагонистических противоречиях с творческой личностью.

По отношению к времени, эпохе представителей художественной интеллигенции можно условно разделить на две группы, имеющие фактически противоположные пафос и интонацию высказываний. Значительная часть художников представляет эпоху семидесятых как тяжелые для творчества, «застойные» годы, когда творческая личность находилась под гнетом постоянно множасьихся официальных запретов на те или иные формы и смыслы искусства. Л. Зорин красноречиво передает это состояние: «...драматургу по определению положено чувствовать воздух времени. А этот воздух застыл, стал плотным, душным и неподвижным. Похоже, что военная мощь действует определенным образом, причем не только на завоеванных – и на самих завоевателей. Словно они ощутили соблазн принять условия странной игры, предложенной обществу государством, – устроиться похитрей, поудобней». Близок к Л. Зорину в своих оценках Н. Эйдельман:

«Брежневская эпоха – эпоха цинизма, эпоха максимального раздвоения. Хотя сталинские действия в десять раз страшнее, не в смысле прошлого террора, а в смысле разъедания души, я как историк вообще не знаю другой такой эпохи в истории человечества, когда был такой высокий процент осознанного вранья в обществе...»

Период с 1964 по 1985 гг. – это период отсутствия надежд, период спада, упадка, застоя. Казалось бы, и некоторые хорошие дела делались. Разрядка была, что-то выходило, пробивалось. Но дух резко переломился. Разочарование, <...> цинизм и усталость – особенности этого периода».

Другие художники, наоборот, видят в этом времени «...паровой котел с постоянным давлением. Клапанами выпуска пара были именно события искусства, литературы, поэзии, театра, сумевшего «протащить» крамольную тему, поэзии, как будто забывавшей о котле и о паре, изобразительного, визуального искусства, которое переносилось за пределы котла, сливаясь с общим надмировым «эфиром» искусства, ничуть не отставая и продолжая свои национальные традиции...»; определяют его как «...героическое время, период 70-х – начало 80-х. Одна эпоха кончалась, начиналась другая. Много происходило того, что сейчас просто было бы невозможно. <...> Работы неофициальных художников стали известны не только в «домашнем кругу». Появились связи с Западом. Наступила реальная жизнь. Функционирование в международном художественном контексте, что для любого нормального художника важно. Естественно, героическое время разными людьми воспринимается по-разному...».

А для некоторых было характерно совершенно особое, субъективное восприятие исторического времени как существующего, в лучшем случае, параллельно индивидуальному художественному времени, в котором пребывает творящая личность, как имеющее весьма косвенное значение для формирования ее внутреннего мира, его духовных приоритетов и эстетических установок. Именно так это для И. Кабакова: «...Вспоминая общественный климат 70-х годов сейчас, из конца 83-го, я, как ни странно, не могу вспомнить каких-то особенных переломов, взлетов и падений, каких-либо необыкновенных ожиданий и следующих за ними разочарований <...> для тех проблем и „состояний“, в которых я находился и которыми „питался“ для своей работы, все эти события, столь важные в

общественном смысле, для меня находились как бы в другом слое, даже „пространстве” – я находился на уровне, как бы существующем под „всем этим”, – и процессы, которые я чувствовал как активно происходящие, были несколько другие <...> для меня, да и не только для меня, а нескольких близких мне художников эти „общественные” напряжения, полные драматизма и героического подвига воспринимались скорее как звук, идущий где-то снаружи, который как бы нас не касается, который происходит как бы в другом пространстве, может быть даже в другой стране – и была полная, окончательная убежденность, что ничего поделывать, изменить в общем ровном, неизбежном состоянии действительности они не могут. Это же я могу сказать и в смысле отношения к акции О. Рабина в 74-м году, хотя убежден, что это был настоящий подвиг, и что я видел в своей жизни действительно общественный подвиг Настоящего человека. Но, повторяю, вся эта бурная эпоха середины 70-х годов прошла у меня как бы над головой...».

Что является причиной столь различных ощущений себя в историческом времени художниками? Парадоксально, но более негативные оценки мы встречаем в мемуарах тех представителей творческой элиты, которая так или иначе была связана с официальной культурой, чье творчество с огромным трудом, часто наперекор внутренней логике, но все же существовало в системе официальных запретов и регламентов (Ю. Любимов, Л. Зорин, М. Плисецкая, Г. Вишневская и др.). Видимо, постоянное давление «сверху», с которым этим художникам приходилось так или иначе считаться, для того, чтобы не быть окончательно вытолкнутым из пространства «разрешенной» культуры, делало их субъективное духовное существование в системе отношений, рожденных этим временем, слишком трудным.

«Работа шла медленно, – вспоминает Ю. П. Любимов, – потому что каждый спектакль сдавался несколько раз. Это ужасно. Получалось так, что ты на спектакль тратишь гораздо меньше времени, чем на бесконечные сдачи. Во-первых, это унижительно – раз, потом мы теряем огромное количество времени, ведь они дают свои идиотские замечания и говорят: – Через две недели или через месяц мы будем еще раз смотреть. Значит, глупо начинать новую работу. Что-то начинаешь править, но так, чтоб не испортить спектакль – опять им сдаешь. Ведь иногда по пять, по шесть раз сдавали. Ведь эти все безобразия, в общем-то, и вынудили уехать Андрея Тарковского. На Западе он бы сделал, я думаю, картин двадцать, а у нас он с трудом

сделал четыре. Эта непрерывная трепка нервов, эти бесконечные сдачи <...> ведь сколько вещей, которые я не сделал...». Не случайно самая трагическая часть мемуаров этого театрального режиссера – «Непоставленное», где он рассказывает о несостоявшихся работах: «Марат-Сад», «Фауст», «И дольше века длится день», «Носороги», «В ожидании Годо», «Бесы», «На все вопросы отвечает Ленин», вечер памяти Мейерхольда, «Москва-Петушки» и др.

С такой же трагической интонацией в своих «Дневниках» А. Тарковский перечисляет непоставленные фильмы, в текстах интервью А. Германа мы встречаем истории «положенных на полку» сценариев возможных фильмов.

Тем не менее, до определенного времени они продолжали существовать в этой системе, выполняя важную общественную миссию – своим даже не до конца реализованным публично творчеством пробуждали сознание тех своих современников, кто был способен и имел желание мыслить. Интересно, как А. Демидова, анализируя смысл «актерских пауз», вспоминает «зоны молчания» в спектакле А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека», который тот сделал в конце 1970-х годов в Московском театре им. Станиславского: «...Актеры не просто молчали, они молчали о том же, о чем тогда молчали мы, потому что все слова были уже сказаны. Жизнь персонажей на сцене и наша были адекватны. А нашу жизнь и нас самих мы тогда научились понимать без слов. Это был, конечно, сознательный режиссерский расчет, но воспринимался он тогда как новый язык театральных выразительных средств, как новое театральное открытие...».

Высказывания о времени другого характера принадлежат, напротив, представителям маргинальной или «полумаргинальной» художественной культуры, авангарда и, соответственно, андеграунда (А. Брусиловский, И. Кабаков, В. Немухин, Г. Брускин и др.), для которых эпоха «семидесятых» была прежде всего «послеоттепельным» временем, когда «..Идол был мертв, «культу» – разоблачен. И люди постепенно стали приобретать личные, персональные черты. Те, в ком была искра Божия, естественно, наиболее продуктивно стали выражать эти, порой неясные, смутные личностные черты в творчестве, в созидании...», когда, несмотря на существование цензуры, несмотря на абсолютное игнорирование авангарда официальной культурной системой, несмотря на определенные репрессивные меры, предпринимаемые в отношении авангардных художников – с самим фактом

существования неподцензурного искусства сделать уже было ничего нельзя, так как, оно, с одной стороны, осознало себя включенным в мировой контекст и встало на твердую почву традиций русского авангарда, с другой стороны – было признано за рубежом. Поэтому в мемуарах таких художников пережитое историческое время предстает, прежде всего, как время достижений, творческих поисков и развития.

В этих противоречиях – отражение сложности национального культурного сознания, которое практически никогда не бывает свободным от общественного пафоса, всегда выражает требования и претензии государству и обществу, всегда существует в состоянии угнетения или протеста. «Поднявшийся» над этой ситуацией И. Кабаков – редкое явление в российской художественной жизни, попытка сформулировать концепцию, философию независимого в любой исторической ситуации искусства и художника: «„воздух“, который всегда „здесь и сейчас“, воздух „современный“, но который изменяется, завтра уже не совсем такой как вчера, а через определенные периоды – уже и вовсе другой; воздух, который и есть эманация побочное излучение местной Истории, всегда текущей, и встроившись, вернее, настроившись на восприятие которого, художник, поэт, музыкант оказывается тем самым синхронизированным с самыми существенными и главными „событиями“ внутри своего времени...», – такое участие в жизни времени для И. Кабакова никак не связано с общественными событиями любого масштаба и характера: «в своих поступках я испытывал непреодолимое отвращение к любым общественным проявлениям, считал их везде как бы для себя посторонними, и как только я чувствовал их „общественный привкус“, старался их бежать, хотя внешне они как будто и состояли из „нормальной, естественной выставки своих картин“, среди близких тебе по духу и по судьбе людей...». Но, еще раз повторим – такое самоопределение художника по отношению к истории почти уникально.

В целом же, российская художественная интеллигенция всегда наиболее чутко улавливала именно общественные процессы, являлась своеобразным «барометром» общества, фиксируя иногда внимание на лишь зарождающихся тенденциях, едва заметных изменениях культурной жизни и среды.

Поэтому другой острый вопрос, в силу исторической политизированности российского культурного сознания, имеющий очень большое значение для самоопределения художественной интеллигенции относительно «семидесятых» годов

– отношения ее с властью, непосредственно выражающей и претворяющей в действие установки государства. Дифференцировать художественную интеллигенцию по отношению к власти очень трудно, так как размыты границы официальной и полуофициальной культуры, то есть практически каждый даже официально признанный художник хотя бы однажды оказывался в ситуации отторжения властью. И здесь мы видим наибольшее стремление дистанцироваться от власти, демонстрацию оппозиции, даже в условиях 1970-х годов, как раз у художников, в ту эпоху официально признанных. А. Демидова в «письмах к N» рассуждает: «...Вы ставите интеллигенцию перед дилеммой “молчать или кричать” в отношениях с властью. Но опять-таки под интеллигенцией подразумеваете только слой образованных людей... Что же касается молчания, то Андрей Тарковский в фильме “Андрей Рублев” нашел очень точную формулу выражения этой проблемы. Там художник живет в страшное время, когда кругом кровь, насилие, агрессия и он дает себе обет молчания, невмешательства. Потому как если вмешиваться в политику – не надо быть художником. Но, став молчаливым, он не может работать, творить именно потому, что рядом течет кровь. Вмешиваться или не вмешиваться каждый решает сам. Я в политику никогда не вмешивалась». Очень часто эта дистанция, уход от тесных взаимоотношений с властью мыслится художниками как пребывание в мире «чистого творчества», лишённого каких бы то ни было политических тенденций (отсюда – сложное отношение к диссидентству): «Диссидентом я никогда не был. Советскую власть, конечно, не любил, но кого этим можно было удивить? Ее не любили и многие из тех, кто преданно служил ей. Тарковский, кстати, тоже диссидентом никогда не был. Мы просто прикидывали, что пройдет, что не пройдет. <...> Его картины вообще были лишены политической окраски. Это были исключительно эстетически личные произведения».

Предельно категоричен Ю. Любимов, разделяя художника и власть непроходимой границей – «Мы» и «Они» – где единственно возможная тактика общения художника с властью – сознательная игра, обман, имеющий целью достижение своих творческих целей. С исключительным сарказмом передает разговор с Е.А. Фурцевой Э. Неизвестный: «Женщина упрашивала меня «создать» что-нибудь «красивенькое» (я не оговорился, именно «красивенькое») и, ради ее спокойствия, бросить лепить эти “раздражающие товарищей ужасы”. На аргументы,

что мне уже далеко за сорок, что я прошел суровую школу жизни, что, готовясь стать художником, учился в двух вузах и моя двадцатилетняя работа, хороша она или плоха, есть результат осознанного и пережитого и что, даже учитывая и уважая ее личные просьбы, я не в силах измениться, она отвечала: “вот вы какой упрямец, действительно, с вами трудно, ах, недаром ваши коллеги о вас так говорят, они (палец вниз) были против нашей встречи, поверьте (палец вверх), это не совсем для меня просто, а вот вылепили бы что-нибудь, как я вам говорю, и я, честное, честное слово, заставила бы их (палец вниз) лучше к вам относиться” – и так – полтора часа. Я никак не мог понять, у министра я на приеме или у молодящейся бабушки в гостях – маленький хулиган в коротких штанишках, и спорить глупо, и возражать бесполезно, а обманывать ложными обещаниями противно. Так мы и расстались с министром культуры СССР, мадам Е.А. Фурцевой, оставшись, по ее разумению, личными врагами...». Мучительно вспоминает моменты вынужденного общения с представителями власти А. Кончаловский: «...Хождение к начальству, к министру, в райком партии, на выездную комиссию. Сидят люди, которых ты презираешь, но от них зависит, поедешь ли ты за границу. Они ничего ни в чем не понимают, задают вопросы...».

Но как бы ни было сильно желание художников не сталкиваться и не общаться с представителями государства и власти, если они хотели участвовать в реальной и легальной культурной жизни – такие столкновения были неизбежны. Это, кроме всех неприятных ощущений, рождало убежденность в политической значимости творчества, не вписывающегося, хотя бы отчасти, в границы дозволенного официальной идеологией, соотнесение творчества с актуальными общественно-политическими процессами, иногда прямое и непосредственное: «Вернувшись из концентрационного лагеря, поэт-диссидент Юрий Даниэль, в защиту которого я выступил во время мракобесного процесса над ним в 1966 году, рассказал мне, что многие цитаты из моей поэмы «Казанский университет» были выцарапаны гвоздем или тайно спрятанным ножом на стенах уборных для заключенных, как, например: «В дни, духовно крепостные, / в дни, когда просвета нет, / тюрьмы — совести России / главный университет».

Именно художники, периодически сталкивающиеся с властью в разных ее проявлениях, могли отчетливо осознавать место и роль свободного творчества в

жесткой системе официальной культуры: «...Мое творчество всегда рассматривалось как умышленное действие против начальства. Соображения о законах и внутренней логике развития искусства, мои личные эстетические вкусы и намерения не брались в расчет. Рассматривались как ложь, как хитрая маска, скрывающая истинные цели – нанести идеологический вред, т.е. оскорбить начальство, сделать назло ему – начальству. Отяготить его и без того хлопотную и ответственную деятельность. Более того, художественное творчество часто приравнивалось к прямой диверсии против личных интересов начальства. В наших условиях это трактуется как диверсия против государства.»

Из этого следует отчетливое понимание сущностных механизмов власти и государства и психологии человека власти: «В СССР одна партия, и даже внутри нее запрещены фракции. Этот абсолютный идеологический и государственный монизм порождает психологию определенного типа. Парторг первичной ячейки (с этого начинается, как правило, карьера наших функционеров) не может проводить никакой иной политики или выдвигать никаких иных идей, кроме тех, которых в порядке партийной дисциплины, придерживаются все. Конкурент, метящий на его место, тоже не может предложить ничего иного. Эта ситуация принципиально не изменяется по мере номенклатурного продвижения. Борьба между людьми и группами такого типа беспринципна и социально бессодержательна. Ее реальным содержанием является простая драка за кресло, за власть, поэтому Иванов действительно враг Петрова, а не идей, которые представляет Петров, т.к. Иванов и Петров – идейные близнецы. Отсюда личные козни, провокации, сплетни. Иванов ждет, чтобы Петров ошибся, оступился, дискредитировался, доказал свою неспособность проводить генеральную линию, и тогда место Петрова займет Иванов. Поэтому Петров всегда бдителен и озабочен и любое несанкционированное или непонятное ему поведение людей воспринимает как потенциальную угрозу себе. И как бы ни был Петров от природы умен, он почти никогда не сможет преодолеть этот комплекс, заложенный в него самой жизнью. Такой деятель всюду видит притаившегося демона, ожидающего только момента уязвить, уничтожить его. <...> Из-за такого сорта мышления вся жизнь руководства – не жизнь, а сплошной и направленный против них подвох. Их бедных всегда все обманывают и обижают...»

Большинство представителей художественной интеллигенции зафиксировали в своих воспоминаниях, в качестве основного, а иногда и всеобъемлющего чувства, которое рождала Система даже у наиболее «благополучных» с точки зрения официальных позиций, – страх: «Господствующим ощущением, ставившим непреодолимые преграды развитию и экономики и культуры, был страх. Правда, это было не то чувство, которое мы испытывали в тридцатых – сороковых годах, когда страх был тесно связан с арестом, пытками, расстрелом, смертельной опасностью во всех ее проявлениях. Но это был прочно устоявшийся страх, как бы гордившийся своей стабильностью, сжимавший в своей огромной лапе любую новую мысль, любую, даже робкую попытку что-либо изменить. Это был страх, останавливающий руку писателя, кисть художника, открытие изобретателя, предложение экономиста». Причем это было не просто боязнь очередных репрессий со стороны власти, а именно СТРАХОМ, в каком-то мифологическом смысле этого слова, тесно связанным с сакрализацией власти – устойчивым психологическим феноменом советского человека, в том числе и художника, что тоже служило поводом для рефлексии: «Сталин и Гитлер отлично поняли ошибочность установки Калигулы: «Пусть ненавидят, лишь бы боялись». Страх должен сопровождаться любовью. Восторгами. Судорогами. Обожествлением. Тогда он действительно эффективен. Люблю и молюсь, оттого, что боюсь. Только страх-обожание дает власти гарантию ее сакральности и незыблемости». Это страх диктовал условия, в которых человеческое существование представлялось полностью абсурдным: «Вся наша жизнь той поры была гадостью. Чудовищным абсурдом. Мне и самой трудно вообразить, поверить сегодня, что все это действительно было и было со мной. Все магические фамилии, звучавшие как гимны и оды, как имена древнегреческих полководцев, сенаторов, богов – Александров, Михайлов, Храпченко, Беспалов, Кафтанов, Твердохлебов, Вартамян, Солодовников, Шауро, Зимянин, Кухарский, Захаров, – были простыми смертными, ничтожными, необразованными людьми. Трагическим недоразумением. Но у них была Власть. Приводные ремни ее вели к Кремлю. К Лубянке, к Старой площади. А мы были зажаты страхом, покорностью, молчанием, трусостью, послушанием, рабством. Мы вытянули свой жребий, родившись в тюрьме».

Можно сказать, что чрезвычайно остро чувствующая ситуацию творческая интеллигенция создала в своих текстах художественный (во многом) образ ВЛАСТИ,

как неперсонифицированной, всеобъемлющей, всепроникающей мифологической силы, неотступно преследующей художника, да и просто мыслящего человека, контролирующей и подчиняющей себе все его мысли, чувства, поступки: «Кто же он, мой персональный злодей, мой даватель, мой угнетатель? Кто тот, от кого я начал свой побег из Питера, а он меня не выпускал? Долго не выпускал — годы прошли, а он все не выпускал. Не за рубеж, не в эмиграцию, а в столицу нашей родины — в Москву, в другой академический театр! *Он знал* обо всех моих передвижениях и намерениях и везде перекрывал мне дорогу. И таких, как я, — повторюсь! — десятки тысяч по крайней мере. *И каждого из нас* надо было держать в поле зрения, чтобы держать в узде, и каждому напоминать: ты не свой, ты мой, и ты мне очень не нравишься! Кто же он? Не знаю! Не вижу лица». В этом отношении интересна и «филологическая» рефлексия того же С. Юрского: «ВЛАСТЬ! В – л – с - ! Власть!... Волость. В-Л-С! Влесть! Во власть.

Влезть во власть.

И будет всласть!

В-Л-С. Волос. Власть на волосе. На волоске? Власть висит на волоске?!

В – Л – С. Власть! – Вялость??? Это конкретно про нашу российскую или вообще?... Власть... Лассо!»

Но в то же время именно художники, представляющие официальную или «полуофициальную культуру, в своих мемуарных текстах в большей или меньшей степени демонстрируют дифференцированный подход к отдельным представителям властных структур (показывая, иной раз, довольно большую близость знакомства с ними); дают характеристики чиновников, высшего партийного эшелона, министерств культуры союзного (Е.А. Фурцева, П.Н. Демичев) и республиканского (Ю. Мелентьев), столичных чиновников, номенклатурных работников творческих союзов (М. Царев, С. Михалков, Г. Марков, А. Софронов и др.) и от того, какие даются характеристики, ясно, что художественная интеллигенция имела разные типы отношений с властью – от открыто оппозиционных до внешне лояльных, когда видимо, усвоив определенные «правила игры» они могли, хотя бы отчасти, выполнять свою гуманистическую миссию. Так, например, М. Плисецкая с благодарностью и уважением вспоминает П.Н. Демичева, который не раз оказывал помощь и непосредственно ее семье и вообще многим.

Часто художники приходят к выводу, что виновата главным образом сама система, а люди, представляющие ее, могут быть вполне гуманными (А. Кончаловский,), часто речь идет о чиновниках КГБ при СМ СССР (М. Плисецкая о Е.П. Питовранове и В. Войнович о Ф.Д. Бобкове).

Своеобразный итог отношениям и общению Художника и Власти в эпоху позднего социализма подводит С. Юрский, оценивая события прошлого как уникальный духовный опыт: «Плоха была советская власть. Очень плоха. В такие тупики нас загнала, из которых выберемся ли – большой вопрос. Но опыт терпения, опыт тайной духовной жизни народа, опыт не только героического диссидентства, но и глубинного, подспудного сохранения себя как личности в толпе – этот опыт бесценен. Не выбросить бы его случайно вместе с мусором всего наносного».

Представители «другой культуры» расставляют несколько иные акценты в своем самоопределении по отношению к власти (А. Брусиловский, В. Немухин, др.). Эти художники вообще мало говорят о власти. С одной стороны, она для них тоже чаще всего неперсонифицированное, абстрактное нечто, к которому они относятся с тем же мифологическим страхом: «...страха, живущего в каждом из нас, и этот страх был особенно силен и непреодолим (я не принимал участия в «Бульдозерной выставке» – помню панический страх, который охватил меня, когда я сидел рядом на диване с Оскаром и он предложил мне „это“ ...))», – так рефлексировал по поводу возможных столкновений с властью И. Кабаков; или же с культурной, романтической иронией (преодолевая тот же страх) пишет об этом А. Брусиловский: «Частенько, недалеко от входа, на бульваре переминались с ноги на ногу, проклиная стужу, службу и проклятых начальничков, кучка ”Николай Николаичей” – как тогда называли ”наружное наблюдение” – “н.н.”. Это создавало добавочный антураж – опасности, запретности, приключения. Ах, контора, контора, ”кагебуля”, она изо всех сил старалась внести свою посильную лепту в рекламирование русского авангарда! Это стоило дорогого!». Неофициальные художники практически никогда не видят в представителях системы конкретных людей и еще больше стараются отстраниться от возможных контактов с властью, подозревая, что они могут быть для художника только губительны, так как советская партийная и государственная машина по своей сущности античеловечна: «Человек, который внутри себя начинает создавать свой собственный, независимый, мир, рано или поздно становится для общества инородным телом, становится

объектом для всевозможного рода давления, сжатия и отторжения <...> Чем меньше государство напоминает машину, тем лучше... Однопартийная система – это попытка создать государство-машину, но с человеческим лицом. Тогда уж лучше настоящая машина, лучше бояться настоящую машину, чем человека. Я не идеализирую многопартийную систему... И тогда становится ясно, что важна не система, а человек, что ответственность лежит не на системе, а на отношении одного человека к другому. Осознанию этого факта и пытается помешать однопартийная система».

Но даже при «отстраненном» самоопределении конфликт с властью представителей неофициальной культуры был предreshен, потому что, стараясь не замечать притязаний власти на тотальное управление культурными процессами, художники предпринимали акции, внешне не политические, но имеющие явные политические, общественные последствия, заставляющие их в конечном итоге несколько иначе переживать свои дисгармоничные по сути отношения с теми, кто управляет государством. «Становясь абстракционистом, художник противопоставлял себя обществу, его казенной идеологии, шел на конфликт с властью имущими. Здесь даже можно аналогию с первыми христианами провести. Жизни, конечно, не лишали и зверям не скармливали, однако травили, да еще как! Шла суровая борьба за право на жизнь, и в этой борьбе слово "абстракционист" стало Каиновой печатью, которой власти клеймили неудобных им художников. Мы сопротивлялись, как могли: увивали от прямых ударов, шли на всевозможные ухищрения, но никогда не отступали и не мимикрировали».

Итог общения с властью представителей неофициального искусства другой, более категоричный: «Вот так мы жили много лет в обнимку с властью, с Советской властью. – И если бы не великие перемены, мы были бы благополучно задушены в этих объятиях».

Итак, можно говорить о том, что основным и главным для самых разных представителей художественной интеллигенции была самоидентификация в контексте исторического времени и в системе отношений с властью как в целом, так и в лице отдельных ее носителей, что осмысливалось в конечном итоге как проблема творческой свободы и тотальных запретов на свободное творчество. Мы видим, что художники, по-разному встроенные в существовавшую систему культуры, приходили к весьма различным результатам этого самоопределения.

Особое отношение к власти – а именно – соотнесение своей судьбы Человека и Художника с поведением Власти, ощущение ее всемогущества в советском обществе, зависимости от нее – черта самосознания художественной интеллигенции 1970-х. Это, в свою очередь, рождало как почтение, преклонение и др., так и негодование, ненависть и др.; как стремление служить, так и оппозицию. Даже эмиграция становилась продолжением диалога-конфликта Советской власти и художественной интеллигенции, но в иных формах.

Эмиграция для художника в эти годы – нередко демонстрация неповиновения. Насильственная же, организованная властью, депортация художественной интеллигенции – испытанный («философский пароход») и вполне цивилизованный (в годы «разрядки» государство заботилось о своем имидже) способ избавиться от инакомыслящих и инакотворящих (не случайно А. Шубин с горькой иронией говорит о возвращении к «ленинскому гуманизму»).

Однако глубинная логика и формы претворения этого конфликта обусловлены, на наш взгляд, еще одним обстоятельством, а именно особенностями внутреннего самоощущения художников – власть для него не просто государственный институт и механизм, а нечто большее, своего рода «отец» (или «мать»), строгие родители, с которыми трудно ужиться, но нельзя не считаться. Отсюда – мучительные интонации разрыва с чем-то близким, которые трудно не заметить, например, в письме А. Тарковского.

*

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО В ОПЫТЕ САМОПОЗНАНИЯ ХУДОЖНИКА

« – Ну, что, господин Немухин, все мажете?»

*– Да нет, - отвечаю, - Михаил Матвеевич, я все больше живописую.
А вы то сами чем заняты?»*

– А я пророчествую!

И это было сказано совершенно серьезно и даже ответственно».

В. Немухин

Другой, чрезвычайно важной культурной проблемой, формирующей самосознание художника 1970-х, была проблема существования искусства в условиях господства партийно-государственной идеологии, которая максимально сужала границы дозволенного в области художественного творчества. Именно это становилось причиной большей или меньшей маргинализации части представителей художественной интеллигенции и, во многом, обусловило ситуацию широкого развития «другого искусства» в указанный период.

Когда А. Брусиловский, вспоминая 1960 – 1970-е годы пишет: «Это было Время Художников!», он тем самым обозначает парадоксальность культурной ситуации, в которой занимающее огромную сферу культурной жизни официальное искусство устойчиво ассоциируется с определением «застой», но параллельно с ним существует и развивается, не являясь «маргинальным и вторичным» (по утверждению того же автора) – «другое искусство», отвечающее темпам и ритмам движения мирового авангарда, несмотря на почти полную изоляцию от него. Этот парадокс, ставший уже общим местом, тем не менее не нашел еще адекватного объяснения в исторической науке.

Участники культурного и художественного процесса 1960 – 1970-х не раз пытались ответить себе и читателю/зрителю на этот вопрос, создавая в своих мемуарах и выступлениях масштабные, чаще грустно-иронические, иногда ностальгические «картины прошедшего». Эти «голоса истории» неизбежно субъективны, но, наверное, только с учетом по возможности широкого разнообразия этой субъективности, из всей противоречивой совокупности этих голосов

складывается представление, наиболее близкое к исторической правде, характеризующей особенности развития искусства и мироощущения художника в 1970-е годы.

Источниками для наших размышлений станут, в первую, очередь, мемуары тех представителей художественной интеллигенции, которые, так или иначе, соотносили свое творчество с развитием «неофициального искусства» или тех, кто стоял в определенной оппозиции к «официозу» любого рода. Этот отбор мы произвели вполне сознательно, так как именно для этих художников сам процесс творчества становился причиной конфликта с государством и обществом, что заставляло их осмысливать причины этого исторического противоречия. Кроме того, творчество таких художников, как правило, было наиболее прогрессивным, активно продвигающим развитие отечественного искусства в целом, что также позволяет придавать их свидетельствам большую историческую ценность.

А. Брусиловский, прежде всего, связывает «бурный расцвет» неофициального искусства с созданной государством угнетающей атмосферой изоляции и преследования, не вписывающегося в официальные догмы творчества, которая стимулировала чувство протеста, выражающегося в том числе, осознанно или стихийно, в радикализме художественных устремлений и экспериментов: «...такое гнусное явление, как сидение взаперти, в изоляции от внешнего мира, под давлением обстоятельств, заставляющих быть изобретательным, находчивым, умелым ... все это – стимулировало бурный расцвет!»

Но при безусловном признании политических обстоятельств имеющими большое значение для существования искусства и художника, иногда кажется, что мыслящий художник семидесятых – это фигура, чаще всего независимая от Системы, обособившаяся от нее не только в силу внешних, ею же спровоцированных причин, но и по какому-то глубокому внутреннему убеждению, позволяющему в конечном итоге достичь той свободы, которая необходима для полноценного творческого самоосуществления.

Эту дилемму исключительно емко (хотя и не вполне логически внятно) сформулировал В. Немухин: «Конечно, в «совковой» империи сокровенное имело, что называется, особый привкус – в «иное измерение» не *могло*, а *могли* зашвырнуть, не по капризу судьбы, а по чьему-то личному произволу – во имя бездушной

мерзости «государственных интересов». Мое поколение особенно «швыряли». После войны народ много чего интересного в Европе углядел, кое-что перенимать начали. Надежды появились: теперь, мол, все по уму пойдет, к лучшему. Вот и дали нам обухом по башке. Началась борьба с «космополитизмом», с низкопоклонством перед Западом. Нюхать разрешено было только свои портянки. Что касалось до иностранного – художественных течений, открытий, философских идей... – все это под запрет попадало ... Но все послевоенные бури, грохотавшие на просторах шестой части земли, меня напрямую никак не задевали. Я знал о них, чувствовал их дыхание, и все же они были где-то «там», вне меня. Возможно, потому со мной ничего дурного и не случилось. Возможно, что я сызмальства *иначе дышу, не в физиологическом, а в духовном смысле...*».

Нужно сказать, что многие художники этой эпохи свое место по отношению к государственной машине представляли оппозиционным не как следствие конкретных политических обстоятельств, а «по определению», рассматривая противостояние «государство – художник» в новом для советской интеллектуальной традиции философском ключе. А. Демидова пишет в своих мемуарах: «Художник всегда стоит в оппозиции к существующим рамкам. Потому что цель художника – раздвигать эти рамки. Рамки привычного, рамки штампа, рамки творческие, социальные – словом, какие угодно», – приближаясь в понимании роли художника в обществе к философским традициям французского экзистенциализма, представителей которого она склонна цитировать.

Несколько иначе («открещиваясь» от экзистенциалистов и философии вообще), более заостренно политически, но, по сути, близко А. Демидовой формулирует свои мысли о значении искусства и художника И. Бродский: «... в каком то смысле литература – вещь куда более серьезная, чем политика: она воздействует на сознание на ином уровне, это не “просто искусство” ... В конце концов, в нашу уже почти постхристианскую эру литература и, возможно, история – единственные источники этического воспитания. Так что, когда государство видит покушения на свои устои скорее в литературе, чем в политическом протесте, – это лишь атавистическая реакция: хотя бы в силу того, что политический протест – вещь более или менее спорная, а стихотворение очень ясно и просто предлагает лингвистическое превосходство над официальными идиомами...», очень жестко при этом указывая

место государства в истинной системе ценностей: «Считающие, что литература призвана служить подбоем государственной мантии, непростительно заблуждаются: государство с первого дня своего возникновения занято лишь духовной и интеллектуальной кастрацией населения».

Во всех этих высказываниях есть общая черта – они действительно представляют то, что Виллем Г. Вестстайн в интервью с И. Бродским назвал «экзистенциалистическим взглядом на мир» и что в той или иной мере свойственно всем художникам 1970-х, если они вообще были заняты вопросами творческого самоопределения. Наверное, это в какой-то мере – следствие индивидуализма, не просто свойственного, но и культивировавшегося в среде художественной интеллигенции семидесятых, как реакция на «коллективные» формы художественного выражения, навязываемые нормами официальной культуры: «Этих писателей, а заодно и художников, собирали в спецдома, ”дома писателей”, гетто, чтобы удобнее надзирать, да и ”брать” удобнее: хороший спецэффект — когда берешь одного, все соседи, коллеги мгновенно узнают об этом, понимают их очередь следующая...», и как противовес – утверждение: «Писатели и художники были люди разные. Как и в любой произвольно взятой человеческой группе. Искусство – дело сугубо индивидуальное. Оно чахнет в “крепком коллективе”. Собрать их вместе, а тем более, почти насильственно – дело противоестественное. Представьте себе русских писателей XIX века, живущих в одном огромном доме...», – горькая ирония А. Брусиловского, как уже было сказано, во многом обусловлена политическим контекстом, но ощущение того, что «искусство – дело сугубо индивидуальное» – является общим для этого времени. Начиная с И. Бродского, который сказал о себе: «Я отношусь к тем нескольким людям моего поколения, которые идею индивидуализма восприняли буквально...», почти все, осмыслившие в своих текстах эпоху «застоя», так или иначе сказали об этом – В. Немухин: «По натуре своей я был всегда человеком общительным, но рано за собой подметил, что мне часто и подолгу надо быть одному. Что *когда я один – я полный, подлинный, а когда в коллективе, со всеми вместе – не полный*», он же о М. Шварцмане: «Шварцман жил затворником, в акциях неофициального искусства участия не принимал...»; Л. Зорин об А. Эфросе: «... с ним было не просто. Его погруженность в собственный мир прочитывалась его окружением как безусловный эгоцентризм ... Из всех известных мне трудоголиков он

был наиболее одержимым. Поистине у него вся неделя состояла из семи дней творения, но эту оглушенность работой принимали за оглушенность собой <...> В его одиночестве возникала музыка будущего спектакля, сразу все голоса партитуры...» и о себе: «Я постарался жить один. Одиночество тяжело, но в одиночестве лучше думать, не на кого рассчитывать. Это оттачивает ваш нрав...»; почти то же говорит о себе Э. Неизвестный: «Могло казаться, что мое сидение в мастерской в Москве связано со скудостью возможностей (неинтересные театры, некуда ехать, не с кем общаться и т.д.), но это явно внутри меня. Здесь то же самое – я страдаю, если надо хоть на час оторваться от скульптуры, которая стала моей галерей на всю жизнь...», и, наконец, представление о сущностной основе этого индивидуализма выразил А. Шнитке: «Интуиция – проявление индивидуального знания, как бы подключение к внешнему чудесному источнику <...> Искусство особо зависимо от интуиции».

Обостренный индивидуализм художественного сознания неизбежно подталкивал к поиску новых горизонтов смысла творчества. Не подразумевая диалог с социумом (или пренебрегая им) художник стремился «разговаривать» с вечностью, понимая искусство как единственную форму возможного в данной ситуации высказывания. Отсюда – совершенно необычное для выращенного в государственном образовательном учреждении «инженера душ» экзистенциальное понимание вселенской, «космической» задачи художника-творца, можно сказать, новая философия творчества. В этом отношении показательно одно воспоминание В. Немухина о М. Шварцмане: «Михаил Шварцман, например, заявлял, что *ему был дан свыше новый зов. Что он – иерат – тот, через кого идет вселенский знакопоток*, а работы свои называл "Иературы". Делал он свои заявления с большим напором, убедительно и вдохновенно. Одно время мне даже казалось, что он скорее глашатай какого-то православия шварцмановского толка, чем художник. Как-то раз встретились мы на улице, и он с иронией спрашивает:

– Ну, что, господин Немухин, все мажете?

– Да нет, – отвечаю, – Михаил Матвеевич, я все больше живописую. А вы то сами чем заняты?

– А я пророчествую!

И это было сказано совершенно серьезно и даже ответственно», – при всей иронии автора в адрес персонажа отношение Немухина к пророческому пафосу

Шварцмана достаточно серьезно, сам он говорит о «метафизике» понимания национальных основ своего творчества, видя в этом истоки «уникальности и самостоятельности художественного видения», провозглашая в конечном итоге, что «...истинное искусство решительно отказывается от всякого обязательства перед действительностью, и на ее место ставит царственное стихийное, самодовлеющее, творческое произведение духа». Сходные рассуждения о «метафизике бытия» творческой личности можно встретить у А. Шнитке: «Для меня есть не видимая, но бесспорно существующая другая реальность. И все, что странного со мною делается, странно только для меня, а с точки зрения этой реальности, наверное, объяснимо. Невероятное количество рифмующихся вещей в жизни! Невероятное количество как бы странностей, параллелей».

Наверное, отчасти к этим «прозрениям» творческую интеллигенцию подталкивали новые тексты, которые, появляясь в «самиздате» и не только в течение 1960 – 1970-х годов, стали неотъемлемой частью ее интеллектуального и духовного сознания, чему можно найти подтверждение во многих воспоминаниях: «Только журналом "Часы" за десять лет опубликованы переводы произведений более пятидесяти зарубежных авторов, среди которых Ролан Барт, С. Беккет, Х.-Л. Борхес, Э. Гуссерль, А. Камю, Ж. Маритен, Ж.-П. Сартр, Э. Фромм, М. Хайдеггер, К. Ясперс, П. Тиллих и др. Преобладание в переводах корпуса философских, религиозных и аналитических работ выявляет направление и характер внутренних процессов в неофициальной культуре в целом, которая уже не соглашалась называться «второй»...Новая литература увидела человека и его ситуацию как репродукцию вечных проблем и судеб. В произведениях этой литературы советская действительность утрачивала свою уникальность, а художник предстал перед Богом и Историей медиумом, говорящим от лица **всех**». Подобным образом круг чтения художественной интеллигенции той эпохи характеризует и Г. Маневич: (*читали* – *Е.М.*) «...Ф. Кафку, А. Камю, Т. Манна и Г. Белля, М. Пруста, Э. Хемингуэя, Вл. Соловьева и З. Фрейда В. Розанова и А. Ремизова...».

Конечно, до философских обобщений поднимался не каждый, но всем или почти всем представителям художественной интеллигенции семидесятых свойственны размышления, возникшие на почве близких интуиций, – о сути и свойствах таланта/гения и об исторической и общественной роли, которую он должен

играть. Настоящий художник в представлении «семидесятников» – это феномен, уникальность, выделяющаяся среди обычных людей талантом, полученным от Бога: «...По-другому жить и реагировать, иметь смелость высказывать свои мысли, носить то, что хочется, не думая о завтрашнем дне. Это советский строй внушал, что актер такая же профессия как все остальные, что если мы не из толпы, то мы не интересны. Наоборот, у актеров изначально другая психика, другое мировоззрение ... Настоящего актера отличает неповторимость». Художнику, опять-таки «по определению» многое должно прощаться: «Известно, что гений выше вкуса. Он словно настаивает на своих недостатках, и его недостатки – начала достоинств. Он заставляет нас мириться с любой дерзостью в выборе средств, с неряшливостью и неуклюжестью, с невероятностью ситуаций, с самыми внезапными проявлениями характера...». Отсюда – возвышенное и абсолютно романтическое по духу представление о «предназначении» художника: «Я думаю, что роль писателя и художника – показать людям истинный масштаб вещей. Например, я думаю, что хороший писатель дает представление о жизни как о некой длинной цепи и хороший писатель может очень точно указать ваше звено в этой цепи. Или по меньшей мере он предоставляет Вам возможность определиться, самому найти свое звено в этой цепи».

«Неоромантический» художник семидесятых вступает в типично романтические, противоречивые отношения с реальным или абстрактным зрителем. Противоречивые потому, что, с одной стороны, готовый к выполнению миссионерской задачи, художник жаждет не просто зрительской симпатии и приятия творчества, а поклонения, хотя бы в какой-то мере оправдывающего ту невероятную концентрацию творческой воли, на которую способен или даже к которой «приговорен» художник-медиум. Особенно это заметно у актеров: «О! Это желание эмоционально владеть публикой... Это, опиум, зараза, дурман! Поразительно, но она сама за этим и приходит в зрительный зал. Публика словно просит: "Всколыхните меня!", "Отвлеките от хмурых будней жизни"!...». Необходимость иметь адресата приводит артиста к повышенным эмоциональным всплескам, демонстрирующим его фанатическую приверженность избранному делу, несомненно, мыслимому чем-то, значительно большим, чем профессия: «Большой театр! Сколько великих артистов России отдали тебе свое искусство и вдохновение. ...Я должна напоследок открыть тебе мою самую сокровенную тайну: ведь я шла сюда, чтобы проклясть это место –

и, вот видишь, не смогла. ... Вот сейчас я лягу плашмя на пол, прижмусь к тебе, обниму крепко-крепко и скажу тебе на прощанье такие слова, что не говорила ни одному человеку на земле. Так вот, слушай: я безумно люблю тебя, ты был для меня всем – мужем, сыном, любовником и братом. Никому на всем свете не отдала я столько любви и страсти, как тебе. Эти чувства я отнимала от детей, от мужа и безоглядно несла тебе все – свою молодость, красоту, свою кровь и силу. И ты, ненасытный, все брал. Нет, нет, я не упрекаю тебя. В ответ на мою безрассудную любовь ты вознес меня на пьедестал и дал мне все – самую счастливую карьеру, почести, признание и славу. Я безраздельно царила здесь долгие годы, и соперниц у меня не было. Но почему же в мой тяжкий час ты не защитил меня? А теперь прощай...».

С другой же стороны, у художников, склонных в разной мере к рефлексии, отношения с публикой рождали скорее печальные умозаключения, выдержанные в том же романтическом ключе – имеющий в виду вечность художник не рассчитывал на понимание «толпы», даже если она склонна была его принимать, как, например, Э. Неизвестный: «У меня все развивается самым хорошим образом. Покупаются, рекламируются, рукоплещаются. Но я безмерно устал и устал внутренне, т.е. попросту многое, чего я хотел, стало неинтересно... Люди, всерьез считающие меня великим художником, вместе с тем не хотят жить с моими драматическими всплесками, они устали и хотят дома иметь или красивое, как старые мастера, или спокойное и эстетическое, как скажем Матисс, или что-либо остроумное (пластические шутки для гостей), или безразличное, как безличный академический абстракционизм. Но никак не впустить трагическую скульптуру, да еще претендующую на глобальный охват явлений. С этим трудно жить». А. Демидова приводит универсальную «схему» отношений «художник – толпа», какой она, вероятно, укрепила в сознании «семидесятников»: «Авангардные идеи никогда не воспринимались массой. Эту схему можно представить в виде треугольника. Масса – где-то в основании треугольника, а пик – всегда художник. И пока масса дорастет до сознания этого пика, появится другой пик – выше. Кстати, эта схема придумана не мною, а Кандинским».

Представление о смысле творчества и задачах художника, рожденное «скептическим романтизмом» семидесятых послужило основанием главному –

поиску новых выразительных форм, способных адекватно передавать актуальные идеи. В первую очередь это повлекло за собой критический пересмотр, переоценку традиционных, официально признанных художественных критериев творчества – метода «социалистического реализма» в литературе, псевдореалистических живописных канонов и т.д. Очень резко, например, об этом высказывался А.В. Белинков: «...я говорил, что эстетики, как и самого социалистического реализма, не существует и что это, дескать, «нелепая выдумка» Горького, что люди, исповедывающие эту систему, в большинстве случаев бездарности и преследующие в данном случае исключительно меркантильные цели». Близок к нему и И. Бродский: «...на протяжении двадцати или тридцати лет в советской поэзии существовало некое стилистическое плато, которое было продиктовано самыми разными обстоятельствами: диктатом цензуры, классицистическими требованиями соцреализма и т.д.». Э. Неизвестный очень убедительно рассуждает о том, что для мироощущения его поколения метод «соцреализма» был совершенно недостаточным: «Разногласия с соцреализмом возникли в институте в первую очередь у фронтовиков. Многие из этих молодых людей были даже коммунистами, но их переживания, их жизненный опыт не соответствовали гладкописи соцреализма. Мы не теоретически, а экзистенциально выпадали из общепринятого, нам требовались иные средства выразительности». О значении вопросов, касающихся художественного метода для формирования мировоззрения творческой молодежи писал Свирский: «Статья Синявского "О социалистическом реализме" была подхвачена самиздатом, как ветром. Во многих домах спорили о главной мысли статьи: по своему герою, содержанию, духу социалистический реализм был, в сущности, русским классицизмом XVIII века, нацепившим комсомольский значок».

Стремление к изменениям художественного метода заставляло не только заново переживать и переосмысливать традиции и истоки современного творчества – круг художественных явлений, к которым обращались в своих поисках художники семидесятых значительно расширился – теперь в него входило отчасти и зарубежное искусство XX века, так как «...это было время первых выставок западного искусства, начиная с выставки Пикассо, которые привели к пересмотру тех стабильных ценностей, какими мы жили...», но, главное, художественная интеллигенция стала активно обращаться к отечественному наследию, на протяжении многих

предшествующих десятилетий практически закрытому от нее. Речь идет, прежде всего, об искусстве серебряного века и русского авангарда 1920-х годов, интерес к которому, проявившийся еще в 1960-е, в следующем десятилетии стал осознаваться как необходимость участия этого пласта искусства в современной художественной деятельности. И. Бродский отмечает эту историческую тенденцию: «И вот в конце пятидесятых – начале шестидесятых произошел взрыв, когда все то, что было создано русской поэзией, вдруг снова вернулось к жизни. Ну, это примерно как закон, что количество энергии, выданное в мир, никогда не пропадает бесследно, формальные достижения конструктивизма или, скажем, футуризма вновь дали себя знать. <...> ...Поэты конца пятидесятых – начала шестидесятых, чрезвычайно напоминали, скажем, раннего Пастернака, немножко Маяковского, Хлебникова, до известной степени Крученых и Заболоцкого... <...> Это прежде всего Евгений Рейн, Глеб Горбовский, Александр Кушнер, Владимир Уфлянд, Михаил Еремин до известной степени. Это примерно те, чье творчество играет довольно серьезную роль даже сегодня». О влиянии на художественные вкусы и предпочтения нового поколения М. Цветаевой, М. Волошина, Б. Пастернака говорит Свирский. Искавшие новых путей (Э. Белютин) в живописи также обращались к 1920-м годам, утверждая, что: «В 20-х годах нашего столетия наше искусство было одним из самых передовых, на него ориентировалось все мировое искусство». Искусство первой трети XX века могло воздействовать на современных художников не только непосредственно – «примерами», но и косвенно – всей совокупностью культурной традиции, иногда непредсказуемо, как, например, Михаил Чехов на творчество А. Шнитке или С. Юрского. Суть этого процесса наиболее сжато и метафорически определил А. Брусиловский: «Но все же они – мы – не на пустом месте выросли. Пробились сквозь асфальт. Все же мы слышали полузадавленный шепот наших отцов, переняли у них потихоньку – из-за пазухи в подпол — культурную эстафету. Завет предков. Кредо творчества».

Но, как заметил И. Бродский: «Искусство тем отличается от жизни, что в нем невозможны повторения. То, что в жизни называется повторением, в искусстве называется клише», – в соответствии с этим кредо художники семидесятых, безусловно, уводили воспринятую традицию дальше по пути создания «чистой формы», самодостаточность которой была ими осознаваема очень остро: «Виктор

Шкловский как-то сказал, что *только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм*. Мне думается, эти слова вполне адекватно выражают экзистенциальную сущность культуры андеграунда...». На новом историческом витке возникала своеобразная «философия формы» «как единственной реальности художественного произведения»: «...искусство и общество развиваются независимо одно от другого, и подобно тому, как художественное произведение не зависит от внешних условий, точно так же, мол, и художественное произведение не влияет на окружающую среду ... искусство развивается вне зависимости от окружающей действительности и подразумевает абсолютное совершенство формы».

То, что теоретикам искусства в 1920-е годы представлялось ясным инструментарием для конструктивного видения художественного процесса, художниками семидесятых было осмыслено как экзистенциальная категория, дающая творчеству метафизическую свободу и «новое дыхание». О «немеханичности» восприятия авангардной традиции пишет В. Немухин: «...многие художники «новой московской школы» и, в первую очередь, Лев Кропивницкий, Свешников, Краснопевцев, Янкилевский, перенимали идеи западноевропейского авангарда отнюдь не механически. Они оригинальным образом адаптировали их к русской художественной традиции, переосмысливая в ином пространственном измерении, в поле русского метафизического напряжения».

В целом можно сказать, что для наиболее прогрессивных художников 1970-х годов искусство было масштабной формой эстетического и духовного поиска, способом самоопределения в исторической ситуации противостояния государства и творческой личности, причем противостояния далеко не всегда публичного, скрытого за «цивилизованными» формами диалога. Эта сложная внутренняя работа, в первую очередь, способствовала тому, что искусство 1970-х поднялось на новый уровень, творчески синтезируя мировые художественные поиски и традиции отечественного авангарда. Но, вероятно, главный итог борьбы искусства за возможность более или менее независимого существования в границах авторитарной системы культуры в том, что именно в «застойные» 70-е была по-новому остро пережита и осознана экзистенциальная роль искусства в истории, когда оно становится не только индивидуалистическим творческим выплеском,

способом духовного сопротивления режиму, выражением общественной позиции, но и тем культурным феноменом, который способен в конечном итоге изменить историческую ситуацию. Именно искусство, с точки зрения многих участников культурных процессов 1970-х годов, заставляло современников переосмысливать многие жизненные феномены, менять социально-нравственные позиции, неизбежно приближая тем самым глобальные общественные изменения.

*

ДУХОВНЫЕ ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И РЕАКЦИЯ ВЛАСТИ

Определенный мировоззренческий кризис, пережитый интеллигенцией в эпоху «оттепели» закономерно привел к поиску новых идей и путей их развития в 1970-е годы. В обстановке духовного смятения и социальной апатии альтернативой официальной идеологической доктрине не случайно выступила религия – весьма авторитетная в истории человечества ценностная ориентационная система. По всей видимости, для многих носителей русской культуры даже во времена жесткого идеологического контроля над всеми сферами духовной жизни православие продолжало оставаться традиционной ценностью: «Я родился и жил в стране, остававшейся православной даже тогда, когда она была объявлена атеистической. Крещен я был в год своего рождения...».

Нередко художник убежден в неземной силе творческого вдохновения и своей профессиональной ответственности перед Богом. Например, концепция актерской игры актрисы Аллы Демидовой.

Эпоха «оттепели» впервые в советской культуре легализовала существующие религиозные воззрения ряда представителей отечественной художественной интеллигенции, подтвердив духовную связь поколений, и объективно создала условия повышенного внимания гуманитарной интеллигенции к вопросам веры, в первую очередь, к православию.

Можно проследить по различным материалам, что основное движение художественной интеллигенции в сторону религиозности происходит в пространстве неофициальной культуры. Евг. Пазухин пишет: «Конечно, поначалу о христианстве не было и речи. Не было речи даже о религии вообще. Все началось с обретения почти утраченной способности думать, видеть, слушать окружающий мир; способности к нормальным человеческим проявлениям. Представления о Боге возвращались к нам вместе с ощущением жизни. Так что в каком-то смысле жизнь и Бог были для нас синонимами. Все это нашло выражение в чрезвычайно емком понятии: «духовность». Оно включало в себя все: культуру, политическую деятельность, свободный обмен мыслями, религию...».

Авторы книги о ленинградском самиздате В. Долинин и Д. Северюхин утверждают, что: «Попытки религиозного самоопределения, поиски духовных основ творчества были характерны для большинства участников неофициального культурного движения 1960 – 70-х годов». К началу 1970-х гг. стали активизироваться разрозненные религиозные кружки, в этот период возрастает интерес читателя самиздата к религиозно-философской литературе, в среде художественной интеллигенции часто имеют место дискуссии о месте Церкви в современном мире, в самиздате расходится переписка (под псевдонимами) по проблемам религии и атеизма.

В 1974 г. начал действовать Религиозно-философский семинар, основанный Татьяной Горичевой. Большинство его слушателей составляли философы, писатели, поэты и художники, недавно обратившиеся к православию. В 1980 г. по материалам семинара был выпущен сборник статей «Церковь. Идеология. Культура». Раздел религии и философии существовал и в журнале «Часы», где перепечатывались отдельные статьи из журнала «37» и публиковались оригинальные материалы. В 1974-1979 гг. группа ленинградцев участвовала в работе молодежного междугороднего христианского Семинара по проблемам религиозного возрождения. Осенью 1978 г. участники семинара выпустили сдвоенный номер журнала «*Община*», который явился итогом нескольких лет работы.

Участники литературно-художественного процесса тех лет отмечают, что пробуждение интереса к религии отразилось и на содержании литературного творчества, прежде всего поэзии. Религиозные мотивы пронизывали творчество Юрия Колкера, Виктора Кривулина, Александра Миронова, Елены Пудовкиной, Сергея Стратановского, Василия Филиппова, Елены Шварц, преобладали в поэзии Дмитрия Бобышева, Елены Игнатовой, Олега Охупкина и др.

Но отношение интеллигенции к религии всегда сложно, а отношение художника, по нашему мнению, к религии, ее официальным формам и институтам сложно вдвойне. Признавая и ощущая природу вдохновения божественной, художник часто религиозен абсолютно стихийно, при этом он полагает себя медиумом Божественной воли, которому не нужен посредник, каким должна выступать церковь: «Взаимоотношения с церковью и взаимоотношения с Богом – вещи разные. Не скажу,

что я их отождествляю. Церковь не признает сомнений в вере. К Богу мы идем со своими сомнениями».

О сложности духовных поисков представителей неофициального искусства в 1970-е годы, о разных формах проявления религиозности в творчестве отдельных художников пишет И. Кабаков. Кроме того, он размышляет о причинах возникновения такой масштабной ситуации обращения «неофициальных художников» к религии: «Дело в том, что “неофициальный художник”, будучи, в сущности, не связан ни заказами, ни эстетскими требованиями окружающей жизни, предоставленный, по существу, самому себе, своей свободой и своему выбору, не может не встретиться, видимо, в этой своей свободе, как только он начинает рисовать, с религиозной проблематикой. И это вполне понятно. Не ангажированный ни в какую “структуру”, не обязанный в своей работе никому и ни в чем, предоставленный в этом выборе только себе, он уже в силу этого прикасается к самым существенным, глубинным, внешне не мотивированным причинам и вопросам своей деятельности, своего существования, чтобы он смог вообще этим не заниматься. Он уже в силу своей “выброшенности” становится “онтологическим путешественником”, и должен ответить в своей жизни и работе на первичные основы бытия, чтобы оправдать и жизнь и работу; поэтому, не обеспеченный и не гарантированный в этом со стороны “социума”, он сам должен обеспечить себя этими первыми смыслами “изнутри”...». В таком случае, естественно, речь не могла идти о какой-либо устойчивой религиозной доктрине, исповедуемой художником. Такой стихийный религиозный индивидуализм был, видимо, нередким явлением в 1970-е годы, особенно в среде неофициального искусства. Вероятно, когда-то был прав С.Н. Булгаков, утверждая, что художники первыми встают на путь, возвращающий человека к Богу, то есть к переживаниям высшего морального, эмоционального и интеллектуального порядка. Исходя из этого, творчество таких художников, совсем не религиозное по форме, становится религиозным по существу, идее или духу.

Растущий интерес к вопросам религии можно заметить и в сфере официальной или «полуофициальной» художественной культуры. Это по-разному отразилось в творчестве таких мастеров, как А. Тарковский, И. Глазунов, В. Солоухин и др. Для этой культуры религия обретает форму, образы исторического прошлого России (Андрей Рублев, Дмитрий Донской и др.). Искусство могло быть в большей или

меньшей степени иллюстративным или иносказательным, но оно так или иначе возбуждало и поддерживало интерес публики к самому феномену веры, религии, церкви, вызывало вопросы, склоняло к размышлениям.

Государство не осталось равнодушным к бурной духовной жизни художественной интеллигенции в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Директор Института научного атеизма АОН при ЦК КПСС в январе 1971 года направил в ЦК КПСС записку «Об ошибочных оценках религии и атеизма в некоторых произведениях литературы и искусства». Документ подготовлен специалистами Института научного атеизма Академии общественных наук при ЦК КПСС А. Окуловым и П. Курочкиным и подписан ректором АОН при ЦК КПСС М. Иовчуком 28 января 1971 года. Исходный тезис таков: «За последнее время среди некоторой части интеллигенции и молодежи наблюдается известный рост интереса к религии и церкви, а в отдельных произведениях литературы и искусства имеют место отступления от марксистско-ленинской оценки социальной сущности религии и ее роли в истории общества и в современных условиях, обращают на себя внимание ошибочные тенденции в оценке роли христианства и церкви».

В пространном тексте «Записки...» сделана попытка не только обозначить «ошибочные оценки религии и церкви», но и проанализировать причины их возникновения в советском обществе. Прежде всего, в отклонении от заданной программы воспитания атеистического мировоззрения обвиняется художественная литература: «О мировоззренческой путанице и религиозном налете во взглядах В. Солоухина говорит и следующее его рассуждение: “В человеке, наряду с потребностями есть, пить, спать и продолжать род, жили две великих потребности, изначально, от века присущих ему. Это потребность духовного общения с другими людьми и потребность общения с небом. Первая потребность породила искусство, вторая – религию” (“Письма из русского музея”, М., 1967, с. 63). Подобное объяснение причин возникновения религии и ее функции далеко от исторической правды, от марксизма. Вызывает возражение также позиция писательницы Веры Пановой в оценке прошлого религии. В повести “Сказание о Феодосии”, входящей в книгу “Лики на заре” (М.-Л., 1966), она по сути дела некритически перелагает житие православного святого Феодосия Печерского, в котором восхваляет уход от мира, страдание, аскетизм и другие религиозные идеалы. Эти церковные «ценности»

писательница противопоставляет по существу земному миру, отождествляя его с потребительством, стяжательством, мещанством...». Не меньшая ответственность за «рост интереса интеллигенции к религии» возлагается и на современный отечественный кинематограф: «Наблюдается увлечение религиозной тематикой в некоторых кинокартинах. Мотивируемый необходимостью более правдивого воспроизведения исторической обстановки показ церковей, монастырей, их внутреннего убранства и пышных богослужений подчас превращается в самоцель, в кинематографический штамп, охотно используемый режиссерами, чтобы “потрафить” определенному типу зрителей, а также в расчете на зарубежных кинозрителей и критиков, падких на демонстрацию пресловутой ”русской религиозности”. В фильме ”Анна Каренина” сцена церковного венчания Левина и Кити растянута, хотя известно, что сам Л.Н. Толстой критически относился к православно-церковной обрядности. Вряд ли оправдано обилие религиозных сцен в фильме ”Чайковский”. Фиксация внимания зрителей на предметах религиозного культа стала распространенным явлением в кино...».

Специалисты по научному атеизму проанализировали причины возникновения подобных негативных тенденций в среде научной и художественной интеллигенции и увидели их, прежде всего, в усиливающемся в последнее время «неправильном» понимании и трактовке проблем религии и атеизма в русской и советской истории.

Говоря об «издержках» «закономерного и здорового интереса советских людей к их историческому прошлому и духовному наследию», авторы порой отрицают очевидные вещи – роль православной церкви в русской истории: «...они порой рассматривают историю как ”гладкий”, ”непрерывный”, ”единый” поток и связывают наследуемые советскими народами национальные традиции и духовные ценности со всем тем, что было в истории культуры в прошлом, включают в идейное наследие народов реакционные, в том числе религиозные элементы...» (о писателях); духовную функцию культовых предметов и приходят почти к абсурдным умозаключениям: «В определенных кругах интеллигенции становится модным, своего рода признаком ”хорошего тона”, иметь в квартире вместо картины – икону, вместо колье, кулона или броши – надеть крестик...» и т.д.

При этом, размышляя о причинах сложившейся ситуации, авторы «Записки...» делают достаточно точные наблюдения над культурно-историческими реалиями,

констатируя, в первую очередь, что «процесс преодоления религии оказался по ряду причин более сложным и длительным, чем это ожидалось и предполагалось в те годы, когда атеизм в нашей стране становился массовым». Главная мысль авторов заключается в утверждении, что «одной из причин идейных шатаний в подходе к религии является неправильное понимание процесса эволюции религии в условиях социалистического общества...», а это, в свою очередь, имеет последствием «...упрощенное представление о религии, о ее корнях и путях преодоления». И обвинение в этом формулируется не только в адрес художественной интеллигенции, но и тех, кто стремится «администрированием <...> произвольными волюнтаристскими методами подтолкнуть процесс <...> преодоления религии». Причины же утраты атеистической бдительности авторы склонны усматривать в имеющих место в последние года «сложном и многогранном процессе модернизации религиозной идеологии», смысл которого: «...представить религию непротиворечащей современному социальному, научному и нравственному прогрессу, "вписаться" в современный мир, "увязать" религиозные идеалы с идеалами коммунизма...», а также процессе «политической переориентации» церкви.

Эти умозаключения не лишены оснований и даже в определенной степени прогрессивны для своего времени, потому что, хотя бы, признают реальность того, что ранее считалось несуществующим. Но поскольку все же авторы были далеки от понимания истинных причин подъема интереса к религии и церкви, меры по искоренению изъянов в мировоззрении интеллигенции, ответственной за мировоззрение народа, предложенные в столь обстоятельно составленном документе по-прежнему сводились к усилению «критики русского православия»: «В научной и практической работе следует учесть приближающееся тысячелетие "крещения Руси" (оно исполняется в 1988 г.) с тем, чтобы противопоставить попыткам православной церкви приукрасить свое прошлое глубокую и целеустремленную критику русского православия, его реакционной социальной сущности и роли в истории России». Рекомендовалось «ввести в практику встречи философов, социологов, историков и других ученых, занимающихся проблемами атеизма и религии, с писателями, деятелями кино и других искусств, журналистами, поручить творческим союзам совместно с Институтом научного атеизма АОН при ЦК КПСС организовывать эти встречи....».

16 июля 1971 года ЦК КПСС принял постановление «Об усилении атеистического воспитания населения», в котором «правлениям творческих союзов СССР рекомендовано «рассмотреть вопрос об активизации участия творческих работников в атеистическом воспитании населения».

Из этого обстоятельного, с элементами анализа ситуации, рассуждения работников Института научного атеизма были сделаны абсолютно ортодоксальные выводы, никак не учитывавшие культурно-историческую динамику: «...Ослаблена атеистическая работа в школах, средних и высших учебных заведениях. В некоторых публикациях, кинофильмах, телевизионных передачах неоправданно широко показываются религиозная обрядность и церковный быт. <...> Всем этим стремятся воспользоваться церковники и сектанты, рассчитывая сохранить и расширить влияние на некоторые слои населения...», и были поставлены соответствующие задачи: «...Рекомендовать правлениям Союза писателей СССР, Союза художников СССР, Союза архитекторов СССР, Союза кинематографистов СССР, Союза композиторов СССР, Союза журналистов СССР рассмотреть вопрос об активизации участия творческих работников в атеистическом воспитании населения».

Постановление показало недалёковидность, узкий утилитаризм власти, её прагматичное отношение к интеллигенции. Сама интеллигенция интересовала власть только постольку, поскольку участвовала в «атеистическом воспитании трудящихся». А. Кончаловский, вспоминая о мытарствах А. Тарковского во время выпуска фильма «Андрей Рублёв», о встречах художника с партийно-государственными чиновниками, рассказывает, как «главный (в то время) идеолог отечества» Л. Ильичев задал автору фильма показательный для отношения власти к происходящим процессам вопрос: «Зачем Вам это нужно?..».

Итак, можно утверждать, что яркой характеристикой культурно-исторической ситуации 1970-х гг. стало, с одной стороны, явное возрастание интереса интеллигенции к религии (в первую очередь, православию), как альтернативной государственной идеологии форме духовного самоосуществления, что нашло выражение в многообразных художественных явлениях, созданных как представителями «неофициального искусства», так и «легальными» художниками, а также в различных попытках организации объединений, так или иначе отвечающих новым культурным потребностям; с другой стороны, мы видим, что государство в

ответ на эти культурные процессы пытались включить традиционные, во многом архаические («атеистическое воспитание» и т.п.) механизмы самосохранения, что только усугубляло ситуацию противостояния власти и художника. непонимание истинного положения вещей, масштабов духовных поисков и устремлений художественной интеллигенции обрекало власть на невозможность адекватного решения возникшей проблемы, что, по всей вероятности, ускорило распад идеологии советского государства и приблизило разрушение системы в целом.

*

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ХУДОЖНИКА: НОВЫЕ ФОРМЫ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА

Осознание значения «повседневности» как особого мира, рождающего культурные смыслы – заслуга философской антропологии XX века. Гуманитарное знание в целом совершило важный поворот – от глобальной истории к истории человека, «личной истории» в контексте эпохи. Именно сегодня исторической наукой во всем мире осознано, что историю трудно уложить в какие-либо схемы, даже достаточно гибкие, что история – это цепь личных поступков и реакций, непрерывно становящаяся субъективная реальность и только глубокое погружение в нее, возможно, даст основания для понимания прошлого.

Мемуары художественной интеллигенции не случайно занимают огромное место среди материалов о культуре «семидесятых», изданных в последнее время. Конечно, эти тексты не создают научно выверенную картину исторического процесса, но – воспроизводят «живую ткань» истории. Передавая в воспоминаниях, может быть, сиюминутные, повседневные ощущения времени, выводя или не выводя их на уровень исторического обобщения – авторы воспроизводят *уникальную атмосферу* творящейся на их глазах, ими самими, культуры. И в данном случае источниками наших наблюдений становятся мемуары тех представителей художественной интеллигенции, которые творили свое пространство культурной повседневности во многом вопреки дозволенным государством формам, параллельно повседневной жизни советского истеблишмента, зачастую преодолевая необходимость физического выживания ради жизни для искусства.

Семидесятые годы были непростым временем для значительной части художественной интеллигенции. Единый художественный метод, социальный и государственный заказ, относительная закрытость советского искусства – все это часто сдерживало выход творческой активности, не позволяло в полной мере реализовать художественные замыслы в границах официальной культуры. И все же, по мнению современника: «Робинзоны выживают, когда они без усталости творят мир, культурное пространство вокруг себя. Культурную среду, которой они лишены...», тогда и возникает «чудо искусства» – искусства современного поиска, искусства

«истинного», несущего представление об «...абсолютной свободе, свободе от всего низменного, замутняющего кристальную чистоту творческого духа, и, в первую очередь, от материальных побуждений», искусства, существующего параллельно официальному, в «подполье», в прямом и переносном смыслах этого слова.

Десятилетие «оттепели» создало принципиально новую культурную атмосферу: «Всегда, даже в самые глухие и душные времена были люди, которые смотрели на мир по-иному, думали не так, как “положено”, и притом не боялись поделиться своими думами с другими. В первую очередь это касалось людей творческих, особенно молодежи. А тут как раз и “хрущевская оттепель” наступила. Мозги стали оттаивать». Целое поколение художников (поэтов, артистов, режиссеров) в своем творчестве стремилось воплотить представление об идеалах свободы и плюрализма, духовно родственное, как им самим казалось, поколению художников 1920-х годов, когда актуальным состоянием всех искусств было выражение чрезвычайно широкого спектра модернистских идей. Показательной характеристикой эпохи становится многообразное и широкое, свободное и неофициальное творческое общение, в котором рождались идеи нового искусства.

В эпоху «оттепели» это общение могло иметь открытые, цивилизованные, близкие к европейским формы. Одной из таких форм было кафе «Артистическое», в Москве: «В проезде Художественного театра, прямо напротив знаменитых дверей с лепным фронтоном, изображавшим чеховскую “Чайку” ... было маленькое скромное кафе “Артистическое”. Весной 60-го года там было шумно и весело. Тогда еще не приходило в голову, что это и есть московский Монпарнас, и что наполнявшая его молодежь была ничем не хуже парижской. <...> Население “Артистички” было пестрым и молодым. <...> Пересаживаясь от столика к столику с ежедневным кофе и бутербродами, шумно встречая проходящих. Бесконечно рассказывая новости, анекдоты, делясь идеями и просто флиртуя – здесь проводили дни. Писали рецензии, задумывали и тут же набрасывали эскизы, примерялись к новым ролям. <...> Долго еще кафе существовало как своеобразный клуб, место встреч – и дружеских, и деловых, и любовных».

Аналогичное кафе существовало с 1964 года и в Ленинграде: «В сентябре 1964 г. на первом этаже здания на углу Невского и Владимирского проспектов под рестораном “Москва” открылось кафе, которое в течение последующих двадцати

пяти лет было постоянным местом общения литературно-художественной богемы. Сначала оно получило неофициальное название "Подмосковье", затем было "переименовано" в "Сайгон". <...> "Малая Садовая" и "Сайгон" заняли своеобразное место в ленинградской свободной культуре, ознаменовав целую эпоху, <...> формирование единой культурной общности, в которой устанавливались личные и творческие связи, происходило пересечение разрозненных групп, распространялась информация о книгах, выставках, кинофильмах и концертах, шел обмен самиздатом, завязывались дискуссии. Заменяя собой литературные клубы, эти кафе позволили многим авторам выбраться из тесного затворничества коммуналок, обрести слушателей, собеседников и взыскательных судей, войти в неофициальный литературный круг, почувствовать свою причастность к свободной культуре».

Это общение в контексте советской культуры, и в 1960-е годы, безусловно, не освободившейся полностью от жестких идеологических рамок, было «полуофициальным» или «полулегальным», спровоцированным и разрешенным самим государством, но постоянно напоминающим ему об опасной близости всеобщего «вольномыслия». Поэтому судьба таких «открытых» интеллектуально-творческих сообществ в последующие десятилетия была различной – в официальной Москве существование «Артистического» кафе было недолгим, а имевший тенденцию постоянно уклоняться от «официально курса» Ленинград – Петербург дал «Сайгону» долгую жизнь, и только всеобщие глобальные перемены послужили причиной его закрытия.

«Семидесятые» внесли качественно иные интонации в отношения между официальной государственной властью и художественной интеллигенцией: открытое свободное самовыражение перестало быть возможным. Но это не означало прекращения того процесса рождения новых художественных идей и тенденций, начало которому было положено в предыдущее десятилетие – начинает активно формироваться «советский андеграунд», «подпольное искусство», «новый авангард» – огромный пласт неофициальной художественной культуры: «Часто спрашивают, что такое художественный андеграунд – тип культуры, особое духовное измерение, социальная общность или нечто, не поддающееся строгому определению? В андеграунд шли неуживчивые люди крепкой индивидуальной закваски. Все они

верили в возможность невозможного, и каждый при том всегда оставался самим собой, упорно пестуя и отстаивая свое художническое “я”».

Но «культура андеграунда» не была культурой преимущественно индивидуалистической, хотя это вполне соответствует ее определению. Сформированное в 1960-е годы «культурное сообщество» продолжало искать формы творческого общения, даже если они принимали формы «подпольной» культуры.

Одной из таких «полуподвальных» или «полусветских» форм общения стали «Салоны» – под этим определением чаще всего подразумевалось шумное собрание довольно большого количества творческих людей в известном условном месте (которым чаще всего служили квартиры или мастерские), имевшее какую-либо «культурную программу», соответствующую художественным наклонностям большинства участников: «На Абельмановке был некий подвал, куда набивались люди – послушать стихи. И эта потребность была настолько насущной, что пересиливала все – народ пер, как на праздник. Это был “антидотум”, противоядие от (...) “их” кино, “их” литературы, “их” поэзии...<...> Вскоре стали появляться более репрезентативные, более нацеленные на представительство русского авангарда салоны. На Садовом кольце, недалеко от “Маяковки”, стал функционировать салон Ники Щербаковой, вполне светский, с выставками и вернисажами, концертами музыкантов и певцов, с веселыми застольями и массовыми отмечаниями Нового года, Пасхи и других красных дат. <...> Рядом размещался и гораздо более скромный “салон” Людэ Кузнецовой, представлявшей обычно питерских художников...».

«Салоны» и «Студии» очень трудно отделить от всяческих «квартирных мероприятий», которые стали, пожалуй, самым актуальным действием неофициальной культуры «семидесятых». Квартиры – абсолютно разные – от привычных интеллигенции «коммуналок» до только что начинавших строиться, далеко не всем доступных, «кооперативов» – были местом, где в тесном, дружеском, максимально приближенном к повседневному быту общении обсуждались важнейшие вопросы современной жизни – не только художественной: «...я застал другую замечательную европейскую традицию – художественные вечера у Юло (Соостер – *E.P.*) и Лиды в доме. Это были “среды”, на которые приходили “шестидесятники”, вся художественная “общественность” – жужжали, гудели, общались, рисовали, танцевали. Это было нормальное художественное общение у себя в доме. Все беседы

в мастерской Юло легко переходили от техники изготовления офорта к проблемам математики, географии, политики, истории, философии...». Мир ленинградской неофициальной культуры также имел подобные формы: «К началу 1970-х 24-метровая комната поэта Константина Кузьминского на верхнем этаже дома номер 15 по бульвару Профсоюзов превратилась в важнейший центр неофициальной культуры, где проводились литературные чтения, вечера, выставки живописи и фотографии, печатался самиздат. <...> Можно сказать, что дом Кузьминского, наряду с мастерской Михаила Шемякина, стал образцом нового богемно-артистического стиля, не без влияния которого в дальнейшем складывался быт многих квартир, где жили литераторы и художники, действовали салоны, <...> квартира Кузьминского являла собой вавилонскую башню эстетических пристрастий, творческих амбиций, где устанавливались новые знакомства, пересекались информационные потоки "из первых уст". И безусловно, посещения этого дома просвещали, воспитывали вкус, творческую отвагу. Здесь не оставалось и следа той подавленности и униженности, что испытывали в обычном окружении инсургенты независимого искусства».

Кооперативные дома внесли определенное своеобразие в привычные формы «коммунального общения» – кооперативы были преимущественно профессиональные, таким образом, государство в конце 1960-х – 1970-е годы – случайно или продуманно способствовало консолидации научной и творческой интеллигенции, которая в творческом общении, переходившем на «домашние территории», еще активнее аккумулировала новые культурные идеи: «Осенью 75-го, по-моему, был достроен, начатый Г. Перкелем, кооперативный дом на Фестивальной, и мы, четверо друзей с семьями, туда переселились: Э. Гороховский с будущей женой Ниной, В. Пивоваров с Софьей Борисовной и Пашей, Ваня Чуйков с Галочкой и мы с Викой. Началась прекрасная пора общей жизни в одном доме, с совместными ужинами по вечерам то у Чуйковых, то у Гороховских, то у нас, то у Г. Перкеля и Наташи (до их отъезда, кажется, в 78 г.) с ежедневным обсуждением всех событий, почти семинарами, в которых непременно участвовал К.М. Кантор, наш сосед по площадке. Сколько идей, событий и проблем обсуждалось на этих ежедневных вечерних чаепитиях! Все эти же проблемы, тоже почти ежедневно, мы обсуждали втроем с Эриком Булатовым и Олегом Васильевым, самыми близкими моими друзьями, к которым я обязательно забегал, почти ежедневно днем на час или два, с

каким-то особенным счастьем и восторгом рассказать о новых событиях, поделиться чем-то и „обсудить“. Вот тот счастливый воздух, который позволял нам дышать, существовать и работать все эти годы!».

Хотя «центром притяжения», актуальным местом общения по-прежнему оставалась кухня: «Я бы в герб русской интеллигенции, буде (так в тексте – *E.P.*) таковой создавался бы, обязательно вставил вид кухни – тесной, еще без холодильников и моечных машин, с нехитрой мебелишкой – и стол! А вокруг – дым табачный, разговор до хрипоты», – культурные акции могли проходить и в другом пространстве – «квартирные выставки», с картинами, развешанными и расставленными в комнатах, «квартирные концерты и др.

Это был особый мир, неразрывно связанный с частной жизнью художественной интеллигенции, мир, абсолютно не связанный с официальными, «легальными» формами культуры, мир, окруженный атмосферой тайны: «Вообще закрытость, тайна, камерность нашей жизни <...> была почти нормой. Интересно еще, что отсутствие показа работ нейтральному зрителю, отсутствие открытых выставок привело к тому, что реакция такого зрителя вообще не предполагалась, как бы перестала учитываться. Самодостаточность, аутичность художественной акции предполагала завершенность ее в самой себе, то есть, зритель, если он появлялся, должен был быть со-участником автора и только. Ну, как если бы профессиональный танцор без театра танцевал сам для себя у себя в комнате, а если ты стоишь рядом, то должен подплясывать, иначе зачем ты тут стоишь».

Культуротворческая деятельность иногда выходила из рамок «квартирного собрания», предпринятого по тому или иному случаю – художники объединялись в своеобразные «кружки», группы, подобные тем, что были яркой характеристикой художественного процесса 1920-х, целью которых было уже не просто творческое общение, но и сотворчество, создание концепций выставок, акций и других коллективных художественных мероприятий публичного характера. Таким объединением была известная «Лианозовская группа» (группа российских художников и поэтов, первоначально собиравшаяся в барачном доме на станции Лианозово, где в 1950-е гг. жил художник О.Я. Рабин. Ее духовным центром была семья Е. Л. Кропивницкого: он сам, а также его жена, сын и дочь, тоже художники (О.А. Потапова, Л.Е. Кропивницкий, В.Е. Кропивницкая). В группу, ставшую одним

из самых значительных очагов русского «неофициального искусства» периода «оттепели», входили также художники В.Н. Немухин, Л.А. Мастеркова, Н.Е. Вечтомов, поэты В. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин): «Если смотреть на нашу группу с научной точки зрения, т.е. учитывать наличие единой теоретической платформы, программы или манифеста, то окажется, что никакой группы и не существовало вовсе. Мы притягивались друг к другу по интересам, интуитивно выбирая из многоликой художественной среды себе подобных, т.е. жаждущих обновления, духовной свободы, возможности личностного самовыражения. Но в творчестве каждый шел своим путем». В рамках деятельности группы происходило, по словам участников, «возрождение традиций свободного русского искусства», формировалось новое художественное мышление. Не случайно, что именно «лианозовцы», в первую очередь – сам О. Рабин стали инициаторами проведения знаменитой «бульдозерной выставки» в сентябре 1974 года.

Не менее характерна судьба одной из самых интересных студий, сложившихся в эпоху «оттепели» – «Новая реальность» под руководством Элия Белютина, выставка работ участников которой в 1962 году в Манеже закончилась беспрецедентным скандалом, в результате чего художественное объединение было вынуждено почти нелегально перебраться в Абрамцево, под Москвой, на дачу Белютина, где активная творческая жизнь не прекращала существования: «У Абрамцева свои уроки – уроки общежития <...> И работа. Ее придумывали вместе и вместе делали, сбиваясь с ног от желания успеть все сразу, сразу переделать и писать, писать». Студия существовала почти полвека, пережив советскую власть и в конечном итоге через нее прошли несколько сотен художников, создававших «новое искусство».

Но все же главное, что создавало уникальную и неповторимую художественную среду андеграунда «семидесятых» – это общение, в том значении, какое придают этому понятию сами участники процесса. Общение, в первую очередь, неформальное и, конечно же, интеллектуальное, становившееся главной формой отношений везде – в кафе и «салонах», в мастерских и квартирах, на импровизированных музыкально-поэтических вечерах и «квартирных выставках»: «Жажда общения, подкрепляемая общностью интеллектуальных переживаний, когда душа с душою говорит – вот что, на мой взгляд, ”склеивало” андеграунд, придавало всей этой массе эксцентричных индивидуумов некое единство, качество среды».

В этих «кружках» – «кругах» общения, складывавшихся стихийно или сознательно, своеобразными «центрами притяжения» всегда были яркие, неординарные личности – «чудаки», маргиналы, часто с лагерным прошлым, обладающие философским складом ума, энциклопедическим характером культуры и образованности. Вокруг них, как древнегреческих философов, складывались «школы», где слушатели и собеседники получали, кроме интеллектуальных впечатлений, огромный эмоциональный заряд, необходимый для собственных поисков в творчестве. Одним из мест, где такие люди всегда находили благодарную среду было упоминавшееся уже «Артистическое» кафе в Москве: «За столиком поближе каждый день сидел недавно выпущенный из лагеря Саша Асаркан. Плешивый, со съеденными цингой зубами, ходивший и в стужу в одном пиджаке, он был великий Воспитатель. Он воспитывал интеллект. Вокруг него всегда была стайка совсем юных мальчиков и девочек, с трепетом внимавших непрекращающемуся потоку Сашиних афоризмов, идей, удивительных выдумок. Саша вечно что-то затейливо рисовал на конвертах, клеил, покрывая поверхность конверта всю целиком. – лет через тридцать станет ясно, что это и был ”мейл-арт” в чистом виде! Саша обожал чай. Наверное, в этом был отзвук лагерного ”чифиря”. Саша писал блестящие эссе, рецензии. Знал театр до тонкостей. Его похвалы с волнением ждали сытые бар-артисты, режиссеры заискивали. Его приговор был окончательным, обжалованию не подлежал. Жил он в комнате, заваленной газетами и вырезками, по ночам не спал – писал. Было известно – если негде переночевать, кинь камешек в окно – Саша впустит! И чаем угостит <...> Из асаркановских «детей» впоследствии вырастут вполне весомые личности – В. Паперный, Л. Невлер, другие...».

Не менее колоритной личностью, производившей незабываемое впечатление на современников, был художник Анатолий Зверев: «Сам же Зверев видел себя скорее философом, чем художником, заявлял опрощение как форму постижения «чистого» бытия, незамутненного бытовым стяжательством, а свое дарование порой склонен был считать ремеслом <...> А еще писал он стихи, где, используя приемы ритмической инверсии, давал точные зарисовки своих душевных состояний или же выстраивал иронически-гротескные образы: *Снег выпал, и я выпил*. Многие ситуации, в которых Зверев заявлял себя как вития или философ, или представлялся непререкаемым авторитетом в художественных спорах, могут казаться позерством,

драматургией, но в то же время это отвечало текущему моменту ожидания. Правила жизненной игры были тогда менее прямолинейными. В каждой среде существовала *система понятных сигналов*».

Предметом общения и обсуждения становились тексты, которые активно переводились и публиковались в государственных издательствах, в первую очередь, это художественная литература – проза XX века – Ремарк, Хэмингуэй, позже Селинджер, Белль, книги отечественных авторов (поэтов «серебряного века» и др.). И.П. Уварова, характеризуя сообщество художников вокруг Ю. Соболева и Ю. Соостера, с восхищением говорит о том, что они нашли в себе силы и сели за «парту ученичества» – преодолевали «совковую безграмотность». Открывали для себя экзистенциалистов (А. Камю, Ж.-П. Сартра и др.) и русских религиозных философов (Н. Бердяева, П. Флоренского и др.), много и отчаянно спорили о проблемах мироздания, в поисках ответа художественная интеллигенция нередко обращалась к религии. Заметным событием стала публикация книг М.М. Бахтина и сам он стал знаковой фигурой. Но, по словам современницы: «У Бахтина был один "недостаток" – он был опубликован, а копировались, переписывались, перепечатывались тексты неопубликованные», – от прозы П. Улитина до воспоминаний Н. Мандельштам. Государственные, так и домашние архивы хранят копии пародии на роман В. Кочетова «Чего же ты хочешь?». Р. Кречетова справедливо считает тексты «самиздата» важным фактором формирования интеллигенции позднего социализма: «Казалось бы – тончайшая папиросная бумага, бледный до неразличимости шрифт. Сплошная незащитность, хрупкость. А между тем не одно поколение в нашей стране воспитывалось на такой вот литературе, рискуя, безжалостно портя глаза ради открывавшихся политических, художественных, интеллектуальных свободных пространств. Когда после перестройки начали публиковать прежде запрещаемые книги, оказалось, лучшие из них многими давно уже прочтены...»

Другим жизненно важным вопросом было обсуждение выставок, представлявших зарубежное искусство XX века в Москве. Если в 1960-е годы – это выставка произведений П. Пикассо, знаменитая американская выставка; важным событием стало также введение в основную экспозицию музея им. Пушкина живописи экспрессионистов из музейных запасников и др., то в начале

«семидесятых» в крупнейших государственных музеях СССР стали возможны выставки эмигрировавших художников русского авангарда, в первую очередь – М. Шагала, В. Кандинского. Становится очевидной связь между современным зарубежным искусством и отечественным искусством 1920-х годов, – эта линия развития была прервана в советский период: «Большевики их (*художественные товарищества – Е.Р.*) запретили, как, впрочем, и другие художественные объединения, загнав всех в единый творческий союз...», – и художники «семидесятых» считали себя ответственными за восстановление художественной преемственности и в творчестве стремились выразить свою приверженность авангардным методам живописи: «Вейсберг, Немухин, Плавинский и еще ряд художников живописного толка начали ... все же не с пустого места. Их питал ручеек, пусть тоненький, который просочился из тех могучих рек, половодья художественной жизни 20 – 30-х годов», тем более, что «уцелевшие формалисты» работали преподавателями в художественных вузах, имели мастерские с учениками, нередко были участниками неофициальных художественных собраний.

Наверное, было бы соблазнительно просто на основании подобных материалов представить эпоху 1970-х как действительно «время художников». Однако очевидно, что авторы данных мемуарных текстов оценивают художественную атмосферу изнутри андеграундного пространства, часто сознательно опуская обстоятельства контекста (вокруг), в том числе и обстоятельства собственной маргинализации (увольнения из государственных издательств, институтов и др. меры, предпринятые властью по пресечению несанкционированного творчества).

Были ли связаны сообщества неофициальной культуры с диссидентами, диссидентским движением? Отчасти. Существование этих явлений вне рамок государственных структур создавало ситуацию соприкосновения, пересечения: «...70-80% разговоров было о том, кого взяли, у кого что отняли, кого вызывали, у кого был обыск, что конфисковали, кого могут ”взять” в ближайшее время...». Н. Садомская вспоминает, что даже во время «квартирных выставок» собирали подписи на заявлениях в поддержку правозащитников, бурно обсуждали поведение художественной интеллигенции во время политических процессов. В. Копелев восхищается мужеством Ф. Вигдоровой, которая стенографировала судебный процесс И. Бродского и т.п. В то же время исследователи ленинградского, в первую очередь,

литературного андеграунда настаивают на сознательном дистанцировании его героев от политики, от художественной эмиграции.

Отчасти причины романтизации той эпохи могут быть объяснены возрастом героев: их молодость пришлась на 1960 – 1970-е годы; отчасти – сознательной установкой на изоляцию – эскапизм семидесятников позволял им какое-то время не замечать власть, уходить от открытых конфликтов и т.д. Однако не случайно в условиях позднего социализма инакотворящий равен инакомыслящему, отсюда – неравное столкновение художника и власти заканчивалось либо внешней, либо внутренней эмиграцией. Но парадоксальным образом художники конца 1960 – 1970-х годов, вступившие в открытый конфликт с властью и оказавшиеся в результате этого маргиналами, – объективно оказывались наиболее свободными, создавая свою художественную реальность параллельно миру официальной культуры.

Представление о повседневности, рождающей новую культуру, будет неполным, если не принять во внимание те, на первый взгляд, не имеющие важного культурного смысла, бытовые, даже практические стороны существования художественной интеллигенции – прежде всего материальную. Экономические параметры жизни художников в эпоху позднего социализма также представляют значительный интерес, так как позволяют выявить общие закономерности формирования культурной ситуации, обстоятельства развития различных форм искусства.

Особенности самосознания и самоощущения художественной интеллигенции в изучаемый период во многом зависели от материальной стороны ее существования. Недостаточное внимания государства к культуре в «человеческом измерении» (несмотря на заинтересованность и участие, финансовое в том числе, в формировании ее идеологического поля) рождало у многих художников, даже находившихся в границах официальной культуры, ощущение общей для творческих людей бедности: «Бедными были мы все. Не одинаково – чуть по разному, – но все мои знакомые (актеры, режиссеры, художники, врачи...), все были бедные», – так оценивает экономическое состояние интеллигенции С. Юрский. Почти то же высказывает в своих суждениях о «благополучии» советского художника 1970-х ведущая актриса провинциального драматического театра Ольга Раскатова (Иванова): «Я в 33 года достигла как актриса высшей категории финансового потолка – 180 рублей. Все! Если

бы мне дали звание – еще были бы доплаты. Вот отец получал 225 рублей как народный артист. Это был потолок ... Премии исключительно редко. Возможно, начальство (администрация) оно получало всегда – квартальные, годовые...».

Действительно, документы подтверждают относительно невысокие размеры *гарантированной заработной платы* работников сферы культуры и говорят о существенной зависимости ее размера, например, актера от статуса театра, выполнения творческим коллективом плана (социализм!) выпуска спектаклей, «заполняемости» зрительного зала, установленных предельных цен на билеты и др. и совсем незначительной увязке размеров зарплаты конкретного актера с реально выполненной им нагрузкой (например, количество сыгранных за месяц спектаклей), тем более – мастерством исполнения. Обращает на себя внимание мучительно долгая процедура редких (единичных за изучаемый период) повышений зарплаты художественной интеллигенции. Документы подтвердили, по крайней мере, два повышения оплаты труда театральной интеллигенции. Так, до повышения в 1975 г. средняя заработная плата артистов театров составляла 106 рублей (при этом – рабочих и служащих – 140 рублей), после – от 100 (для актеров 2 категории) до 250 (для имеющих почетные звания) – т.е. в среднем опять 115 рублей. При этом в 1981 году на одном из заседаний коллегии Министерства культуры РСФСР (протокол № 4 от 20 февраля 1981 г.) обсуждались «результаты введения новых условий оплаты труда работников культуры и искусства Российской Федерации». Чиновники докладывали вышестоящим чиновникам, что в 1976-1979 гг. повышены ставки и оклады с одновременным совершенствованием организации и оплаты труда работников учреждений культуры и искусства РФ, в результате фонд заработной платы в отрасли увеличился в среднегодовом исчислении на 94,2 млн. рублей, а средняя зарплата – на 22%. Однако, тексты подготовительных справок и итогового решения свидетельствуют о неблагополучии в системе государственной оплаты работников художественной культуры в государственных учреждениях. Заработная плата подавляющего большинства представителей художественной интеллигенции оставалась на протяжении всех *длинных 1970-х* нищенской – в среднем 85 рублей по всем учреждениям системы МК РСФСР.

Даже те артисты, чьи доходы по сравнению с большинством были значительно выше, «звезды» советского искусства, получавшие кроме обычных зарплат гонорары

за заграничные и внутрисоюзные гастроли, чувствовали себя не намного благополучней: «Что касается нас, – вспоминала Г. Вишневская, – то все материальное благополучие нашей семьи зависело от заграничных гастролей. Работая вдвоем больше 20 лет, мы смогли построить дачу и выплатить кооперативную квартиру... Всю одежду для себя и детей я везла из-за границы, вплоть до ниток и крючков на платья... Я получала свои 240 долларов только когда ездила одна, а если выезжал на гастроли Большой театр, то все без исключения, от рабочего сцены до первых солистов, получали одинаково – 10 долларов в день. На эти деньги нужно было питаться <...> и петь спектакли – ни о каких гонорарах не могло быть и речи...».

Именно в вопросе о гонорарах художественной интеллигенции (в данном случае дополнительном к зарплате заработку) проявилась «непосредственность» понимания советской властью утверждения об отношении к «настоящему художнику как национальному достоянию». Специальными решениями партийно-государственных организаций определялся размер гонораров и условия вознаграждения членов творческих союзов, работников художественных организаций и др. Под особым контролем находились гонорары известных режиссеров, артистов, музыкантов и др., получаемые ими во время работы за рубежом. В отдельных случаях сведения о размере доходов «в инвалюте» служили дополнительным доказательством политической неблагонадежности художников. Так, справка о концертно-исполнительской деятельности М. Ростроповича и Г. Вишневской, направленная в ЦК КПСС 10 апреля 1979 г., заканчивалась данными о доходах музыкантов. Особое внимание автор обращал на «личные гонорары за выступления за рубежом». Для нас принципиально важно, что в Деле тексту справки предшествовал текст «Открытого письма Ростроповича» – таким образом, формировалось «мнение» о личности музыканта: данные о доходах, по всей видимости, должны были служить объяснением поведения музыканта и оправданием пристального контроля власти за деятельностью выдающегося исполнителя.

Возможно и более банальное объяснение – власть контролировала размеры доходов известных деятелей литературы и искусства, т.к. значительная доля «инвалюты» должна была поступать в государственную казну. Исключений практически не бывало. А если и случались, то были следствием скандала. Так,

И.А. Дедков вспоминает рассказанную ему историю: «...после окончания съемок “Ватерлоо” С. Бондарчук (режиссер и исполнитель одной из ролей) должен был получить полагающиеся ему деньги. Ему об этом сказали (он еще находился во Франции), но он тянул, не шел в банк. Наконец его пригласили в наше посольство и напомнили, что нужно получить деньги. Так, дескать, полагается. “Я не знаю такого закона, где это написано”, — якобы сказал Бондарчук. И уехал домой, оставив деньги в банке. В Москве его пригласили в Министерство культуры, напомнили ему о его гражданском долге и прочем. Он заявил, что деньги за границей ему нужны, чтобы не выглядеть нищим среди своих зарубежных коллег. И он не намерен изменять свое решение. После этого он выложил на стол журнал “Лайф” и развернул его на крупной фотографии сына Гришина, снятого в Кении после удачной охоты на тигра. Под фотографией указывалось, сколько стоила лицензия на отстрел тигра. “Я не хочу, — сказал Бондарчук, — чтобы заработанные мною деньги шли на это. Оставьте это себе, — добавил он. — У меня есть еще экземпляр”. И ушел. И больше его никуда не вызывали. И о случившемся не напоминали. Что это — легенда? Правда?» Полагаем, что И.А. Дедков зря сомневался, скорее всего, история была правдивой и не единичной.

Решая общие и частные экономические вопросы, государство давало понять всем представителям художественной интеллигенции, что только ему принадлежит право вершить и культурно-исторические процессы и судьбы людей. В каждом конкретном случае позиция, влиявшая на решение того или иного частного вопроса (просьбы, жалобы, обращения и т.д.) была предельно субъективной, зависевшей от мнений того или иного чиновника, с его представлениями о политической благонадежности того или иного художника.

Можно привести ряд характерных примеров, каждый из которых выявляет особую грань взаимоотношений «государство-художник», затрагивающих экономическую сферу жизни. Так, прецедент с И. Козловским, выразившим в письме Л.И. Брежневу желание «целенаправить сборы от... выступлений (зарубежных гастролей, в первую очередь — *Е.Р.*) на строительство музыкальной школы и благоустройство родного села», ярко характеризует позицию государства по отношению к подобным «нерегламентированным» инициативам художественной интеллигенции, выявляющим ее «буржуазную» ориентацию. Причины, послужившие

достаточным основанием для отказа певцу, открываются в официальных записках чиновников (МК и МФ) в ЦК КПСС (где кроме опасений в том, что «...не будет достаточного контингента учащихся для обучения в этой школе»), главным образом заключались в том, что «предложение И. Козловского <...> противоречит существующему порядку распределения доходов государственных концертных организаций», что гонорары и сборы «...которые, как известно, поступают в государственный бюджет» ни в коем случае не являются собственностью зарабатывающего их артиста и, следовательно, не могут быть «распределены» при его участии и по его инициативе. Предложение И.С. Козловского является не просто посягательством на государственное имущество «...И.С. Козловский под видом благотворительности предлагает построить учреждение культуры на своей родине в значительной мере за счет государственных, а не личных средств», но нарушает с точки зрения чиновников нечто большее – главный, базовый принцип экономической жизни Советского государства – право на собственность, превышающую минимальные жизненные потребности человека имеет только высшая надличностная инстанция, каковой это государство себя и считает. Поэтому «случай И.С. Козловского» и был так категорически назван «беспрецедентным», так как представлял большую идеологическую опасность в плане влияния на других «деятелей музыкального и драматического искусства», которые могли заявить о своих видах на «государственный доход». Сила государства в решении подобных вопросов и была продемонстрирована, в частности, И.С. Козловскому, и всем остальным представителям творческой интеллигенции.

Чрезвычайно выразителен сюжет, связанный с «самовольной» концертной деятельностью В.С. Высоцкого – долгое письменное разбирательство, в котором поднятые экономические вопросы были тесно увязаны с идеологическими. Поводом для «сурового» «Постановления Коллегии Минкульта РСФСР от 28 июня 1973 года», где формулировалось требование «навести строгий государственный порядок в использовании актеров драматических театров в гастрольно-концертной деятельности», выносились осуждения, выговоры, ставились «вопросы о соответствии», была статья под заголовком «Частным порядком», опубликованная в газете «Советская культура». В этой статье сообщалось о проведении в феврале 1973 года артистом В.С. Высоцким 17 сольных концертов в г. Новокузнецке без

разрешения Министерства культуры РСФСР и Росконцерта, с целью получения нелегального дохода, который составил 4 тыс. 522 рубля. Знакомство с официальными документами позволяет делать выводы о том, что власть, государство, чиновников больше всего занимал не сам факт получения артистом несанкционированного дохода, а попытка (скорее всего невольная и бессознательная) изменить десятилетиями закреплявшийся порядок вещей – право на творческую и индивидуальную деятельность устанавливает только государство в лице высших органов, не допуская никакой «самодеятельности снизу», какую в данном случае допустил не только В. Высоцкий, но и руководство театров. Что же больше всего испугало государственных чиновников? Думается, больше, чем несанкционированный заработок – проявление опасной инициативы, тем более, что она была связана с творчеством артиста, заведомо не вписывающегося в рамки дозволенного советской цензурой. Отсюда важное в Постановлении Коллегии указание на то, что «программа концертов В. Высоцкого никем не была рассмотрена и утверждена. Знакомство с текстами песен <...> обнаружило не только невзыскательное отношение артиста к формированию своего концертного репертуара, но и низкий художественный уровень многих из исполненных им вещей», – за этой репликой ясно прочитывается отношение госаппарата к творчеству В.С. Высоцкого в целом: «В. Высоцкий не имеет права на театральную-гастрольную деятельность, так как он не аттестован», – именно такая категоричная формулировка содержалась в справке, написанной по поводу упомянутой газетной статьи.

Сохранился печатный текст, представленный в документах как «объяснительная записка» самого В. Высоцкого, где артист, с одной стороны, в соответствии с «этикетными нормами» общения с высшими государственными структурами как бы *оправдывался* и сообщал о легальности своих выступлений, о материальной заинтересованности в них театра, об одобрении выступлений со стороны городского и областного партийного руководства Новокузнецка, а с другой – позволил (отвечая на обвинения оскорбительной, с его точки зрения, статьи) интонации, свидетельствующей об остром переживании артистом проблемы личного достоинства художника, его прав на собственное понимание целей творчества и видение его программ и перспектив. Категоричный тон записки Высоцкого, утверждение полной «юридической и этической законности» своих

действий, обвинение органов печатных СМИ в «травле» любимого публикой артиста, настойчивое требование свободы творческой работы – все это не могло не вызвать ответную реакцию, но совсем не ту, какую, вероятно, предполагал В. Высоцкий. Такое продуманное и в то же время эмоциональное проявление личной позиции в решении общественно значимого (и экономически и идеологически) вопроса, при этом позиции, расходящейся с официальными установками, – не могло не вызвать у власти сугубо негативную реакцию. В различных документах, составленных «по следам» представленных событий, мы можем видеть, как государство ограничивает рамки и ужесточает правила индивидуальной творческой деятельности, особенно если она связана с публичными выступлениями. Так государство утверждало свое приоритетное право на контроль как содержательной, так и финансовой сторон развития культуры.

Государство даже в частных случаях, при решении вопросов, касавшихся личной судьбы художника, демонстрировало свою авторитарную и патрональную сущность. Так, долгая переписка чиновников разных рангов по поводу замены жилой площади Д. Шостаковичу, многомесячное «рассмотрение» всех сторон этого вопроса, заключающееся обычно в выяснении достаточной политической и идейной благонадежности персоны, закончилась тем, что, как это было сформулировано на языке казенной письменности: «В связи с изменением состава этой семьи решение изложенного в письме вопроса не требуется», – так цинично сообщалось о том, что композитор умер, так и не дождавшись положительного решения проблемы. Хотя, нужно отметить, что в других случаях, решение подобных вопросов иногда происходило в течение невероятно короткого времени (например, о выделении квартиры Н. Пономареву, назначении персональных пенсий – А.В. Свешникову, Г.И. Свиридову и др.). Чем руководствовались представители государства в том и другом случае? Что заставляло их затягивать или ускорять решение вопроса? Надо признать, что государство в данном случае было далеко от выполнения каких бы то ни было гуманистических задач, его никогда или почти никогда не интересовали конкретные люди с их жизненными проблемами. Люди для этого государства были только функциями в большей или меньшей степени соответствующими тем задачам, которые были определены как высшие, а «экономическая политика» государства в

отношении культуры – средством влияния на деятельность этих «функций» – различных групп и отдельных представителей художественной интеллигенции.

Еще сложнее было финансовое положение представителей художественной культуры андеграунда – часто они были совсем лишены официальных источников дохода, что практически приводило их на грань нищеты. Об их полной сознательной экономической изоляции, за которой стоит политический подтекст очень эмоционально свидетельствует Д. Плавинский: «Это мое, как и многих художников, невыносимое материальное положение было результатом хрущевского разгрома левых художников в Манеже. За ним последовала черная ночь ильичевщины, идеолога культуры того времени. В газетах и по радио все абстракционисты, как нас огульно окрестил тов. Ильичев, объявлялись опасными диверсантами, за спинами которых стоял западный капитал. Нашими подлыми действиями руководила опытная рука ЦРУ». Не менее ярко рисует ситуацию «бедности» неофициальной художественной культуры И. Кабаков: «Самая жизнь не была зажиточной и даже достаточной. Насколько я помню, жизнь была бедной, традиционно клошарной, как у французов в Ротонде, у американцев в Сохо и т.д. Забота сводилась к тому, как бы прожить, занять, съесть котлету у соседа и т.д. Надо сказать, очень помогали так называемые доброты, поклонники, которые, не будучи сами художниками, сами этих художников очень любили, и к ним всегда можно было пойти, у них всегда можно было подкормиться, выпить и вообще посидеть. Помню дом некоего Штерна, замечательно мягкого и гостеприимного человека, у которого мы ошивались, и попросту приходили с целью поесть. Это вообще была проблема – куда пойти поесть: может быть, к Куперу, если он сам не собрался куда-нибудь с той же целью, или на чей-нибудь день рождения? (Хотя Купер – это все же 70-е годы). Так что черная и веселая бедность, романтика – так можно в целом сказать об этих годах, хотя все это и довольно грустно».

Имела ли тотальная «бедность» советской культуры значение для развития творчества и искусства? Безусловно, причем парадоксально двойственное. Часть представителей художественной интеллигенции оценивала свое положение как «кошмарное» (И. Кабаков), глубоко унижительное, «кабальное» (Г. Вишневская). Но при этом – многие участники официального культурного процесса свою бедность предпочитали не замечать или «не ощущать», во-первых, потому, что «бедными были

все» и, как утверждает О. Раскатова: «...материальное положение актера всегда было весьма скромным. Но оно не очень сильно отличалось от общей массы. Не было ощущения униженности», и, в целом, на зарабатываемые средства можно было существовать и не только: «Мы умудрялись каждый год на юг ездить. Или же – умели видеть в своей бедности повод для иронического отношения к жизни, для размышлений о таких категориях существования, которые абсолютно не согласовывались с его официальной доктриной, утверждавшей, что человек живет в мире всеобщего равенства, счастья и изобилия: «...Я думаю, наш ”Золотой теленок” получился такой хорошей картиной, – а это фильм *очень хороший*, жизнь подтвердила, – что снимался он с точки зрения бедных людей, которые не ощущали своей бедности. Замечаю, что нынешних поклонников романа интересует, как человек из ничего *сделал миллион*. А нам было интересно, как человек решил сделать миллион, *не имея ничего*. Вроде бы то же, но акценты разные». То есть, во многих случаях «бедность» не только не мешала творчеству, но даже создавала дополнительные условия для его движения по нерегламентированной, не установленной в качестве образца траектории.

Ситуация в неофициальном искусстве была еще более парадоксальной – в значительной степени именно экономическая необеспеченность стала причиной и основанием его бурного развития и расцвета.

Необходимым условием создания нового искусства была его полная экономическая независимость, не в том смысле, что картины стоили дорого и хорошо продавались, а в смысле полной параллельности материального существования художников андеграунда официальному художественному рынку: «...само собой разумеется, продавать свои работы неофициальные художники тоже не могли, так как у нас не существует права продажи твоего ”частного” собственного изделия. ”Что это значит, что кто-то хочет купить у вас работу?” – могли тебя спросить. Было известно, что покупают официальные организации у ”комбината”, при этом – необязательно интересоваться, кто автор продававшейся картины – Петров или Николаев. И считалось ненормальным, чтобы кто-то реальный пришел к Рабину купить ”его” картину...». Такая ситуация была поводом для ощущения собственной уникальности, независимости от официальной идеологии искусства, свободы творчества: «...художник андеграунда работал исключительно во благо ”истинного”

искусства, перебиваясь случайными заработками. Ни о каких больших деньгах и речи быть не могло быть, это низменная тема являлась знаком официального искусства. "Там" были художественные салоны, спецзаказы, выставки-продажи, общесоюзные художественные лотереи и т.п. "Там" все шло на продажу – талант, совесть, убеждения..."Здесь" – у художников андеграунда – не было ничего, никакой поддержки со стороны государства, или же вопреки ему». Но тем не менее реальная жизнь требовала хотя бы какого-нибудь обеспечения своей материальной стороны – художники и близкие им люди занимались, по мере сил и возможностей, «распространением» авангардного искусства, принимая иногда курьезные решения: «...долгое время художники от андеграунда просто стеснялись цену своим картинам назвать, да и не знали, как ее определить. Вот и шли на всевозможного рода ухищрения. Вася Ситников, например, стоимость картины определял количеством снежинок на ней – «одна снежинка – рупь», Харитонов и Олег Целков брали тот же «рупь» за один квадратный сантиметр, Зверев за триста рублей делал три работы, в том числе и портрет заказчика, но мог и уступить, а то и просто сделать вещь «за стакан», Володя Яковлев, тот цены своих работ приравнивал к зарплате инженера – в среднем 120 рублей: – Инженер, он ведь за эти деньги целый месяц работает. А я что? – я ведь никакой не инженер...» и проводя нестандартные акции: «Прихожу я однажды по какому-то делу к Глезеру домой и вижу: сидит он, склонившись над большими листами бумаги, и сосредоточенно размышляет. Механически поздоровавшись, он опять уткнулся в свои листы. Затем вдруг спрашивает жену: «И все-таки, кто еще у нас в доме не охвачен? Ну-ка вспомни, кто еще не купил картину?» Оказалось, что он изучал список жильцов своего дома на предмет распространения среди них живописи «нового авангарда». Дом был огромный, кооперативный, заселенный в основном научными работниками, т.е. людьми культурными и по тем временам наиболее состоятельными. Глезер это быстро смекнул и стал предлагать соседям картины «независимых» художников. Мотивировки его были психологически безошибочны: "Вы же прогрессивно мыслящие люди, цвет интеллигенции! Надо помочь новому искусству, иначе "они" – многозначительная гримаса - его задавят". Всем нравилось быть "прогрессивно мыслящими", "их" никто не любил, и люди картины покупали».

В воспоминаниях о том, как складывалось «благополучие» советского андеграунда, есть значительная доля самоиронии. Вообще, видимо, ирония была тем спасительным средством, которое позволяло пережить самые мрачные времена и события: «Шутливый стиль общения считался хорошим тоном. И в научной среде, и в театральной всякое важничанье, обида на шутку, отсутствие самоиронии были губительны. Ты *обязан* иметь юмор или должен *терпеть* юмор окружающих, если не хочешь быть отторгнутым сообществом коллег. Этим интеллектуалы и артисты отгораживали себя от власти, которая в XX веке была слишком серьезной и шуток с собой совершенно не терпела».

И еще – спиртное. Укрепившееся в сознании обывателя отношение к художникам как горьким пьяницам во многом связано с ситуацией «семидесятых», когда пьянство тоже было своего рода оппозиционерством по отношению к власти (вспомним Венечку Ерофеева с его философской исповедью алкоголика – роман «Москва – Петушки») и поэтому, действительно, становилось неотъемлемым признаком художественной среды. «Богема моего поколения, очевидно, связана прежде всего с пьянством на квартирах, с немногочисленными ресторанами и – прежде всего – с разговорами. Еще – богема тех времен обязательно связана с искусством. Чердаки художников, подвалы скульпторов, закулисы театров – ее любимые места кишения и размножения» – пьянство ценно не столько само по себе, сколько в связи с той же ситуацией творческого общения, которую оно делает не то чтобы привлекательнее, но глубоко проникновенней – это точно. Отмечая особое качество среды «андеграунда», связанное с «...общностью интеллектуального переживания, когда душа с душой говорит...», В. Немухин писал: «Конечно, и горячительные напитки всегда у нас были в ходу, ну так это ж Россия! Что же касается самой темы «выпивона», то здесь никаких различий между андеграундом и творческим официозом не наблюдалось. И те, и другие пили все, что горит, и, конечно же, сами сгорали за просто так. Обычно сторонние люди интересовались не тем "пьет ли", а "каков во хмелю?"».

Жизнь, которую проживали художники семидесятых, безусловно, рождала трагическое мироощущение: «Ощущение окружающего мира, как запретного места, на котором нельзя ни стоять, ни жить, ни говорить, отнесенность к нему „из своего угла” составляет возбужденный, трагедийный, иронический, мучительный, похожий

на непроходящий стресс, тонус нашей жизни», которое и становилось основой «нового искусства».

Возвращаясь к началу наших рассуждений о культурно обусловленной повседневности художника 1970-х, можно сказать, что именно в своей культурной составляющей она творилась во многом независимо от регламентируемого государством мира официальной художественной культуры. Приоритеты государственного финансирования являлись отражением официальной художественной политики – активное продвижение одних и явную материальную необеспеченность других, что часто не позволяло им занять достойное место в ряду актуальных явлений современной культуры. В данном случае экономическая политика власти в сфере художественной культуры преследует и другую, стратегически более важную, цель – укрепление, прежде всего, самой власти. Действительно, искусство и культура практически не могут существовать без экономической поддержки государства, ее отсутствие создает невозможность творческой реализации, ограничивает свободу самовыражения и в конечном итоге обуславливает конфликт власти и художника. Но несмотря на это, история отечественной культуры парадоксальным образом подтверждает, что художники конца 1960 – 1970-х годов, вступившие в открытый или внутренний конфликт с властью и оказавшиеся в результате этого маргиналами, – объективно оказывались наиболее свободными, создавая свою художественную реальность параллельно миру официальной культуры.

Таким образом, художественное мышление, которое сегодня стало «официальной повседневностью», актуальной реальностью, подразумевающее плюрализм, свободу творческого самовыражения, цивилизованный художественный рынок, – зародилось и практически сформировалось в границах «нелегальной повседневности» искусства 1970-х, советского андеграунда, благодаря уникальной жизненной среде – среде интеллектуального общения и сотворчества, созданной художественной интеллигенцией той эпохи.

*

«ЗАГРАНИЦА» И ПРОБЛЕМЫ САМОСОЗНАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Эпоха «оттепели» существенно меняет ситуацию, характеризующую взаимоотношения советских художников с деятелями культуры и искусства зарубежных стран. Мирное сосуществование государств с различным социальным строем провозглашено принципом внешней политики СССР. Сфера культурных контактов, санкционируемых государством, заметно расширяется – реальностью становятся Международный молодежный фестиваль, недели зарубежного кино, театра, выставки художников-авангардистов XX века, возобновляется Московский международный кинофестиваль и др. «Железный занавес» чуть приподнимается... Можно сказать, что международное сотрудничество в сфере культуры становится почти нормой, входит в повседневность и создает атмосферу невозможной до сих пор свободы творческого общения, формирует основания для самоидентификации советских художников в границах мирового художественного процесса.

С. Юрский очень точно, на наш взгляд, передал ощущения советского актера, впервые после 1956 года участвовавшего в зарубежных гастролях театра: «Ночь. Никто не спит. Все в великом возбуждении. Какое необыкновенное ощущение – впервые *пересечь границу своей Родины!* Эта Родина так хорошо вырастила и обучила нас, что вот мы нужны и тут и там – за границей. Наша Родина теперь такая открытая. Сталин соорудил стену между миром и нами, а теперь... Теперь мы полны свободолобивых идей, мы возьмем их с собой, мы открыто говорим о них... Посмотрите хоть пьесу "Океан" Александра Штейна в нашем исполнении в постановке Г. Товстоногова и М. Рехельса. <...> Этот спектакль мы будем играть по всей Болгарии и по всей Румынии. Они там ахнут. Потому что у нас в стране пошли большие перемены, а у них все еще говорят, что в партию надо стремиться без всяких условий. Просто стремиться и по возможности быть в ней.

А сейчас... в данный момент... как мало важны все наши театральные дела, наши успехи и неуспехи... вся наша жизнь с ее мелочной суетой... по сравнению с серьезностью *пересечения границы*. «...» Мы переезжаем границу Советского Союза. Молчать! Смотреть! и слушать!

Боже, какое перенапряжение, какая усталость и какое возбуждение. Мы перешли... мы переехали... мы пересекли!».

Государство встало перед необходимостью адекватно реагировать на сложившуюся культурную ситуацию – этого требовал и курс международной политической разрядки, провозглашенный СССР в начале 1970-х годов. Но, оставаясь авторитарной, система не отказывалась от использования привычных механизмов контроля и давления, а пыталась создавать их новые модификации, более или менее приспособленные к изменившимся условиям. Так, очевидной реакцией на необходимость сформировать международную культурную политику стала перестройка органов управления культурой и создание Управления внешних сношений при Министерстве культуры СССР. Этот орган утверждал планы культурного сотрудничества с зарубежными странами (ежегодные, перспективные, с распределением стран по алфавиту); окончательные списки творческих коллективов национальных и автономных республик и отдельных представителей художественной интеллигенции, рекомендованных для гастрольной деятельности местными или региональными управлениями культуры, а также репертуарные планы и каталоги выставок, регулировал вывоз за рубеж художественных произведений, в том числе и из личных коллекций.

Решение о проведении той или иной международной акции (выставки и т.д.), определение конкретных этапов и форм данного события обычно сопровождалось длительными выяснениями интересов, где советская сторона занимала весьма противоречивую позицию – с одной стороны, стремилась к созданию более цивилизованного культурного имиджа государства, а с другой, как правило, решала задачи, далекие от творческого сотрудничества, продиктованные либо идеологическими, либо меркантильными целями.

Именно такие выводы позволяет сделать группа документов, представляющих сюжет, связанный с проведением выставки произведений В. Кандинского из советских музеев в Париже в январе 1979 года (соглашение, списки картин, переписка разных лиц – вдова художника Н. Кандинская, МК СССР, посол СССР во Франции С. Червоненко, Мишель Ги и др. 28.11.1974 – 28.05.1979).

Началом переписки, выявляющей внутренние мотивы и скрытые механизмы «культурной политики» советского государства стали обращения министра культуры

Франции Мишеля Ги и вдовы художника Н.Н. Кандинской к министру культуры П.Н. Демичеву и Председателю Совета Министров СССР А.Н. Косыгину с изложением сути выставочных проектов М. Шагала и В. Кандинского и просьбой предоставить для выставки ряд работ из советских собраний: «Алексей Николаевич! (Косыгин). Прошу ... картины, акварели, издания, которые находятся в разных музеях СССР. Их там не выставляют, они находятся в резервах... Министр Мишель Ги обратился с просьбой к советскому послу в Париже одолжить нам эти картины... указал, в каком городе точно каждая картина находилась в музее... Кандинский, как Вы, конечно, знаете много работал 1918-1926 гг. в Москве: профессор ВХУТЕМАС, член ИЗО в Наркомпросе, организовал 22 музея в СССР. Гений Кандинского признан всемирно, поэтому предполагаемая выставка ожидается с большим интересом. Еще раз прошу Вас извинить меня за беспокойство, но, я надеюсь, Вы сделаете нужное и поможете нам». Это обращение вызвало неоднозначную реакцию в государственном аппарате. Не отказывая французской стороне в предоставлении коллекции, советские чиновники подробно объясняются друг с другом по поводу политических, идеологических и материальных причин, могущих быть или не быть основанием для выдачи ряда произведений из запасников. Сама Н.Н. Кандинская имеет для них значение не столько как партнер в культурном сотрудничестве, сколько как политическая, с одной стороны, фигура: «Н. Кандинская бывала в СССР. Ее принимала Е.А. Фурцева. Во Франции Н.И. Кандинская пользуется известным влиянием среди творческой интеллигенцией. ...Она имеет личные связи в политических кругах (как известно абстрактной ценителями живописи были бывший президент Помпиду, министр Мольро и нынешний госсекретарь по культуре (так в тексте) Мишель Ги...», а с другой стороны, как наследница художника, потенциально способная завещать советским музеям часть принадлежащих ей работ: «Учитывая преклонный возраст Кандинской вопрос о творческом наследии ее мужа приобретает определенную срочность. По нашим сведениям. Она не намерена завещать Советскому государству какие-либо картины, т.к. считает, что в СССР «не ценят творческое наследие ее мужа». Тем не менее, оказав ей некоторое внимание, мы могли бы рассчитывать на получение части наследства». Любопытно, что для убеждения высшего государственного чиновника С. Червоненко, как истинный дипломат, пользуется логикой, отражающей суть имперского государственного

мышления: «...Не берусь судить о достоинствах живописи Кандинского, т.к. абстрактное искусство в принципе отвергаю. Но дело не только в огромной стоимости его картин. Но и в необходимости иметь их в наших запасниках в интересах истории современного искусства. Поэтому нам кажется, что следовало бы найти компромиссное решение вопроса о предоставлении на выставку в Париже работ Кандинского». Интересны перипетии, касающиеся вывоза за границу отдельных произведений В. Кандинского, возможность которого ставится под сомнение по причине плохой сохранности работ. Несмотря на предложения Н. Кандинской передать работу для срочной и, вероятно, безвозмездной реставрации в Лувр, так как без данных работ выставка не будет полноценной, представители министерства долго отказывают в вывозе, но в результате все же дают согласие на вывоз одной работы из двух, получив за это специальную сумму денег: «Исключением является то, что французская сторона соглашается отдельно оплатить страховую премию Ингосстраху СССР по направлению работы В. Кандинского “Композиция № 6” в сумме до 35.000 франков». Видимо, таким образом советское государство решало и проблемы пополнения государственной казны.

Период разрядки способствовал активизации контактов между советскими и зарубежными культурными организациями и отдельными художниками – от обмена гастрольными коллективами до совместных художественных проектов. Гастроли давали возможность сравнить специфику зрительского восприятия художественных акций в Советском Союзе и за рубежом, обычно включали околохудожественную программу – посещение мемориалов, встречи с политическими лидерами, партийными руководителями, в посольствах, но и с представителями художественной общественности; открывали возможности знакомства с отзывами профессиональной прессы (от хвалебных до критических), посещения выставок, театральных спектаклей и др., возможность прочитать нецензурированные издания, даже встретиться с эмигрантами.

Документы показывают, как в течение десятилетия менялись приоритеты при отборе творческих коллективов, рекомендованных для поездок за границу, что было обусловлено, в первую очередь, идеологическими соображениями: так, в 1972 году (50-летие образования СССР) демонстрируется расцвет национального советского искусства; в 1974 году (принятие постановления о развитии Нечерноземной зоны)

рекомендуются для гастролей коллективы данного региона; в 1976 году – молодежные художественные коллективы в связи с принятием постановления «О работе с творческой молодежью».

Управление контролировало весь подготовительный (проходивший еще в стране) и зарубежный период работы деятелей литературы и искусства. От коллективов, выезжающих на зарубежные гастроли требовали проведения работы в соответствии с четко сформулированными положениями специальных планов, утвержденных и подписанных руководителями различных официальных инстанций. Так, например, в «Плане подготовки коллектива театра драмы и комедии на Таганке к гастролям в Польской Народной Республике», за подписью директора театра (Н.Л. Дупак), секретаря партбюро, председателя месткома и секретаря комитета ВЛКСМ, в числе обязательных мероприятий, предшествующих выезду за границу, указаны «беседы с участниками гастролей», а «план информационно-пропагандистской работы коллектива» за рубежом включал в себя несколько пунктов, обозначающих формы идеологической работы художественной интеллигенции, такие как: «организация пресс-конференций», «шефская работа» и др., обеспечивающих «проведение гастролей на высоком идейно-политическом ... уровне».

Управление внешних сношений обсуждало и утверждало документы, имеющие важное идейно-политическое значение для формирования государственной политики в сфере международных культурных контактов, так как они как раз и содержали указания на проведенные идеологические мероприятия («...Секретари областных комитетов партии устроили в честь коллектива торжественные приемы, на которых присутствовали представители партийных и общественных организаций, творческая интеллигенция. Особо следует отметить дружеские контакты, которые возникли и, с уверенностью можно сказать, укрепились между ленкомовцами и многими театральными и общественными деятелями Софии, Пловдива и Пазарджика...» – из «Отчета Московского театра им. Ленинского комсомола о гастролях в Народной Республике Болгарии в октябре 1980 г.» за подписью директора театра Р. Экимяна) и на основании различных источников информации (отчеты руководителей делегаций, служебные записки работников спецслужб, записи устных бесед и др.) принимало решения о возможности дальнейшего участия художников в культурном сотрудничестве с зарубежными странами.

В этом отношении показателен эпизод с пристрастным обсуждением поведения за границей руководства театра «Современник». Из «неофициальных источников» – «от болгарских друзей» сотрудники КГБ выясняли, что «...постановщики спектакля «Большевики»... автор М. Шатров, главный режиссер О. Ефремов и художник театра П. Кириллов, находясь в Болгарии, ...допустили идеологически вредные высказывания...», – дальше в письме Андропова в ЦК КПСС цитируются высказывания М. Шатрова, О. Ефремова и П. Кириллова о «фальсификации сочинений Ленина в нынешних изданиях», критические замечания о современной советской власти, «лестные слова по поводу Троцкого», положительные оценки стремления Чехословакии к демократизации государственного строя и др. Далее следует обвинение руководителей в «подрыве» несокрушимой социалистической идеологии, которое, что характерно, вкладывается «в уста» актеров болгарского театра, якобы, идеологически «стерильных»: «Актеры театра к высказываниям Шатрова, Ефремова, Кириллова отнеслись с недоумением и возмущением (подчеркнуто в тексте). Они сказали: Почему так получается, мы бережем себя от Запада, а прорыв идет через людей из Москвы?... Что касается пьесы, то они решили, что ее цель: отодвинуть, разъединить творческую интеллигенцию от партии и власти». Результатом записки стали «обстоятельные беседы» с художниками в Министерстве культуры, являющиеся, по сути, «проработочными» санкциями и имеющие целью внушить художникам представления о той роли, которую они должны были играть перед иностранными коллегами.

В материалах о пребывании в Париже театра на Таганке содержится подробный отчет о поведении его главного режиссера Ю. Любимова и обращается внимание на недопустимую замену спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» спектаклями «Мать», в котором слишком тенденциозно («безликой серой массой») показаны солдаты, подавляющие революционное выступление, и «Гамлет». Характер постановки последнего позволил прессе заявить об открытии «еще одного из внутренних советских диссидентов». В первый день гастролей он «открыто приветствовал пришедших на спектакль Синявского, Галича, семью Некрасова, ...встречался и долго разговаривал с Ростроповичем, а после спектакля уехал, не сообщив никому, где будет. Не исключено, что ездил по приглашению Ростроповича

и Вишневецкой». Любимов позволил себе в интервью газете «Юманите» откровенно говорить о жесткой регламентации театрального творчества в СССР.

Очень сложной была ситуация с оценкой выступлений в прессе М. Плисецкой во время ее гастролей в Париже в 1977 году. Среди документов о поездке М. Плисецкой в Париж есть переводы ее интервью французской прессе. В них – резкие суждения балерины о нынешнем состоянии советского балета, который слишком долго не знал современного европейского танца. «Мы открыли Бежара только в 1969 г.», – сожалела балерина и продолжала: «Современный танец настолько завораживает меня, что я теряю уверенность в том, что я не ошиблась, посвятив себя исполнению классических ролей. Поэтому отныне я намерена наверстать потерянное время».

Эта откровенность и «безыдейность» вызвала серьезные волнения у представителей советских государственных структур во Франции. Посол СССР во Франции С. Червоненко составил большое письмо министру культуры СССР П.Н. Демичеву, в котором характеризовал возникшую проблему и предлагал соответствующие меры ее решения. Называя произошедшее «досадной историей», С. Червоненко в первую очередь обращает внимание на то, что М. Плисецкая «...подвергла критике Большой театр, его репертуар...высказала мысль о застое в нашем балетном искусстве, его якобы косности и консерватизме... и осыпала похвалами (незаслуженными, на наш взгляд) современных западных балетмейстеров, и, прежде всего, М. Бежара...», особо в письме указывается на то, что «...Реакция балерины (на замечания со стороны представителей партийных органов – *Е.Р.*) была, к сожалению, несамокритичной. Она оценила свое поведение в целом, как правильное...». Автор письма предлагает применить к М. Плисецкой те же «проработочные» меры, которые уже стали нормой для советского аппарата: «Видимо в Москве было бы полезным повести беседу с М.М. Плисецкой на уровне ответственных лиц, которые являются для нее авторитетом, не придавая пока этой истории широкой общественной огласки». Интересно то, что отдельный случай с М. Плисецкой подвигает С. Червоненко к более глубоким и общим выводам относительно всего характера культурной политики как внутренней, так и внешней: «В связи с вышеизложенным вновь возникает серьезная проблема нашего подхода к некоторым выдающимся мастерам советского балета, возраст которых, естественно,

ограничивает их физические возможности, но которые хотят и могут танцевать, если для них будут созданы "персонифицированные" постановки. М.М. Плисецкая, как нам кажется, обращается к М. Бежару и Р. Пети прежде всего потому, что лично для нее – несомненно одной из выдающихся балерин современности – не создаются балетные сцены или сценки (они могут быть и небольшими по времени по примеру "Болеро" и "Айседоры") в Большом театре. Создание небольшого "личного" репертуара позволило бы Плисецкой, не порывая с классическим искусством, обрести "новое дыхание", которое она сейчас, к сожалению, ищет только на Западе...», – наблюдение, может быть и не совсем верное, но, по крайней мере, несколько расширяющее диапазон руководящих соображений партийно-государственных органов СССР относительно развития культуры, что, несомненно, является реакцией на атмосферу времени, о которой говорилось выше.

Как правило, к отчетам прилагались отзывы специалистов, опубликованные в периодической печати, так, спектакль «Синие кони на красной траве» театра им. Ленинского комсомола, показанный в Болгарии, вызвал положительные и идеологически выдержанные отзывы в газете «Народна култура»: «...Пьеса “Синие кони на красной траве” о ленинском убеждении в исторической цели русской революции – чтобы она не была привнесена на штыках другим народам, а стала бы примером социалистических достижений и ободряла бы и звала бы народы за собой...»; спектакли же театра на Таганке в постановке Ю. Любимова во Франции получили прессу, достаточно далекую от восторженности.

В том случае, если выезд за границу советским художникам все же был разрешен, они попадали под пристальное наблюдение и контроль различных партийно-государственных (партком, местком) и общественных (профсоюзы, творческие союзы, комсомол) органов, который осуществлялся на всех этапах проводимой работы.

Контролирующая деятельность низовых государственных и общественных организаций определялась соответствующими документами: выпускается ряд специальных партийных решений по подготовке заграничных гастролей и выезда – от составления и утверждения рекомендаций-характеристик до обсуждения кандидатур в партийных органах на заседаниях так называемых «выездных» отделов или комиссий. Характерный документ такого рода – постановление коллегии

Министерства культуры СССР от 31 декабря 1980 г. «О состоянии и мерах улучшения идейно-воспитательной работы в художественных коллективах РСФСР, участвующих в осуществлении международных культурных связей, а также подготовке их к ведению информационно-пропагандистской работы за рубежом в современных условиях». Этот обширный текст отражает возросшее к концу 1970-х годов беспокойство высшего партийного аппарата за состояние политического и идеологического сознания выезжающих за рубеж артистов – причиной этому стали, вероятно, участившиеся случаи нарушения «норм поведения» советского человека за границей. Авторы отмечают, что, несмотря на «...значительную работу по организационному и идеологическому обеспечению коллективов и исполнителей» и «...контроль за ходом политико-воспитательной работы на местах...», осуществляемый Министерством культуры СССР, «...в отдельных коллективах политико-воспитательная работа находится на недостаточном уровне. В ряде мест снижена ответственность руководителей органов культуры за состояние идеологической и воспитательной работы с кадрами. Не везде поддерживается атмосфера непримиримости по отношению к нарушителям норм поведения за рубежом <...> Лекционная пропаганда в период подготовки к выездам за рубеж все еще страдает элементами формализма, отдельные лекции и беседы проводятся на низком идейно-теоретическом уровне <...> В ходе подбора и расстановки кадров не всегда учитываются оптимальные возможности их участия в зарубежной работе, недостаточно предпринимаются меры по укреплению партийных и комсомольских рядов...». В связи с этим Коллегия министерства вменяет в обязанность всем подведомственным органам принять комплекс мер, направленных на «...совершенствование идеологической, политико-воспитательной работы в художественных коллективах Российской Федерации, принимающих участие в международных культурных связях, особенно в период подготовки и проведения XXVI съезда КПСС». В этот комплекс входит и работа с руководителями коллективов, и более тщательный подбор репертуара, «...отвечающего нашим политическим и идеологическим задачам», и поддержание в коллективе «...общественного мнения, непримиримого к проявлениям буржуазной идеологии и морали», и своеобразные «чистки» творческих коллективов перед выездом за рубеж: «...категорически исключить лиц, допустивших нарушения правил поведения за

рубежом из последующих поездок» и др. Особое внимание уделено «руководителям поездок художественных коллективов» (фигура, не совпадающая с творческим руководителем), в качестве которых представителям Министерства культуры видятся «...идейно закаленные, политически зрелые работники, умелые организаторы, имеющие опыт зарубежной работы», – для идеологической безопасности в перспективе требуется создание «...резерва руководителей из числа таких работников». В числе мер указываются даже такие, как дополнительное «...обеспечение коллективов, выезжающих за рубеж, аудиовизуальными и печатными пропагандистскими материалами» и «...по выработке у всех командиремых необходимых навыков ведения активной наступательной пропагандистской деятельности за рубежом». Далее в постановлении обозначаются конкретные организационные формы работы по укреплению «идеологической составляющей» культурного сотрудничества с зарубежными странами.

В реальной практике действие указанных мер выражалось в изнурительных многоразовых и многочасовых беседах готовящихся выехать из страны артистов с партийными и государственными чиновниками различного ранга. Часто эти беседы были и для той и для другой стороны лишь данью формальности, ритуалу, отношению к которому плохо скрывалось: с одной стороны, оно было резко отрицательным, с другой – устало-обреченным и почти равнодушным. Зорин в своих мемуарах приводит эпизод, рассказывающий о таких «подготовительных беседах» перед его поездкой в Вену. Вопросы чиновников касались отношения Зорина к судебным процессам, недавно прошедшим над писателями Синявским и Даниэлем. Несмотря на критические, до известной степени, заявления Зорина, представители аппарата вынужденно пропускают его: «...Сидевший слева промолвил: ”Пройдите в соседнюю комнату – там обязательство о неразглашении нашей беседы. Вам надо будет его подписать”. Я посмотрел на него вопросительно. Он выдавил: ”Доброго пути”. Я так и не понял, что это значит. Желают ли мне благополучно добраться до дома или до Вены? Все разъяснила еще одна встреча. На сей раз хозяином кабинета был молодой заместитель министра, сын покойного драматурга Попова, автора пьесы о юности Ленина. Красивый мужчина, в меру дородный, долго излагал впечатления о выставке импрессионистов, долго сетовал, что наши запасники, в сущности, превратились в свалку, по сути дела, никак не работают. И вдруг вне всякой связи сказал:

”Рассчитываю на вашу мудрость”. Мы простились – за все эти полчаса я не вставил ни единого слова. Вечером следующего дня я приземлился в весенней Вене», – горькая ирония, переполняющая зоринский текст, говорит о том, насколько морально и психологически тяжелым для творческой личности, для художественной интеллигенции в целом было обязательное «общение» с Системой в подобных ситуациях.

Сходная позиция обозначена и в мемуарах А. Кончаловского: «...Хождение к начальству, к министру, в райком партии, на выездную комиссию. Сидят люди, которых ты презираешь, но от них зависит, поедешь ли ты за границу. Они ничего ни в чем не понимают, задают вопросы... (я женат на иностранке, прожил в Париже два года, а они меня спрашивают, кто лидер компартии Уругвая)».

В других случаях вопросы выезда решались совсем не так просто, и писатели, художники должны были начинать длительные и не всегда приводящие к желаемому результату выяснения отношений с государственными органами и отдельными чиновниками, иногда прибегать к унижительным для достоинства свободной личности просьбам или отстаивать свою приверженность советской идеологии. Показателен сюжет, который раскрывает группа документов, связанная с планировавшейся в 1969 году поездкой поэта Е. Евтушенко в США и Францию по приглашению издательств. Соответствие Евтушенко статусу советского гражданина, способного представить за границей государство, вызывало серьезные сомнения чиновников Секретариата СП РСФСР, которые обстоятельно аргументировали свои сомнения примерами «ненадежного поведения» поэта. Среди аргументов следующие: «1) несогласие с введением войск в Чехословакию; 2) личное ходатайство в судебные органы о смягчении приговора, привлеченного к уголовной ответственности за нарушение паспортного режима некоего Марченко, прибывшего в Москву из мест заключения, где он находился вместе с осужденным за антисоветскую деятельность Даниэлем и по прибытии установил связь с семьей Даниэля; 3) 31 марта на отчетно-выборном собрании отвел кандидатуру М.А. Шолохова в состав Правления и предложил Добровольского, подписавшего заявление в защиту Синявского и Гинзбург», в результате Секретариат большинством голосов вынес Постановление о невозможности «рекомендовать Евтушенко для поездки за границу». В ответ на это Е. Евтушенко обращается с несколькими письмами к высшим государственным

чиновникам – М.А. Сулову и Л.И. Брежневу, в которых просит помочь в решении создавшихся проблем. Можно сказать, что Е. Евтушенко состоял с этими и другими лицами едва ли не в регулярной переписке – политическая ситуация оставляла слишком мало шансов для сохранения реальной творческой независимости и поэтому желающему быть изданным поэту приходилось выбирать методы, далекие от идеалов свободного творчества: «Обращаюсь к Вам не только как к Генеральному секретарю, но и как к человеку, который как я это знаю – любит стихи. <...> искусственно создают вокруг меня чуждый мне ореол «опальности». Летом прошлого года я отправил на Ваше имя и тов. Косыгина телеграмму по поводу известных событий <...> Хотелось бы сказать Вам... Ваше доверие вселило бы в меня новые силы. Возможно я иногда в чем-то ошибался по горячности характера, но единственная мысль, которая руководила и руководит мной – это верно служить нашему народу». Но, несмотря на все предпринятые действия – «...Отдел культуры ЦК КПСС не счел возможным рекомендовать Евтушенко для поездки за границу», – в этом случае государство не позволило художественной интеллигенции выйти за рамки определенных им возможностей.

Именно в 1970-е годы применительно главным образом к художественной интеллигенции возникает понятие «невыездной» – «опальные» лица есть практически в каждом художественном коллективе, и некоторые коллективы из-за них целиком попадают в разряд «опальных». Так, проблемы с выездом за границу коллектива БДТ были во многом обусловлены присутствием в труппе С. Юрского; Большой театр и мировой известностью и государственными нареканиями был обязан солистке М. Плисецкой и т.п. Коллектив Московского театра «Современник» поддержал принципиальную позицию главного режиссера театра Г. Волчек и отказался выехать в 1979 году в Швецию без ведущих актеров И. Кваши и В. Гафта, в чьей политической благонадежности усомнились соответствующие органы (как выяснилось позже не КГБ, а выездной отдел ЦК КПСС).

Государство поощряло в первую очередь коллективные поездки и отдавало предпочтение театрам, танцевальным ансамблям, оркестрам и т.д. Коллективные поездки давали возможность взаимного контроля, неочевидного внедрения представителей спецслужб и подразумевали отчеты специально назначенных руководителей по итогам зарубежных поездок со специальными разделами о

«неправильном поведении» отдельных художников, сообщалось также о реакции остальных на это поведение. (например, о поведении С. Юрского. По поводу присутствия в труппе во время зарубежных гастролей «искусствоведов в штатском» даже пробовали шутить. А. Демидова цитирует одно из стихийно сочиненных «буриме»: «Вернемся по домам и вдруг исчезнет воля / На каждого из нас досье напишет Коля» («Коля» – искусствовед в штатском).

В период «разрядки» становятся более частыми индивидуальные поездки на основе частных приглашений издательств, художественных обществ, музеев и т.д. Государство пытается контролировать весь ход и этих поездок, не допуская малейших отклонений от установленного графика и маршрута передвижения. По возвращению на Родину представители художественной интеллигенции, в чьем поведении были отклонения от официальной модели, приглашались на беседы, должны были представить объяснительные записки в соответствующие органы. Среди документов такого рода – автограф письма писателя В. Аксенова о его пребывании в Западном Берлине по командировке Союза писателей СССР, во время которой он для решения вопроса с частными издательствами изменил маршрут и продлил на несколько дней свое пребывание за границей. Это «своеволие», по всей видимости, вызвало негативную реакцию чиновников, отвечающих за зарубежные командировки советских писателей. В результате В. Аксенов был вынужден подробно объясняться с посольством СССР в ГДР, доказывая необходимость этого минимального изменения маршрута. Несмотря на резкость тона письма, В. Аксенову приходится прибегать к ритуальным этикетным уверениям в своей идеологической и политической «незапятнанности» перед государством: «...Зная о недоразумении со сроками я несколько раз обращался к сотрудникам ген. Консульства с просьбой о продлении. Я объездил весь мир и знаю, что такие вопросы решаются без личного участия писателя или каких-либо письменных заявлений. Мне просто не пришло в голову обращаться с таким простым делом лично к Вам, человеку, занимающему столь высокий государственный пост и без сомнения ограниченному во времени. В конце концов, скромный писатель, небольшое путешествие в Европу в наши дни небольшое диво. Если я, не зная особенностей здешней жизни, быть может нарушил какие-то этические нормы, то приношу свои извинения. Я лично слышал о Вас в Москве как о человеке широкого кругозора и надеюсь Вы примите эти извинения.

<...> Я думаю, что выход двух книг советского автора сейчас, когда полки магазинов завалены диссидентской литературой, не принесет советской литературе ничего кроме пользы. Выпуск этих книг осуществляется через ВААП». Три страницы унижительных объяснений и заверений заканчиваются словами: «В конце концов, я достаточно взрослый человек, чтобы отвечать за свои дела. Я достаточно идейный человек, чтобы отвечать за нравственный характер своих поступков». Подобными «объяснительными» заканчивалась не одна командировка.

Еще одним значимым явлением «семидесятых» – печальной приметой эпохи становится понятие «невозвращенец», обозначающее человека, художника, который, попав за рубеж легальным путем, по тем или иным причинам оттуда не возвращался. Часто скрытой, внутренней движущей силой этого процесса выступало государство, выталкивавшее за свои границы тех, кого не удавалось заставить мыслить и творить или просто вести себя в полном соответствии с утвержденными канонами. Можно сказать, что в 1970-е годы был запущен и отработан «механизм» приведения художника в статус «невозвращенца», сущность которого заключалась в том, что, командировав легально на длительный срок для работы «провинившегося» перед государством (режиссера, музыканта, писателя и т.д.) за границу, государственные структуры санкционировали кампании в прессе, целью которых было очернить в массовом сознании творчество и поведение того или иного художника, следствием чего являлось лишение его советского гражданства и, соответственно, возможности вернуться на Родину. Решения об этом принимались на самом высоком уровне власти, как показывает, например эпизод с отъездом Л. Копелева в США, обсуждавшийся в КГБ и ЦК КПСС: «В настоящее время Государственный департамент США обратился в консульский отдел СССР в США с просьбой легализовать приглашение на поездки в США Копелеву и Орловой и их дочери Литвиновой М.Л., бывшей советской гражданки, выезжавшей в Израиль, проживающей постоянно в США. С учетом изложенного представляется целесообразным разрешить Копелеву и Орловой кратковременный выезд в США, а в дальнейшем, в зависимости от поведения за рубежом рассмотреть вопрос о возможности лишения их советского гражданства. Просим согласия. Ю. Андропов». После поименного голосования членов Политбюро ЦК КПСС согласие получено, о чем «доложено по телефону Ю.В. Андропову».

Большинство представителей творческой интеллигенции переживали и осознавали сложившуюся ситуацию как глубоко трагическую, о чем свидетельствуют как документы личного характера, так и предпринимавшиеся ими общественные акции. Горькое чувство несправедливого лишения Родины пронизывает письмо А. Тарковского отцу: «Мне очень грустно, что у тебя возникло чувство, будто бы я избрал роль «изгнанника» и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию... Я не знаю кому выгодно толковать таким образом тяжелую ситуацию, в которой оказался «благодаря» многолетней травле начальства Госкино и, в частности, Ермаша, его председателя. <...> Желание же начальства втоптать мои чувства в грязь означает безусловное и страстное мечтание отделаться от меня, избавиться от меня и моего творчества, которое им ненужно совершенно <...> Я не диссидент, я художник, который внес свою лепту в сокровищницу славы советского кино. <...> Я же как остался Советским художником, так им и буду, чего бы не говорили сейчас виноватые, выталкивающие меня за границу». Не менее горько, хотя и иронично, звучит обращение В. Войновича к Л.И. Брежневу: «Я не подрывал престиж советского государства. У советского государства, благодаря усилиям его руководителей и Вашему личному вкладу, никакого престижа нет. Поэтому по справедливости Вам следовало бы лишиться гражданства себя самого».

Несмотря на то, что эмигрант третьей волны в трактовке государства – невозвращенец и предатель, объективно – оттого, что «наши» оказывались «там» – тем, кто остался здесь, за граница становилась ближе, даже потому, что расширялся поток информации о событиях, происходивших за рубежом и о людях, в них участвовавших.

Эмиграция в целом все же становилась поводом еще большего приближения «заграницы» к «рубежам сознания» советского художника – хотя уезжать и вынуждали, иногда заставляли насильно. «Почти вся интеллектуальная часть эмиграции семидесятых, – настаивал Г. Свирский, – люди, вырвавшиеся из тюрьмы или от угрозы тюрьмы или ... от гнусных допросов следователей ГБ или партследователей, редьки не слаще! От многолетнего шельмования и не скрою от страха за участь детей, которым мстили за инакомыслие родителей. От невозможности высказать, написать, сделать главную работу в жизни. <...> Благословен бегущий с каторги!». Но уезжать уже было не так страшно – «уезжали с

наработанным здесь, до сих пор пользуются этим багажом, уезжали в хорошо подготовленный рынок» – (И. Уварова, интервью автору) – «в общем – эмиграции не боялись». В письмах «оттуда» Э. Неизвестный подчеркивал: «Главное же, мои работы продаются и выставка находится в хорошем окружении в соседней галерее. Ренато Гуттузо и Шагал, а несколько шагов от моей мастерской, верней ниже, т.к. галерея расположена как бы на большой террасе, Дали, Кандинский, Миро. Это окружение дает возможность для сравнений и сопоставлений, и должен сказать, что я доволен. Да и публика никаким образом не исключает меня из этого круга, скорей, наоборот, я сейчас вызываю больший интерес, что просто отражено в ценах».

При этом можно сказать, что в восприятии художественной интеллигенцией «заграницы» в конце 1970-х – 1980-е годы складываются черты устойчивого мифа о демократическом свободном обществе, и чем более оно закрыто, тем больше усиливается желание попасть туда; это стремление так сильно еще и потому, что заграница постепенно становится местом, куда уезжают (эмигрируют или высылаются) многие достойные, мыслящие художники, в результате чего узнаваемые голоса звучат на зарубежных «подрывных» радиостанциях (например, А. Гладилин, работавший в эти годы на радио «Свобода», для советского человека ассоциировавшейся с «вражескими голосами», вспоминал, что тогда там сложилась интересная обстановка – одновременно работали: В. В. Некрасов, Н. Горбаневская, А. Галич и др.; знакомые авторы печатаются в толстых журналах («Континент», «А-Я») и издают свои книги «там» (И. Бродский, Г. Владимов, В. Максимов, А. Солженицын и др.); особое место заняла коллективная монография «Самосознание», Нью-Йорк, 1976, включавшая тексты П. Литвинова «О движении за права человека в СССР»; Л. Копелева «О новой русской эмиграции»; Б. Шрагина «Тоска по истории»; Ю. Орлова «Возможен ли социализм не тоталитарного типа» и т.п.

«Тема эта – о жизни “там” – была в то время самой злободневной и возникала спонтанно при любой встрече... То и дело люди из привычного круга общения исчезали и переносились в ирреальный, иной мир. Их безвозвратность, уход “с концами” делали ситуацию похожей на смерть. Но все же и не совсем смерть. Какие-то известия “оттуда” все же иногда доходили, тоже скорее похожие на мифы о

путешествии Орфея в иной мир. Чему верить, что на самом деле происходит с человеком, решившимся на такой шаг – никто толком не знал».

Для тех же художников, кто остался здесь, феномен «эмигрантства» становился чрезвычайно важным фактором для самоопределения, так как требовал определенной нравственной позиции и оценки – кто перед вами – герой, выбравший свободу творчества, или предатель Родины – оценки, вынести которую было совсем не просто, что создавало основания для дифференциации художественной интеллигенции. Выдающийся чешский-французский писатель эмигрант так охарактеризовал противоречие, являющееся неотъемлемой частью сознания культурного европейского общества: «Коммунизм в Европе угас ровно два столетия спустя после того, как вспыхнуло пламя Французской революции <...> Первая дата произвела на свет великий европейский персонаж – Эмигранта – Великого Предателя или Великого Страдальца, как угодно».

Драматург Л. Зорин мучительно пытался определить причины эмиграции: «И. Белинков, израненный жизнью, и Аксенов, который добился признания, и Коржавин, с великим трудом издавший единственную книгу стихов, – все они, кто раньше, кто позже, оставили свою мачеху-родину. Был ли тут осознанный выбор или открытие, что выбора нет? <...> и выяснить в чем же состоит «драматическое различие меж оппозицией и эмиграцией». Для него: «...Первая – личное достоинство, вторая – состояние общества. Независимость оппозиционера встречает то вражду и гонения, то восхищение и поддержку, что угодно, но только не безразличие. Свобода эмигранта тотальна. Как одиночество Робинзона. Она ведь не проста и в отчизне (самые трудные испытания ждут протестанта в тот самый час, когда он торжествует победу), но на чужбине ее лицо становится каменным и неприступным».

Итак, 1970-е годы – чрезвычайно важный период, обозначивший переломный характер процессов, происходивших в культурной жизни в сфере взаимоотношений Советского Союза и зарубежных стран. Можно с уверенностью сказать, «заграница» становится значимым фактором, влиявшим на формирование самосознания советского художника.

Несмотря на регламентированность и тщательный контроль над культурными контактами, представления о «загранице» у художественной интеллигенции 1970-х становятся более реальными и адекватными настоящему. Этому способствует и

«третья волна» эмиграции, сделавшая многие феномены и художественные открытия запада связанными со «своими» людьми и идеями. В результате – интеллектуальное и эмоциональное восприятие советскими художниками «заграницы» становится более сложным, более индивидуальным, переживает в течение десятилетия эволюцию, свидетельствующую о «взрослении» сознания советской художественной интеллигенции.

В течение 1970-х годов развеялись иллюзии, питавшие на протяжении многих лет сознание национальной и общественно-патриотической гордости советского художника. По мере проникновения «на Запад» чувство культурной уникальности, десятилетиями воспитывавшееся в советском человеке, сменялось возрастающим чувством неловкости, а затем, (по крайней мере, для части художественной интеллигенции) и стыда за свою страну, причем с каждым годом эти чувства становились все более «трезвыми» и объективными – растерянность и отчаяние от нелепости ситуации в 1968 году (введение советских войск в Чехословакию) уступило место ясному пониманию закономерности всего происходящего в Советском Союзе и на международной арене в 1980-м (участие советских войск в афганском конфликте).

Л. Зорин так передает свои ощущения и мысли в августе 1968 года: «И все же при всех предощущениях, предчувствиях, ожиданиях взрыва вторжение казалось немислимым. Можно ли было не брать в расчет поистине глобальных последствий? Как многие, я упустил из виду, что единственная цель диктатур – самосохранение, и только! В прозрачное августовское утро, когда я услышал о совершившемся, мне показалось, что на меня рухнуло почерневшее небо.

Настала пора беды и позора. Вечерами мы сидели с Андреем (сыном – *Е.Р.*) на маленькой дощатой терраске и слушали разворошенный мир, посылавший в эфир сигналы бедствия. Помню крик пражского диктора: ”Женя Евтушенко, не молчи!”. Снова, почти через тридцать лет после того, как солдаты фюрера при вежливой сдержанности планеты вошли в беззащитную столицу, снова корчилась распятая Прага. Время от времени мальчик шептал: ”Это ужасно... Это ужасно!” <...> Я представил себе лица друзей, потухшие горестные глаза, сжатые губы, упавшие руки.

Всего отвратительнее и бесстыдней была наша славная пропаганда. Трудно забыть идилический тон, сопровождавший движение войск. “Вот, наконец, и Злата

Прага...” – вот, наконец, усталые путники, вы завершили долгое странствие, входите в гостеприимный дом, вас ждут с нетерпением и любовью. Невыносимо было читать эти елейные липкие строки, стоило ли отдать свою жизнь поиску слов, если эти слова могут так грязно лгать и паясничать? Еще страшнее было встречать в хоре всенародной поддержки давно знакомые имена».

И. Бродский в одном из интервью на вопрос «Какое место в вашей жизни занимает теперь Афганистан?» отвечал: «Когда я не читаю и не пишу, я постоянно об этом думаю... Год назад по телевидению показали кадры, снятые в Афганистане. По пустынной равнине ползут русские танки – и все. Но я потом больше суток подряд просто на стены лез. И не в том дело, что мне стыдно за Россию. Это я уже дважды проходил: в пятьдесят шестом году, во время венгерских событий, и в шестьдесят восьмом – после Чехословакии. Тогда к стыду примешивался страх, страх если не за себя, то за друзей. Я по опыту знал, что всякое обострение международного положения неминуемо влечет закручивание гаек внутри страны.

Но в Афганистане меня добило другое. Я воспринял эти танки как орудие насилия над природной стихией. Земли, по которой они шли, даже плуг никогда не касался, не то что танк. Какой-то экзистенциальный кошмар. Он до сих пор у меня перед глазами. Я задумался о солдатах, которые там воюют, – они моложе меня лет на двадцать и теоретически могли бы быть моими сыновьями... – и я написал такие строчки: ”Слава тем, кто, не поднимая взора, / шли в абортарий в шестидесятых, / спасая Отечество от позора!”».

Но, наверное, самое существенное, что сложилось в течение 1970-х годов (напомним, речь идет лишь о части художественной интеллигенции, но той, которую можно определить как наиболее прогрессивно мыслящую по отношению к сложившемуся государственному строю и образу культуры) – адекватное художественное восприятие своих собственных достижений на фоне мирового (западного, в первую очередь) процесса. Здесь тоже были возможны крайности – от стихийного почвенничества Анатолия Зверева до трезвой самооценки и понимания необходимости творческих контактов, сотрудничества, взаимообогащения и ученичества. В письмах Э. Неизвестного настойчиво звучит мысль о том, что в эмиграции «за очень короткое время жизнь сбрасывает маску с людей и обнажает суть. Это является дополнительной травмой для многих советских, привыкших к

мнимым оценкам, мнимым престижам, мнимым чертам характера, а главное, уверенных в том, что вчера создает сегодня, но здесь этого нет». Один из лучших художников Лианозовской группы В. Немухин за годы проживания в Германии пришел к принципиально важному выводу: «И все же, как ни тяжело порой бывает русскому на Западе, я не склонен абсолютизировать ”фактор отторжения”. Наше вхождение в мировой художественный поток – дело длительное, трудное, но неизбежное. И учиться здесь следует, *и есть чему*».

Так или иначе, западная культура в 1970-е годы входит неотъемлемой частью в художественное сознание и самосознание советской интеллигенции, **способствуя** продвижению в общество модели цивилизованного существования в мировом культурном пространстве.

*

Вопросы и задания

1. Попробуйте проанализировать, к какому типу художников 1970-х (согласно предложенной классификации) можно отнести авторов большинства современных текстов мемуарного характера? С чем, на Ваш взгляд, связана данная ситуация?
2. Раскройте особенности анализа источников личного происхождения на примере конкретных текстов?
3. Подумайте, с чем связано такое отношение к власти художественной интеллигенции 1970-х? Можно ли эти выводы распространять на другие периоды советской? российской? истории?
4. Чем обусловлены, на Ваш взгляд, интенсивные духовные искания художников в это время?
5. В каких известных Вам художественных произведениях того времени «присутствовал» религиозный вопрос? Как он решался?
6. Какие факторы определяли отношение художника 1970-х к искусству? влияли на его творческую манеру? Язык?
7. Какие новые формы художественной жизни появились в 1960-е годы?
8. Можно ли говорить о специфике пространства повседневности художника 1970-х? В чем это проявилось?
9. Был ли, на Ваш взгляд, действительно свободным художник позднего социализма?

Раздел 3.

КУЛЬТУРНЫЕ АКЦИИ КАК ФОРМА ДИАЛОГА ХУДОЖНИКА И ВЛАСТИ

Процессы демократизации духовной жизни советского общества в период «оттепели» обусловили ситуацию, предполагавшую возможность диалога власти и интеллигенции, как стремления найти компромисс, готовности идти на взаимные уступки. 1970-е годы были периодом альтернативных творческих поисков художественной интеллигенции, в первую очередь – молодежи, свидетельствовавших о возникновении иной культуры, на которые власть не могла не реагировать. Скоро стало ясно, что у власти было достаточно четкое представление о границах допустимой свободы, но документы, анализируемые нами, подтверждают, что на протяжении всего указанного периода художественная интеллигенция сохраняла иллюзию возможности расширения установленных границ творчества.

Культурные акции «семидесятых» («Бульдозерная» выставка, выпуск литературно-художественного альманаха «МетрОполь» и т.д.) в контексте представленных событий следует рассматривать как попытку диалога с властью, претензию на существование в легальном культурном пространстве.

Некоторые события в истории отечественной художественной интеллигенции XX века вызвали в свое время столь бурную реакцию всех системных органов, что теперь могут рассматриваться не только как художественные, но и как политические события и позволяют исследовать на коротком временном отрезке (в сконцентрированном виде) наиболее характерные черты официальной политики в области художественной культуры.

*

1974 – ОРГАНИЗАЦИЯ «БУЛЬДОЗЕРНОЙ ВЫСТАВКИ»

По-видимому, самое главное из всего, что было в нашем «общем деле», - это понимание многомерности течений жизни.

В. Немухин

В конце 1990-х годов В. Немухин, пытаясь осмыслить место «второй волны авангарда» в истории отечественной художественной культуры XX века, писал: «В уплощенном, жестко связанном, хребтовом советском пространстве, течения эти двигались с неукротимой настойчивостью: *соглашаясь и споря*, размывая берега, расшатывая опоры и ограждения, т.е. преобразуя *энергию заблуждения* в энергию переосмысления бытия».

Активная выставочная деятельность художников-авангардистов стала заметным явлением художественной жизни конца 1960-х– начала 1970-х годов, однако, как правило, показы картин проходили либо в зарубежных галереях, либо в мастерских и квартирах, реже и недолго – в Домах культуры на окраинах Москвы. Одной из самых крупных публичных акций, которую предприняли «новые художники» была получившая широкий международный резонанс так называемая «бульдозерная выставка» 15 сентября 1974 года.

Спустя три десятилетия выставка «на пленэре» вошла в учебники по истории отечественной культуры в советский период, в популярной и специальной литературе (сначала зарубежной, а потом и отечественной) была восстановлена подробная хронология событий сентября 1974 года, названы главные действующие лица, дана оценка действиям как художников, так и властей, казалось бы, расставлены все акценты, обозначены герои и антигерои этой известной акции. Однако споры вокруг событий тех лет не утихают и сегодня, возобновляясь каждый раз, когда появляется новая книга с информацией о «бульдозерной выставке». Среди обсуждаемых вопросов: кто и почему предложил организовать данную художественную акцию? Кто из художников участвовал в выставке и почему некоторые известные авангардисты отказались от показа? Действия властных структур до, во время и после события? Какие цели преследовали организаторы и были ли они достигнуты? Место

выставки в общем художественном процессе позднего социализма и др. Ответить на эти вопросы с документальной точностью почти невозможно, т.к. материалы, связанные с событиями сентября 1974 года, наличие которых можно предположить в государственных архивах, практически недоступны исследователю. Источниковой базой для наших размышлений стали тексты, созданные в основном непосредственными участниками и творцами неофициальной художественной культуры. При этом очевидно, что эта информация в значительной мере лично окрашена и обусловлена мироощущением автора, его представлениями о границах допустимого в легальной художественной жизни, зависимостью от внешних обстоятельств, принадлежностью к определенным художественным группировкам, дальнейшей творческой судьбой, коммерческим успехом произведений и т.д., и т.п. Так, до сих пор продолжается спор об обстоятельствах принятия решения провести «первую выставку на открытом воздухе», но все художники единодушны в определении автора идеи (Оскар Рабин). Другой принципиальный вопрос, не имеющий однозначного ответа – зачем? С кем предполагали вести разговор художники, к кому обращен призыв обратить внимание на «другое искусство»? Преследовали ли организаторы художественной выставки только художественные цели? Анализ имеющихся материалов позволил сделать вывод о том, что «бульдозерная выставка» готовилась как некое заявление «другого искусства» о своем существовании и претензия на его легальное существование, готовность выйти из подвалов, мастерских, квартир и т.д. Существенным аргументом в пользу неофициального искусства в его споре о месте в современной отечественной культуре, а, следовательно, и праве на официальные выставки в СССР служило его международное признание, что подтверждали каталоги зарубежных выставок с участием художников «второй волны русского авангарда», отзывы известных галеристов и искусствоведов, покупаемость частными коллекционерами и др. Практически все авторы воспоминаний утверждают, что, считая себя наследниками русского авангарда начала XX века, работающими в русле самых современных поисков мирового искусства, художники сочли возможным заявить власти о своем праве работать в легальном пространстве СССР. Многие убеждены, что это обращение к власти художественными средствами было связано с их надеждой, что власть в условиях объявленной международной разрядки вынуждена будет

подтвердить на практике реальную возможность осуществления бесконечно декларируемых ею заявлений о многообразии художественных поисков мастеров советской культуры. Однако некоторые художники высказывали предположение, что изначально организаторы акции надеялись на поддержку и понимание отдельных представителей в верхних эшелонах власти.

Другими словами «бульдозерная выставка», как любая художественная выставка, предполагала показ картин своим современникам, но, одновременно, показ работ должен был стать началом диалога художников-авангардистов с властью. В процессе подготовки возникли обстоятельства (например, запрет на официальный показ, или приглашение иностранных журналистов и представителей дипломатических миссий, что превращало выставку в противоправное мероприятие), которые все больше способствовали превращению художественного мероприятия в политическое событие, что повлияло на принятие отдельными художниками определенных решений – например, отказ А. Брусиловского, согласие Л. Мастерковой и др. «Каждый из художников, кому предложено было участвовать в этой акции, получившей впоследствии название «бульдозерной» выставки, раздумывал: как ему, лично, поступить? – вспоминает участник выставки В. Немухин: – Все понимали, что конфликт с властями назрел, и скандала, причем с выраженной политической окраской, не избежать. Принять то или иное решение каждому, в том числе и мне самому, было делом мучительно трудным». И. Кабаков объясняет свое неучастие в Бульдозерной выставке с одной стороны, чувством страха и безнадежности, с другой – пониманием, что «само искусство» не зависит от его прокламирования и демонстрации. Общая ситуация художественной жизни мне казалась вообще патологической и неменяемой *окончательно и бесповоротно* и никакой героической акцией изменить в ней ничего было невозможно. Но я был не прав, как оказалось». Менявшийся состав участников показа отразил даже текст Пригласительного билета.

И все-таки «осенний просмотр картин на открытом воздухе» состоялся. Один из современников описывает происходившие события следующим образом: «В одно из воскресений сентября 1974 года на пустыре около станции метро «Беляево» около 12 часов двадцать пять художников начали расставлять на легких мольбертиках свои картины. Появились фотографы и гости, которых заранее пригласили авторы. Из

посольских машин выходили дамы и господа, как выяснилось, почти весь дипломатический корпус, тоже приглашенный кем-то из художников. По свидетельству моих друзей, очевидцев всего этого, собралась толпа около тысячи человек. Но не успели художники расставить все полотна, как на поле высыпало несколько групп молодых людей с лопатами и граблями. Они потребовали, чтобы художники убирались с поля, поскольку здесь будет проведен воскресник по посадке деревьев. Вскоре приехали грузовики с новыми людьми, скорее всего «дружинниками», затем появились бульдозеры, машины для поливки, и все это двинулось при всем честном народе на художников. Фотографов, снимавших сцены, начали ловить, разбивать аппараты, а некоторых, отчаянно сопротивлявшихся авторов картин, забирали в милицию. Вместе с ними пошел в милицию и Герой Советского Союза художник А.А. Тяпушкин, чтобы защитить и выручить товарищей, но все же разгром выставки был учинен полный».

Для воспоминаний непосредственных участников выставки характерен более эмоциональный тон: «Но всякому человеческому состоянию рано или поздно приходит конец, и неопределенности тоже: летом 1974 г. решено было организовать показательную выставку картин московских авангардистов на открытом воздухе. <...> Нас разогнали самым варварским, хамским образом. И бульдозеры, и пожарные брандспойты, и «воронки», и отчаяние, и обида, и злость - все было на этой выставке. Чудом не пострадал Оскар, который прыгнул на бульдозер, чтобы выхватить из под ножа свою картину».

Поздние комментарии (своеобразные оправдания) некоторых представителей власти по поводу подобных действий представляются не совсем убедительными. Например, один из высших руководителей КГБ при СМ СССР Ф. Бобков, выгораживая спецслужбы, настаивает на самостоятельности непродуманных действий секретаря МГК КПСС Ягодкина по разгону художников. Однако другие современники склонны считать все предпринятые шаги местной партийной власти заранее продуманными, этим авторам важно подчеркнуть, что накануне *события* никто из чиновников не захотел взять на себя ответственность за прямой отказ (косвенно возражал Сухинич, Моссовет, художники-мосховцы явно саботировали мероприятие и др.) и Ягодкин принимал меры, которых от него ждали «наверху», не представляя хорошо, какую роль в истории новейшего отечественного искусства ему

отводили обстоятельства. В связи с этим совершенно очевидна неслучайная организация «субботника» местными чиновниками: трудящиеся должны были продемонстрировать «неприятие» народом такого искусства. Традиционная власть предпринимала традиционные меры, чтобы не допустить в легальное пространство советской культуры ненужных, непонятных, неподчинявшихся и т.п., инакотворящих, а значит – инакомыслящих художников.

Жизнь оказалась богаче и разнообразнее. В. Костин, располагающий большим количеством объективных свидетельств, сообщает: «Однако в этот же день по заграничному радио о событии стало известно всему миру. В эти дни в Нью-Йорке проходила сессия Генеральной Ассамблеи, на которой с важной политической инициативой только что выступил А.А. Громыко. Но на другой день, когда ожидали большого резонанса от его выступления, множество газет на Западе было заполнено не отчетом о заседании сессии Генассамблеи ООН и выступлении Громыко, а скандалом с выставкой у метро в районе Беляево. Стало известно, что возмущенный Л.И. Брежнев обругал *руководителей района* и поручил передать художникам, что они могут в ближайшее же воскресенье открыть свою выставку в одном из парков столицы. Что и было сделано 29 сентября в Измайлово. Выставка была свободно открыта на большой поляне, куда принесли свои работы не двадцать пять, а уже шестьдесят пять художников. Это было похоже на настоящий праздник искусства. За день посетило выставку, наверное, тысяч пятнадцать-двадцать. Все ходили от картины к картине, расспрашивали авторов о замысловатом содержании, завязывались беседы и споры. Поэт Евтушенко читал стихи».

Между двумя показами – как будто целая эпоха, внешне это было похоже на смену курса власти в отношении художников-авангардистов. Действительно, по косвенным свидетельствам, 22 сентября 1974 года Секретариат ЦК КПСС рассматривал вопрос и принял решение «О выставке художников», которое потребовало от властных структур повысить внимание к решению художественно-творческих проблем данной категории интеллигенции. Следствием чего стало изучение вопроса разными заинтересованными структурами. Опубликованные документы показывают то различие подходов, которое характеризует обозначенную выше историческую динамику.

Недоумение вызывает реакция творческих организаций на эту беспрецедентную ситуацию. Среди доступных документов нами обнаружен любопытный протокол заседания Президиума Правления МОСХ, где есть глухие упоминания, касающиеся данной акции. Так, на заседании Президиума Правления МОСХ с активом от 27 сентября 1974 слушали: «Информацию И.А. Попова о попытке организовать 15 сентября с.г. показ работ группы художников на пустыре в Черемушках. Постановили: Информацию принять к сведению», – и только!!!

Кроме того, слушали: «Заявление членов Союза Московской организации СХ РСФСР гг. Тяпушкина А.А., Одноралова М.Н., Скалкина В. и Коньшевой Н. о разрешении участвовать и (*так в тексте – Е.Р.*) во втором осеннем просмотре картин художников в Измайловском парке 29 сентября 1974 года. Постановили: В связи с тем, что МОСХ РСФСР не имеет никакого отношения к вышеназванному просмотру и участия в его организации не принимает, в просьбе художников, подписавших заявление, *отказать*. (Проголосовали: за постановление – 19 человек, против – 1)». Этот документ, на наш взгляд, при всей своей лаконичности, ярко демонстрирует позицию официальных творческих союзов по отношению к авангардному искусству и вообще нестандартным художественным поискам и позициям – дистанцироваться изнутри. Полагаем – они понимали, что художник, оттолкнувший другого художника, несет куда большую ответственность за содеянное нежели чиновник.

Секретарь МГК КПСС В. Гришин, как говорилось выше, предлагал «...поручить соответствующим организациям провести работу по *выявлению* (*курсив мой – Е.Р.*) художников-«авангардистов», имеющих намерение экспонироваться на так называемой Всесоюзной выставке, и принять меры по предупреждению их участия в этой выставке. Рекомендовать редакциям газет и журналов опубликовать в печати материалы с анализом и критикой сущности абстракционизма. Было бы также целесообразно внести дополнение в постановление Совета Министров РСФСР «О порядке проведения художественных выставок на территории СССР», в котором предусмотреть меры по предупреждению организаций выставок частными лицами»; в то же время в материале, представленном председателем КГБ Ю.В. Андроповым, предлагается изменить условия существования творческой молодежи, формы работы с ней с целью «ограждения ее от враждебного идеологического воздействия противника» и предупреждения опасности «создания неуправляемых объединений

творческой молодежи, существующих параллельно с официальными творческими союзами». Несмотря на разницу в подходах, обе структуры проявили заинтересованное отношение в решении вопроса и высказались откровенно, в соответствии со своими представлениями, о месте «другого искусства» в художественной культуре СССР. Повторим, что, на наш взгляд, именно эти материалы дали толчок к изучению процессов в среде молодой художественной интеллигенции, что косвенно подтверждают и документы творческих организаций, руководство которых было вынуждено анализировать и принимать меры «по улучшению условий творческого труда и быта молодых художников».

В целом, ситуация вокруг художников-авангардистов «новой волны», приобретает некоторые существенные особенности, в которых проявились принципиальные черты официальной культурной политики «1970-х годов». С одной стороны, государство создает легальные формы и каналы презентации их творчества, формируя тем самым, на наш взгляд, особую модель восприятия, а с другой – через искусствоведческий официоз, систему художественного образования, средства массовой информации и др. продолжает формировать в общественном сознании негативный образ «другого художника», представляя инакотворчество как инакомыслие, непонятность как оппозицию: «...А в общем в тот воскресный день (выставка открылась 15 сентября 1974 г.) был развеян созданный западной пропагандой миф о «непризнанных талантах». Король оказался голым. Модернистов вывели на публику, и они выставили себя во всем убожестве, потому что как явление искусства работы модернистов выглядят просто несерьезно. Seriously здесь только то, <...> что наши идейные противники поднимают на щит пропаганды что угодно, лишь бы создать иллюзию «противообщества» (так в тексте – *Е.Р.*) в нашей стране, в духовной жизни народа».

О восприятии «другого» искусства советским обывателем красноречиво свидетельствует письмо участников субботника осенью 1974 года во время выставки произведений художников – авангардистов (письмо подписано 16 сентября 1974 г. рабочими – участниками воскресника): «Мы, жители Черемушек, категорически протестуем против подобной художественной акции и требуем, чтобы законы нашей страны и общественный порядок в столице уважали так называемые свободные художники, не имеющие, видимо, не малейшего представления об истинном

искусстве... Выяснилось также, что кое кто из этих «художников, решивших выставиться таким странным образом, ранее промышлял сбытом своих картин в зарубежные страны и даже выставлялся там, наживая не столько деньги, сколько престиж «талантов, не признанных у себя на Родине».

Но, несмотря на официальные и «народные» выступления, по мнению многих как художников, так и просто свидетелей событий, акция 1974 года имела огромное значение для всего современного художественного процесса, стала событием, изменившим не только мироощущение художников, стремившихся к свободному самовыражению, но и развитие искусства позднего социализма в целом. Как иронически высказался В. Немухин: «Однако тупое хамство властей на этот раз вышло им боком. Вся ситуация с разгоном выставки была настолько нелепой и возмутительной, что вызвала широкую огласку за рубежом. Власти пошли на попятную: сначала художники получили возможность организовать выставку под открытым небом в парке «Измайлово», затем в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ, и, наконец, под эгидой Горкома графиков была экстренно создана секция живописи, в рамках которой осуществлялась выставочная деятельность художников авангарда». Резюмирует значение сложившейся культурной ситуации склонный к историческим обобщениям И. Кабаков: «„Бульдозерная выставка“ 74 года, после которой художественная жизнь „подполья“, вышедшая на относительную „поверхность“, пошла уже совсем по-другому, а само событие явилось поворотным пунктом в течении художественной жизни со многими последствиями и уже далеко за рамками „неофициального“ искусства...» и предлагает свою версию развития художественной культуры в 1970-е – график «надежды и страха».

Полагаем, что замечание И. Кабакова о том, что ситуация с середины 1970-х перестала быть безнадежной, в целом справедливо: «другое искусство» становилось заметным явлением легальной художественной жизни в столичных городах СССР. После открытого письма министру культуры П.Н. Демичеву о необходимости устройства выставки современного искусства показ разрешили и соответственно прокомментировали в столичной прессе. Затем последовала череда событий, среди которых важнейшие – организация официально функционирующих галерей (самая известная, в Москве по адресу М. Грузинская, 28), разрешение на строительство хозрасчетных мастерских и др., – свидетельствовали, что власть медленно приходила

к выводу, что сохранить контроль над «другим искусством» можно только раздвигая границы его легального существования.

О характере *нового* контроля как черте «*нового стиля*» власти 1970-х мы писали выше. Здесь важно обратить внимание на разные ощущения этой новой поднадзорной свободы самими художниками. Практически все констатируют появление в советском пространстве легальных форм художественной жизни. Однако, если И. Кабаков, В. Немухин, А. Брусиловский и др. акцентируют внимание на уступках власти, вынужденной быть (казаться) либеральной, то некоторые другие участники процесса, напротив, подчеркивают умелые действия власти по *приручению* художников-авангардистов, настаивая на *особом* выборе авторов для показа их произведений в официально открытых галереях. Позволим предположить (на основании анализа имеющихся документов и знания последующих событий), что власть вынуждена была создавать новые формы культурной жизни, допуская «другое искусство» в легальное советское пространство, с одной целью – сохранить свое влияние на художественную интеллигенцию, в первую очередь – молодежь. И, если тактически в 1974 году власть выиграла, то стратегически – проиграла.

И все-таки... Художники праздновали юбилеи, подводили и анализировали итоги прошедших лет в 1984 году (за границей), в 1994 году – в России. В 2005 году выпустили 2-е издание документальных материалов «Другое искусство» Москва 1956-1988 и т.д. С 1989 года «другое искусство» стало обязательным элементом современной художественной жизни в стране, но, кажется, что оно не перестало быть *чужим* для многих соотечественников.

В упоминавшейся уже справке КГБ при СМ СССР «О ряде советских художников, последователей модернистских течений в изобразительном искусстве», представленной в ЦК КПСС, среди характеристик присутствуют откровенно оскорбительные: «...”аутсайдеры” В. Ситников, А. Зверев, Э. Штейнберг, Б. Свешников, Д. Плавинский, В. Воробьев – большинство из них не имеет художественного образования, *отдельные психически неполноценны*».

Мы и сегодня во многом являемся наследниками подобной общественной оценки «другого» искусства. Искусство, расходящееся в методе с «понятным», псевдореалистичным, иллюзорным, а шире – явления культуры, выводящие обывателя за пределы его уютного, но примитивного мира, по-прежнему для

значительной части общества остаются враждебными. То, что для Западной Европы и США постепенно становится частью повседневной реальности (художественные и театральные акции, public art и др.) для современной России пока невозможно, так как нет основы, дающей возможность каждому попытаться понять «другого», нет культурной толерантности. Эту основу вряд ли можно создать простой внешней прививкой, декларативным провозглашением западной нормы морали и общежития. Необходимо какое-то «внутреннее» изменение воспринимающего сознания, воспитание, учитывающее сложившиеся стереотипы.

Они вели и ведут своими способами свое исследование своей и нашей жизни. В. Воробьев писал о редком таланте одного из них В. Яковлева – *«огонь и ветер»* и с благодарностью вспоминал: «... Для меня он был артистом особой породы. Адептам греческих пропорций здесь делать нечего, ну а мне он помогал жить и работать». Нам, сегодняшним, важно научиться не только отстраненно *понимать, но почувствовать* творчество этих мастеров (надо нам, им – не нужно). Об этом точно и тонко у В. Немухина: «Вейсберг был человеком душевнобольным и в этом смысле его страдания сродни тем состояниям, которые переживали Владимир Яковлев и Анатолий Зверев. Эти три гениальных шизофреника утвердили в «здоровом» советском обществе право на болезнь, как способ постижения бытия. Каждый из них по-своему и абсолютно неповторимо явил удивительные примеры целостного видения мира, ту самую «мудрую детскость», которая всегда *есть торжество «внутреннего человека», постоянный укор «человеку внешнему»* (курсив книги – *Е.Р.*).

*

1979 – ВЫПУСК ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО АЛЬМАНАХА «МЕТРОПОЛЬ»

В январе 1979 года «самиздатом» был выпущен художественно-литературный альманах «МетрОполь». Явление, ставшее заметным фактом художественной жизни в СССР, казалось бы, подтверждало легальное существование альтернативной культуры и объективно работало на имидж цивилизованного Советского государства. Однако реакция не только партийно-государственных органов, но и творческих союзов, части художественной интеллигенции свидетельствовала о других, более сложных процессах.

Прошло почти три десятилетия. Открылись архивы. В легальной печати появились воспоминания и художественно-документальные произведения авторов – создателей и участников альманаха. В связи с переизданием альманаха у исследователя появилась редкая, даже сегодня, возможность восстановить официальную и неофициальную историю литературного факта (явления), опираясь на разнохарактерные источники, включая и такой принципиальный источник, как литературный текст. Предметом настоящего анализа стали документы, помогающие восстановить хронологию/хронику событий (поистине – страстей), разгоревшихся вокруг выпуска. Нас особенно интересовало поведение в тех условиях художников – выразителей авангардных тенденций в искусстве, представителей «другой» литературы.

В официальной справке, предоставленной 2 февраля 1979 г. зав. отделом культуры В. Шауро в ЦК КПСС (в связи с письмом В. Аксенова, Б. Ахмадулиной, А. Битова и др. в высший партийный орган с жалобой о неправильном отношении руководства Московской писательской организации к подготовленному ими литературному альманаху) сообщалось: « <...> к участию в литературно-художественном альманахе «МетрОполь» привлечены 23 литератора, среди них 11 членов Союза писателей СССР.

Можно предположить, что ряд авторов, особенно те, чье профессиональное и гражданское становление проходило еще в годы «оттепели», сохранили надежду на

государственную поддержку «всего многообразия советской литературы». Открытие легального выставочного зала для художников-авангардистов, казалось бы, подтверждало верность власти этой линии. Тем более, что о бережном и внимательном отношении к творчеству молодых авторов говорилось в постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976 год).

О целях издания альманаха составители открыто заявили в предисловии, написанном в основном В. Аксеновым (по словам В. Ерофеева, – «Там чувствуется его стиль»): «МетрОполь» дает наглядное, хотя и не исчерпывающее представление о бездонном пласте литературы. Эта «внекомплектная» литература обречена порой на многолетние скитания и бездомность. Слепой лишь не заметит, что такой литературы становится с каждым годом все больше и больше, что она образует как бы целый заповедный пласт отечественной словесности». Авторы напоминали, что «альманах состоит главным образом из рукописей, хорошо знакомых редакциям», но «муторная инерция, которая существует в журналах и издательствах, ведет к возникновению раздутой всеобщей ответственности за "штуку" литературы, не только не умеющей быть такой, как надо, но даже такой, как вчера».

Более того, привлекая к участию в альманахе историков культуры, литературоведов, искусствоведов, авторы предполагали дискуссию с умным внимательным читателем. Не случайно ряд текстов, по нашему мнению, содержит ответы на вопросы предполагаемых оппонентов. Так, Л. Баткин в статье «Неуютность культуры» оспаривал традиционную интерпретацию культуры как «синонима чего-то надежного и стабильного, того, с чем принято соглашаться». При подобном подходе к культуре, утверждал автор, не возникает ни малейшей внутренней логической необходимости в обосновании **культуры как творчества**. Напротив, структура консервативно-охранительного подхода неизбежно выталкивает напроць все, что неудобно для порядка, все бескомпромиссно-критическое, угловатое и запальчиво-новое, из которого еще неизвестно, что получится, все странное и неправильное, вообще все неоднозначное, все, что остается неустранимо-проблемным, открытым, трагическим. И далее, ссылаясь на К. Маркса, настаивал: «Культура в ее современном понимании нуждается решительно во всех возможных культурах прошлого и настоящего и во всех человеческих склонностях и «сущностных силах, ибо парадоксальность культуры возникает лишь в их сопряжениях и отталкиваниях, в их

взаимном провоцировании в человеческой голове, дающем стимулы для исторического движения. Наивозможная полнота включения в себя, бездонность диалога – вот что потребно для культуры». И, как будто предвидя последующие события, предупреждал: «Любое механическое редуцирование, заочное исключение из внутреннего спора культуру действительно выхолащивает». Автор блестящих работ по истории европейской культуры Л. Баткин говорил о многообразии культуры, ее многогранности, о необходимости разноязычия, о самоценности каждого художественного факта, явления, хорошо понимая нестандартность многих произведений альманаха.

Искусствовед В. Ракитин, посвятив эссе «Через...», частному вопросу – о месте авангарда в историко-культурном пространстве российской действительности, рассуждал о вечных вопросах: политика и культура, социокультурные функции художественной интеллигенции, форма и содержание русского искусства и литературы и т.д. Его тонкие и глубокие замечания имели прямое отношение к современному положению художественной культуры в советском обществе и предполагали ответ невидимым оппонентам: «Идеология политическая, идеология художественная могут пересекаться, но они независимы на осях жизни. Отсюда главный принцип их взаимоотношений – принцип автономии искусства от государства». «Искусство – такая область человеческих взаимоотношений, где один чаще бывает прав, чем «все», и что вчерашний аутсайдер больше нам скажет о Времени, чем плеяда талантливых отражателей реальности. Современность искусства не только в созвучности с эпохой, но и в соразмерности масштабов дела художника и эпохи, во внутреннем пафосе его творчества». Предполагая упреки оппонентов в непонятности (что в тех условиях почти всегда означало ненужность) многих произведений «МетрОполя» рядовому советскому гражданину, В. Ракитин напоминал, что обращение к лучшим и признанным образцам мировой художественной культуры требует от зрителя, читателя, слушателя специальной подготовки, серьезной душевной и интеллектуальной работы. Автор справедливо опасался, что требования простоты и понятности не всегда оправданны и продуктивны для культуры и что «ясность при художественно-социологических построениях легко может быть доведена до одномерности».

О реальном художественном разнообразии отечественной литературы, которое хотели представить составители альманаха, говорит В. Ерофеев: «Мы сознательно разрабатывали идею эстетического плюрализма. «МетрОполь» не стал манифестом какой-либо школы. Возникали дискуссии. Были постоянные оппоненты – философы Леонид Баткин и Виктор Тростников. Ядовито спорили между собой Белла Ахмадулина и Инна Лиснянская. Кое-кто забрал рукопись назад. Юрий Трифонов объяснил это тем, что ему лучше бороться с цензурой своими книгами; а Булат Окуджава – что он единственный среди нас член партии».

Выпуск готовился нетрадиционно. В. Ерофеев подробно рассказывает об этом, обращая внимание на интересные детали. Например, о символическом месте подготовки материалов: «Составляли «МетрОполь» в однокомнатной квартире на Красноармейской, раньше принадлежавшей уже покойной тогда Евгении Семеновне Гинзбург, автору “Крутого маршрута”». Или о множестве помощников, без которых альманах бы не состоялся. Именно они помогали клеить страницы, считывать корректуру.

Специальные копии «МетрОполя» были представлены в секретариат Московской писательской организации, ВААП и Госкомиздат при Совете Министров СССР. Появление альманаха «МетрОполь» свидетельствовало о неоднородности современной литературы в СССР, о глубоких процессах внутренней дифференциации в среде художественной интеллигенции, о существовании наряду с официальной – *альтернативной* художественной культуры. Допустить этого тоталитарное государство не могло.

Начало кампании против «МетрОполя» было положено 20 января 1979 года, когда секретариат Московской организации Союза писателей РСФСР осудил действия составителей, потребовав от них искреннего раскаяния. Заседание состоялось накануне предполагаемого вернисажа – презентации издания и, боясь огласки, председатель собрания Ф. Кузнецов пригрозил: «Если альманах выйдет на Западе, мы от вас никаких покаяний не примем», напоминая о традиционной для советской литературы модели развития подобных ситуаций – обвинение писателей за публикацию произведений за границей без разрешения ВААПа, в антисоветской деятельности или требование публичного отказа от своих произведений, опубликованных на Западе (Б. Пастернак, А. Твардовский, В. Войнович и др.)

Далее было необходимо сформировать в общественном сознании негативное отношение к такого рода событиям. Для этого проще было представить событие **художественной** жизни как антисоветскую **политическую** акцию, в связи с чем Секретариат правления Московской писательской организации по согласованию с МК КПСС и Союзом писателей СССР «разработал меры по нейтрализации этой **вылазки**». Работники отдела культуры ЦК КПСС систематически докладывали о результатах проделанной работы, например, о том, что негативная политическая оценка альманаха известными писателями: «<...> получила широкую поддержку в литературных кругах, что поставило авторов “МетрОполя” в положение моральной изоляции»; или о «<...> продолжении работы по размежеванию участников “МетрОполя”», в рамках которой: «Авторам произведений, которые по своему духу и направленности не противоречат идейно-эстетическим принципам советского искусства... предложено опубликовать их в соответствующих советских изданиях».

Пытаясь остановить разворачивающуюся репрессивную кампанию, ряд писателей и поэтов апеллировали к высшим партийно-государственным инстанциям.

Письма художественной интеллигенции в ЦК КПСС – особый вид «творчества». При всем желании сохранить независимость от власти художник был вынужден искать ее поддержки. Отсюда особый стиль, тон обращений. В зависимости от линии партии меняется система аргументов. Так, 8 февраля 1979 года составители альманаха В. Аксенов, А. Битов, Вик. Ерофеев, Евг. Попов и Ф. Искандер в письме к секретарю ЦК КПСС М. В. Зимянину и первому секретарю СП СССР Г.М. Маркову сообщали о неблагоприятной ситуации, которая складывается вокруг «МетрОполя», пытались объяснить свои действия как попытку расширить возможности современной советской литературы и возмущались действиями руководства Московской писательской организации: «авторов альманаха вызывают по одному и проводят с ними «беседы» в тоне проработки, шельмования, запугивания, пытаются противопоставить друг другу в заведомо тщетных попытках нарушить нашу товарищескую солидарность, распространяют слухи, оскорбляющие достоинство советского писателя, будоражат литературную общественность, что приводит уже к скоропалительным оргмероприятиям на местах: к отмене выступлений, публикаций и т.д.» Интересно, как заканчивается письмо. Наивно предполагая, что литературные чиновники действуют самостоятельно или

сознательно противопоставляя их действия политике партии, авторы высказывают опасения, что «действия эти напоминают скорее недоброй памяти времена культа личности, чем ту ленинскую политику в области культуры, которую проводит нынешний ЦК КПСС».

В свою очередь, Секретариат Московской писательской организации провел обсуждение произведений «МетрОполя», материалы которого были опубликованы в многотиражной газете «Московский литератор». Ф. Кузнецов в статье «Конфуз с «МетрОполем» выдерживает ироничный, покровительственный тон. Он подробно анализирует все разделы альманаха, достаточно тенденциозно, на наш взгляд, подбирая для разбора отдельные произведения, выдергивая цитаты как аргументы. Один из приемов, используемый Ф. Кузнецовым, заключается в том, чтобы: дифференцировать, противопоставить и столкнуть между собой участников «МетрОполя. Много внимания Ф. Кузнецов уделяет анализу произведений «только что принятых в Союз писателей, но не получивших еще членских билетов В. Ерофеева и Е. Попова, утверждая, что именно им принадлежит «натуралистический взгляд на жизнь как на нечто низкое, отвратительное, беспощадно уродующее человеческую душу, взгляд сквозь замочную скважину или отверстие ватерклозета» (О рассказах «Ядрена Феня» и «Приспущенный оргазм столетия»). Безусловно, такого рода обвинения были не новы для официальной советской критики, как не нова была и система аргументов о «тлетворном влиянии западной литературы». Произведения же не членов Союза писателей не удостоились персонального анализа. В опубликованном докладе Ф. Кузнецова о них сказано следующее: «Именно такой, предельно жестокой, примитивизированной, почти животной, лишенной всякой одухотворенности, каких бы то ни было нравственных начал и предстает жизнь со страниц альманаха – возьмем ли мы стилизованные под «блатной» фольклор песни В. Высоцкого, или стихотворные упражнения Г. Сапгира, пошлые сочинения Е. Рейна, или безграмотные вирши Ю. Алешковского, исключенного из Союза писателей...» Думаю, что только уверенность чиновников от литературы в невозможности публикации произведений этих авторов в открытой печати позволяла такую резкость в оценках. Как современник событий, все-таки позволю себе предположить, что в случае открытой публикации мнения об идейно-

художественных достоинствах и недостатках альманаха были бы более разнообразны, тактичны.

В официальном же отчете о собрании Московской писательской организации «Московский литератор» приводит только негативные оценки произведений альманаха. Газета представила мнения С. Михалкова, С. Залыгина, М. Прилежаевой, Р. Казаковой и других литераторов, осудивших организаторов «МетрОполя» «за крайне низкий идейно-художественный уровень большинства включенных в него произведений». Так, Р. Казакова возмущается «невероятной безнравственностью» авторов: «<...> здесь (в альманахе) – сексопатология. Нам это не нужно. Для этого надо ехать в Америку». Складывается впечатление, что ряд участников обсуждения сознательно не хотел видеть достоинства этой «другой литературы», возможная неоднозначность оценки художественного уровня которой не дает права вычеркнуть ее из истории отечественной культуры XX века (полагаем, что не стилизация под блатной фольклор возмущала хранителей нравственности, их не устраивало то, о чем говорил, пел, кричал, задыхаясь перед смертью В. Высоцкий («Охота на волков»). Вовсе недопустимо было обращение такого автора-исполнителя и к теме «культы личности» («Банька по-белому»). Возвращение к лагерной теме не устраивало и в стихах Ю. Алешковского. Тем более, что автор, рассказывая о повседневной «жисти» лагеря, сумел показать трогательность, целомудренность личных отношений, заключенных в совершенно, казалось бы, нестандартных ситуациях. В стихах Е. Рейна философские размышления о смысле жизни, «сшитой наугад», о ценностях вечных и преходящих, пронзительная грусть о прошедшей или несостоявшейся любви, ирония, недовольство собой и т.д. – вместо жизнеутверждающего пафоса, что и стало, возможно, поводом для критики. В «Чертовой дюжине рассказов» Евг. Попова удивляло многое: темы, проблемы, язык, точные, злые, гротескные характеристики традиционных героев и образов официальной литературы и размышления, проникнутые состраданием, сочувствием, уважением, любовью к тем, кто, как правило, мешает строить счастливое будущее.

Официальные средства массовой информации, формируя в общественном сознании отрицательное отношение к произведениям «МетрОполя» и их авторам, знакомили общественность только с резко негативными оценками. Представленные ими выступления содержат резкие, безапелляционные оценки, произведения

критикуют не только за содержание, («чрезмерный» реализм, за показ «нефасадной» действительности), но, что особенно важно, за форму – отвергают и непривычный художественный язык произведений, как не соответствующий методу социалистического реализма. Официальная печать пыталась представить случившееся или как досадное недоразумение, не угрожающее монолитности советской культуры, или как поступок мировоззренчески неустойчивой части литераторов, спровоцированный извне. Более того, событие представлено как **идеологическая диверсия**. В числе первых карательных санкций была отмена Секретариатом Союза писателей РСФСР собственного решения о приеме в СП молодых литераторов В. Ерофеева и Е. Попова, оказавшихся в числе активных организаторов и участников сборника.

Документы свидетельствуют о существовании в среде художественной интеллигенции и других мнений. Так, несмотря на устрашающие меры, ряд видных литераторов, в их числе А. Битов, Ф. Искандер, В. Аксенов, С. Липкин и И. Лиснянская распространили в литературной среде письма, в которых заявили о своем намерении выйти из Союза писателей в связи с исключением В. Ерофеева и Е. Попова. Можно предположить, что сообщение компетентных органов в ЦК КПСС, о том, что эти письма «не нашли сочувствия в писательской среде», не вполне соответствует реальному положению вещей. Так как ответ Ю. Верченко – секретаря правления Московской писательской организации носит не частный характер, его ответ подразумевает публичное прочтение и содержит декларацию официальной позиции творческого союза в отношении не только непосредственных авторов «МетрОполя», но и всех сочувствующих, считающих, что именно творческий союз должен гарантировать художественное многообразие отечественной литературы, защищать право художника на творческую свободу, выбор творческого метода. Ю. Верченко считает, что только «уязвленное самолюбие» составителей спровоцировало такие резкие, неубедительные, спекулятивные оценки современного состояния советской литературы в предисловии альманаха. Упрекает в неблагодарности авторов писем, которым союз «неоднократно и заинтересованно помогал и в творческих и в житейских вопросах», сожалеет о том, что вместо творческой работы В. Аксенов, А. Битов, Ф. Искандер, С. Липкин и И. Лиснянская занимаются политиканством» и напоминает: «Союз объединял и объединяет авторов, разделяющих проверенные временем принципы советской литературы». Иначе

говоря, руководитель творческого союза требовал единомыслия внутри Союза писателей, понимая лучше многих, что художественное многообразие должно иметь легальный выход.

Такого рода официальные ответы руководителей творческих союзов направлялись для контроля и информации в вышестоящие партийно-государственные инстанции, что также предопределяло содержание и стиль писем-ответов. Важно отметить, что партийные органы в конце 1960-х – 1970-е годы формально дистанцировались от происходящего, однако бдительно наблюдали, корректировали поведение государственных и творческих организаций, чутко реагируя на оперативную информацию из самых компетентных источников. Отлаженный механизм подразумевал установление оперативного наблюдения сотрудников КГБ за всеми лицами, причастными к выпуску «МетрОполя», что и подтверждает соответствующий документ – справка «О провокационных намерениях отдельных участников так называемого альманаха “МетрОполь”» за подписью Ю.В. Андропова, направленная 25 июня 1979 в ЦК КПСС. В ней сообщается, что отдельные московские литераторы, причастные к изготовлению альманаха «МетрОполь», кроме направления «провокационного по своему характеру коллективного письма о своем возможном выходе из членов Союза писателей, вынашивают планы осуществить и ряд других антиобщественных акций». Откровенность цитируемых в справке высказываний писателей позволяет только догадываться о формах и характере деятельности по получению информации.

Сообщалось о разногласиях в оценке материалов альманаха среди организаторов «МетрОполя», в частности, о том, что Ерофеев считает их «низкопробными, не представляющими литературной и политической ценности», а Попов заявил, что он является «сторонником активной борьбы с существующим в СССР строем методом литературы».

Важно подчеркнуть, что справка обращает внимание на то, что «относительно дальнейших замыслов Аксенов в категорической форме заявил: “...В Союзе писателей я не останусь”; а Попов предложил “восстать в книгах”», – то есть ни о какой эмиграции из страны в тот момент речь не шла. Более того, организаторы строили планы на будущее, отдельные участники «МетрОполя» (Аксенов, Битов, Попов, Вахтин и некоторые другие) собирались начать подготовку «сборника № 2» с

учетом имеющегося опыта, помня о реакции как «сторонников» альманаха так и о мерах, применяемых к участникам со стороны «властей».

Ю.В. Андропов обращает внимание ЦК КПСС на растущую убежденность в среде авторов «МетрОполя» о решающей роли Запада в развитии событий: «Отмечая, что они “не стерты в порошок благодаря активной поддержке на Западе” (Попов), инициаторы провокационной затеи планируют организовать интервью буржуазным корреспондентам, в частности представителям западногерманского телевидения в Москве при содействии известного своими антиобщественными проявлениями Копелева».

И сегодня еще сложно однозначно оценить роль «западного фактора» в истории альманаха «МетрОполь». Действительно несколько (один – два) рукописных экземпляров оказались за границей. Выдержки из произведений альманаха оперативно были опубликованы в зарубежной печати. В течение первой недели в прессе США, Англии, ФРГ и Франции опубликовано около пятидесяти статей, посвященных «МетрОполю». В связи с тем, что выступления зарубежных авторов в поддержку альманаха расцениваются как «раздувание очередной антисоветской кампании». Агентство печати Новости принимало меры к тому, чтобы довести до сведения зарубежной общественности **негативные** оценки «МетрОполя» видными советскими писателями.

В связи с попыткой представить создание альманаха как политическое, а не художественное действие, «как политическую провокацию, направленную на разжигание очередной антисоветской кампании на Западе, как попытку легализации самиздата», В. Аксенов в письме секретарю ЦК КПСС М.В. Зимянину подчеркивал бесполезность попыток первого секретаря Московской писательской организации Ф.Ф. Кузнецова представить авторов «МетрОполя», в первую очередь В. Аксенова, «как хитрого и коварного закоперщика этого «чудовищного дела» как «политического лидера»..., «жаждущих дешевой популярности на Западе и нездорового ажиотажа» и заявлял: «Я никогда не имел, не имею и не буду иметь никаких политических амбиций. Я писатель и только писатель». В то же время неизвестно, как могла бы сложиться гражданская судьба многих авторов, не будь мощного голоса в их защиту со стороны зарубежной художественной интеллигенции. Не прислушаться к К. Воннегуту, У. Стайрону, Дж. Апдайку (он по приглашению

В. Аксенова участвовал в альманахе), А. Миллеру и др. было трудно. Но реакция не была и столь положительной, как в сентябре 1974 года во времена «разрядки», когда было необходимо во что бы то ни стало поддерживать имидж цивилизованного государства, меценатствующего всем направлениям литературы и искусства.

Отдел культуры ЦК КПСС анализировал поступающую информацию и сообщал в ЦК о проведенной работе: об индивидуальных беседах, коллективных обсуждениях, партийных собраниях и т.п. Так, зам. зав. отделом пропаганды ЦК КПСС В. Севрук и зам. зав. отделом культуры ЦК КПСС З. Туманова докладывали в августе 1979 года о готовящемся открытом партийном собрании московских литераторов с повесткой дня «Современная идеологическая борьба и задачи московских писателей» в целях их дальнейшего сплочения и повышения политической бдительности.

19 декабря 1979 года состоялось решающее заседание Секретариата Союза писателей РСФСР. По свидетельству участников заседания, решение об окончательном исключении из Союза В. Ерофеева и Е. Попова было predetermined. Голоса поддержки были немногочисленны. Потому совершенно справедливо В. Шауро (зав. отделом культуры), докладывая в ЦК КПСС об итогах кампании вокруг «МетрОполя», с удовлетворением отмечал «высокую политическую зрелость актива столичной писательской организации».

В результате Липкин и Лиснянская вышли из Союза писателей, лишившись тем самым почти всех средств к существованию. Многим участникам альманаха закрылся путь к легальной печати. Опубликованные произведения изымались из публичных библиотек. В. Аксенов в дальнейшем, считая свою эмиграцию вынужденной, объяснял отъезд «определенной политикой СП, <...> невыносимыми условиями, <...> в которых невозможно работать» и подчеркивал, что «МетрОполь» был последней попыткой диалога писателей-нонконформистов с тогдашним руководством Союза писателей, легализации существующей в СССР «внутренней литературы».

Таким образом, власть не допустила в конце 1970-х годов легального распространения художественного инакомыслия в сфере литературы, сохранив традиционный путь рукописей к изданию. К нестандартно мыслящим и творящим художникам прикрепили ярлыки политической неблагонадежности, безнравственного поведения, вытолкнув тем самым «другую» культуру в пространство «андеграунда».

Возможно, наука еще не раз поменяет оценки и расставит новые акценты в истории альманаха «МетрОполь». Но как бы ни относиться к литературному уровню представленных в нем произведений и к самому характеру акции, невозможно не прислушаться к словам В. Аксенова: «Великая страна не может себе позволить иметь так называемую литературу, которая боится придуманных ею же табу, которая стесняется говорить о самых элементарных жизненных вещах. Это задохнувшаяся и иссохшая литература... Но "они" не хотят понимать, что под ними, под тонкой пленкой формируется новая культура, которая однажды распрямится и их свергнет».

*

1981 – СОЗДАНИЕ СПЕКТАКЛЯ «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ» В ТЕАТРЕ ДРАМЫ И КОМЕДИИ НА ТАГАНКЕ

События, развернувшиеся вокруг спектакля Театра драмы и комедии (на Таганке) «Владимир Высоцкий» (режиссер Ю.П. Любимов) не раз оказывались в центре внимания интеллектуальной общественности. Историками были обозначены основные этапы разыгравшейся драмы, расставлены определенные акценты, вынесены оценки. Однако новые архивные материалы, опубликованные документы, мемуарные тексты и др. позволяют не только создать максимально полную хронику происшедшего, но и, обращаясь непосредственно к историческому слову/документу, приблизить восприятие к реальности, наполнив абстрактное пространство действующими персонажами. Кроме того, историческая дистанция дает возможность с большей степенью объективности определить место обозначенных явлений в истории советской культуры, тем самым выявив уникальность данного исторического момента.

К концу 1970-х – началу 1980-х годов советская власть предельно сузила допустимые рамки свободы творчества, доведя до совершенства механизм идеологического контроля, особенно за творческими коллективами, снискавшими славу «неблагонадежных». К их числу относился Театр на Таганке, конфликт художественного коллектива которого с партийно-государственными чиновниками стал знаковым событием для культуры эпохи и позволяет не только исследовать особенности функционирования всех звеньев этого механизма, но и проанализировать характер конфликтной ситуации с точки зрения его культурно-исторического значения.

13 июля 1981 года в ЦК КПСС поступила информация за подписью председателя КГБ Ю.В. Андропова «О возможных антиобщественных проявлениях в связи с годовщиной смерти актера Высоцкого» (поступление такого рода документов в партийные органы нередко служило поводом для начала идеологических кампаний): «По полученным от оперативных источников данным, главный режиссер Московского театра на Таганке Ю. Любимов при подготовке нового спектакля об

умершем в 1980 г. актере этого театра Владимире Высоцком пытается с тенденциозных позиций показать творческий путь В. Высоцкого, его взаимоотношения с органами культуры, представить актера как большого художника – ”борца”, якобы “незаслуженно и нарочито забытого властями”. Премьера спектакля планируется 25 июля с.г. в день годовщины смерти Высоцкого. В этот же день неофициально возникший “Комитет по творческому наследию Высоцкого при театре на Таганке” (Ю. Любимов, администратор В. Янкилович, художник Д. Боровский, актер МХАТа С. Абдулов и др.) намеревается провести мероприятия, посвященные памяти актера, в месте его захоронения на Ваганьковском кладбище в городе Москва и в помещении театра по окончании спектакля, которые могут вызвать нездоровый ажиотаж со стороны почитателей Высоцкого из околотеатральной среды и создать условия для возможных проявлений антиобщественного характера». На документе – распоряжение секретаря ЦК КПСС М.А. Сулова – «ознакомиться», адресованное секретарю ЦК КПСС М. Зимянину, зав. отделом культуры ЦК КПСС В.Ф. Шауро, секретарю МГК КПСС Р.Ф. Дементьевой.

Позиция власти по отношению к этому театральному событию отражает глубинные процессы, происходившие в обществе. История культуры часто свидетельствует о том, что в кризисные периоды власть вынуждена мириться с существованием, наряду с официальной господствующей культурой, культуры альтернативной, по возможности регламентируя ее функции. Таким явлением для официальной советской культуры периода «застоя» был В. Высоцкий. «Балаганный», «блатной» Высоцкий в магнитофонных «самиздатовских» записях, орущий хриплым голосом из множества окон, являлся, по сути, маргинальным и, казалось, не покушался на основополагающие ценности режима. Представление Высоцкого сложной, трагической фигурой, акцентирование внимания на общественном пафосе его творчества заключало в себе опасность изменения ценностных представлений в массовом сознании, что, конечно же, было недопустимо.

Зав. отделом культуры ЦК КПСС В.Ф. Шауро оперативно «...рекомендовал МГК КПСС (тт. Дементьева, Роганов) обязать Главное управление культуры Мосгорисполкома рассмотреть текст пьесы. Репетиционную работу театра над спектаклем разрешить в соответствии с существующим порядком только после утверждения текста пьесы, а выпуск - после просмотра руководством Главка ее

сценического решения». Однако работники нижестоящих партийно-государственных организаций не проявили должной бдительности: «...15.07. с.г. руководство театра организовало так называемую репетицию спектакля, пригласив на нее “друзей театра”, заполнивших зрительный зал. По имеющимся сведениям в зале были и иностранные граждане». По мнению В. Шауро, главным просчетом управления культуры Моссовета было то, что оно «не выполнило данное ему поручение, не предотвратило публичного показа не принятого органами культуры спектакля». Нежелательные явления в театральной жизни можно было предотвратить на стадии замысла, не включив их в репертуарный план работы государственного театра. Поэтому обозначение, данное В. Шауро творческому вечеру – «спектакль» и требование проводить репетиции «в соответствии с существующим порядком», имело значение политического хода, который, видимо, не был поддержан на местном уровне, в связи с чем «неправильные действия руководства Главного управления культуры Моссовета и руководства театра будут обсуждены в партийном порядке». В заключении В. Шауро оптимистично заверял ЦК КПСС в том, что «вопрос о дальнейшем показе спектакля будет решен после выполнения театром необходимых условий, обеспечивающих должный идейный уровень». Этот «оптимизм» еще раз демонстрирует уверенность (несмотря на отдельный сбой) партийных руководителей в четкой работе механизма идеологического контроля, в обязательности выполнения решений партийных органов для государственных и общественных организаций.

Несмотря на усилия МГК КПСС 25 июля 1981 года состоялся вечер памяти Владимира Высоцкого, по сути, действительно, спектакль по литературной композиции Ю. Любимова, на котором присутствовало «около 600 приглашенных зрителей», в том числе, с одной стороны – «ответственные работники», с другой – «друзья театра» (Б. Окуджава, Б. Можяев, А. Бовин и др.). Это событие стало возможным по крайней мере по двум причинам. Первая – значимость фигуры В. Высоцкого и боязнь общественного резонанса в ответ на какие-либо запретительные акции (действия МГК КПСС в некоторых случаях можно оценить, как попытку придать происходящему организованный характер: «В этот же день могилу В. Высоцкого на Ваганьковском кладбище посетило 14-15 тысяч человек. В основном молодежь, а также около 100 человек работников театра на Таганке. Принятыми МГК КПСС, РК КПСС, Управлением КГБ по Москве и Московской

области, Главным управлением внутренних дел Мосгорисполкома мерами на кладбище, в театре и его окружении был обеспечен надлежащий общественной порядок.»); вторая причина – в неспособности политической системы осуществлять всеохватывающий контроль, что, по-видимому, может свидетельствовать о ее кризисе.

О том, что отдельные звенья системы уже не ощущают за собой прежней силы и иногда не могут решить конфликтную ситуацию в свою пользу, свидетельствует пространная Записка Секретаря МГК КПСС Р. Дементьевой – ЦК КПСС от 29.07.81. «О вечере памяти В. Высоцкого в Московском театре драмы и комедии на Таганке», где доклад о принятых мерах является, в сущности, признанием бессилия: «Руководству театра предлагалось заменить отдельные стихи и песни В. Высоцкого, изменить произвольную трактовку и неточное сценическое решение ряда его произведений, усилить гражданское звучание композиции. Из 24 стихов, по которым сделаны замечания, т. Любимовым было заменено лишь 6. Кроме того, им было добавлено еще 23 новых стихотворения. При этом концепция спектакля не претерпела изменений, идейно-художественная ее направленность осталась прежней». При этом подчеркивалось, что неоднократные встречи и беседы проводились не просто с руководителем театра, его главным режиссером, но «с коммунистом Ю.П. Любимовым», что в контексте советской культуры обязывало к подчинению.

Можно сказать, что представляемая конфликтная ситуация с самого начала не являлась типичной для тоталитарной культуры, а скорее даже свидетельствовала о ее кризисе. Стенограммы обсуждений репетиций спектакля в присутствии ответственных работников демонстрируют принципиальность, уверенность в собственной правоте, ответственность художника, с одной стороны, и интеллектуальную беспомощность власти, с другой.

Публичное противостояние сторон уже на обсуждении спектакля было не заключительным актом развернувшихся событий, но началом качественно иного конфликта, в более острых формах, обозначивших нарастание нетерпимости сторон друг к другу, обусловленной невозможностью качественно преобразовать ситуацию. Практически сразу после первого показа спектакля М. Зимянин настойчиво рекомендует В.Ф. Шауро «договориться с МГК КПСС об усилении партийно-

политической работы в драматическом театре и повышении требовательности к т. Любимову».

Но указание на «невозможность показа спектакля в предложенной сценической редакции» не остановило Ю. Любимова, он продолжал организовывать просмотры и обсуждения спектакля, а 31 октября 1981 г. выступил с заявлением об уходе из театра в случае, если спектакль не будет принят в репертуар. Характерным жестом в данной ситуации становится обращение Ю.П. Любимова с письмом к Генеральному секретарю ЦК КПСС Л.И. Брежневу. Данный текст – также по-своему уникальное явление для тоталитарной культуры этого времени, потому что наряду с обычной, «этикетной» комплиментарностью в адрес генерального секретаря: «Глубокоуважаемый Леонид Ильич! <...> Я испытываю чувство искренней признательности за то, что благодаря Вашему прямому указанию я смог продолжать работу в театре и, смею думать, не обманул оказанного Вами доверия» и жалобами на «несправедливость инстанций», – содержит негативные оценки деятельности ответственных работников, в первую очередь секретаря ЦК КПСС М.В. Зимянина: «Мое обращение к Секретарю ЦК КПСС тов. Зимянину М.В. в надежде на объективный разбор "дела" закончилось огульными и оскорбительными обвинениями в адрес В. Высоцкого и театра вплоть до антисоветчины.

Все это решительно не понятно с точки зрения здравого смысла и может быть объяснено лишь как акт личной мести.». И в целом – чрезмерно эмоциональный тон письма, категоричные определения и эпитеты не укладываются в рамки иерархических отношений, заданных тоталитарной культурой: «вокруг театра и меня, его главного режиссера, нагнетается чрезвычайно нервная атмосфера»; «нападки и преследования»; «позиция работников органов культуры в отношении и творчества В. Высоцкого, и спектакля о нем оказалась чудовищно предвзятой, чтоб не сказать враждебной»; «высокомерно-пренебрежительное отношение к многомесячному труду целого коллектива со стороны некоторых работников органов культуры я расцениваю как самое неприкрытое проявление волонтаризма, исходящее от некомпетентных людей»; «Запрет будет на руку только недругам, обернется крупным идеологическим просчетом»; «невразумительный ответ на нескольких страничках, смысл, которого сводится к попытке перечеркнуть весь спектакль» и т.д. Письмо свидетельствует о непримиримой позиции Ю.П. Любимова, его готовности идти до конца, защищая

авторскую редакцию спектакля.

О том, что позиция Любимова была расценена как политическая демонстрация, свидетельствует документ, направленный в ЦК министром культуры СССР П. Демичевым. Его, вероятно, можно считать «ответом» на письмо Любимова. Данная обширная «информация» имеет выразительный подзаголовок «О поведении режиссера Любимова Ю.П. в связи с подготовкой спектакля "Владимир Высоцкий" в Театре на Таганке», из чего следует, что в центр ставятся не творческие проблемы, и даже не идеологические, а скорее – способ их репрезентации и логика существования в границах тоталитарной культуры. Согласно этой логике, подобные акции абсолютно недопустимы: «Ю.П. Любимов вел себя вызывающе, пытался вести разговор в недопустимо оскорбительных тонах, <...> упорство в отстаивании идеологически чуждых моментов, стремление во что бы то ни стало создать шумиху вокруг этой постановки свидетельствуют о том, что Ю.П. Любимов задался целью утвердить себя в общественном мнении, особенно за рубежом, в качестве лидера "альтернативного" театра, некоего "особого направления" в искусстве», – здесь каждое утверждение – не полемический дискурс в адрес представителя авангардных художественных поисков, но – обвинительный акт.

Развернутая аргументация помогает понять, что не принимала Власть в спектакле «Владимир Высоцкий», и свидетельствует о том, что противостояние выразилось в крайне резких, прямолинейных формах. Во-первых, не устраивал объект театрального творчества Ю. Любимова – в границах официальной культуры легальное существование Высоцкого распространялось лишь на небольшую часть его творчества: «Поэтическое и песенное наследие Высоцкого неравноценно и весьма противоречиво, что было обусловлено его мировоззренческой ограниченностью. На творческой судьбе, поведении и умонастроении Высоцкого пагубно сказались его идейная незрелость, а также такие личные моменты, как брак с французской актрисой М. Влади, подверженность алкоголизму, что усугубляло его душевную драму и раздвоенность, приводило к духовному и творческому кризису». Во-вторых, идеология спектакля была оценена, как «предвзятая» и «тенденциозная», это касалось главным образом проблемы свободы творчества: «на самом деле все содержание композиции сведено к доказательству тезисов о "затравленности" поэта, его конфликте с нашим обществом, предопределенности и неизбежности его гибели»;

«Предвзято выстроенный в композиции стихотворный и песенный ряд призван выявить "мрачную" атмосферу, в которой якобы жил Высоцкий. Последний предстает как художник, оппозиционно настроенный по отношению к советскому обществу. Личная драма Высоцкого, приведшая его к кризису, выдается за общественную драму, явившуюся результатом разлада поэта с нашей действительностью. Положение художника в обществе характеризуется так: "Гитару унесли, с нею и свободу"». В-третьих – сама авангардная стилистика постановки (включающая Ю. Любимова в контекст европейских художественных поисков) оценивалась как «диверсия» в отношении канонического метода: «Составители композиции противопоставляют творчество Высоцкого искусству социалистического реализма. В авторской ремарке с издевкой написано: "Мы можем изобразить для вас клоунов... если хотите, убийц, привидения и битвы, политических интриганов, героев, негодяев, страдающих влюбленных, распутных жен, непорочных дев - изящный фарс за хорошую цену. Все это под флагом реализма, для которого существуют специальные термины" (стр. 49)». Из цитированного фрагмента следует, что с текстом Ю. Любимова П. Демичев был знаком, можно даже сказать – тщательно его изучил, поэтому основательная «информация» изобилует цитатами из «спектакля», что парадоксально придает документу «весомость», губительную в данной ситуации для Театра на Таганке.

Судьбу этого своеобразного «диалога» должны были решить высшие партийные чиновники – секретари ЦК КПСС: «Уважаемый Константин Устинович! (Черненко) Полагаю целесообразным ознакомить с письмом Ю. Любимова секретарей ЦК, имея в виду одновременное ознакомление их с запиской товарища Демичева П.Н. о постановке в Театре на Таганке пьесы т. Любимова о Высоцком. Я поддерживаю выводы и решение Министерства культуры СССР. Пьеса – антисоветская и поставлена быть не может. Пьеса прилагается для того, чтобы тот из товарищей, кто пожелал бы ознакомиться с ней, имел такую возможность. М. Зимянин».

Хранящийся в архиве текст пьесы содержит пометы неизвестного читателя («галочки», подчеркивания, выделения красным карандашом, оценочные реплики). В литературную композицию на помещен текст песни Высоцкого «Охота на волков»:

*Идет охота на волков, идет охота
На серых хищников, матерых и щенков,*

*Кричат загонщики и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу, и пятна красные флажков.*

*Не на равных играют с волками
Егеря, но не дрогнет рука,
Преградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка.*

Этому тексту предшествует ремарка режиссера: «Звучит записанная на пластинку песня Вл. Высоцкого "Охота на волков". Поверх текста слова: "Стихотворение контрреволюционное"...». Неизвестный автор надписи достигает здесь удивительного единодушия с рекомендованной для прочтения «информацией» П. Демичева, где отдельно указано на то, что мотив творчества Высоцкого: «Мне объявили явную войну / За то, что я нарушил тишину» («негативный идейный камертон всей пьесы») «Кульминации <...> достигает в песне В. Высоцкого "Охота на волков", где метафорически изображается положение художника в советском обществе».

С этого момента конфликт приобретает отчетливо выраженный характер политической борьбы, где цели сторон принципиально различны и не предполагают пути компромисса, вследствие чего способы выражения позиций, с одной стороны, безапелляционны, безоглядны и в чем-то отчаянны, с другой – не в меньшей степени – тенденциозны и приобретают порой значение условности, – подтверждение этому – письма выдающихся представителей науки и культуры в поддержку театра, адресованные секретарям ЦК КПСС, значение которых в культурной ситуации конца 1970-х – начала 1980-х годов было более символическим (риторическим), чем действительным. Используя язык идеологических штампов, авторы этих писем пытаются сконструировать реальность, весьма далекую от настоящего, с целью изменить положение вещей в благоприятную для театра сторону: «Но главное: из его стихов и песен вырастает поэт-гражданин, горячо любивший свою отчизну и народ. Непременным выражением любви к Родине, гражданского мужества и ответственности перед народом является гневное бичевание отрицательных явлений нашего быта и мещанских предрассудков. И эта особенность творчества ярко проявилась в произведениях поэта-патриота»; «Разумеется, могут быть найдены в спектакле и отдельные недостатки. Выявление их и устранение в рабочем порядке – дело обычное. Но беда в том, что эту обычную работу и не желают проводить с театром вышестоящие инстанции. Огульное, безапелляционное отрицание всего

спектакля кроме вреда ничего иного принести не может нашему искусству». Иногда такие высказывания носят возвышенно-риторический характер, что в общем не изменяет их символического значения: «многие действия наших ответственных работников, прямо или косвенно соприкасающихся с вопросами литературы и искусства, носят прискорбный характер, разобщающий общество. Более того – в свете ядерной угрозы – такие действия людей, пытающихся монополизировать патриотизм – сами представляют собой угрозу. <...> Образовалась целая категория людей около искусства, ставящая своей целью запретительство, подозрительность, оскорбительную мелочность, перерастающую в искусственную организацию политических скандалов, которые затем с удовольствием смакуют наши враги за рубежом» (из письма Е. Евтушенко К.У. Черненко).

Подобная риторика имела небольшое значение по сравнению с аргументами «ответственных работников», которые также с неукоснительной обязательностью повторяли «ритуальные» действия: «Просьба ознакомиться с письмом т. Евтушенко и переговорить» (записочка М. Зимянина В.Ф. Шауро от 25.11.1981 г.).

Завершение представленной драмы также не вышло за рамки схемы, воплощающей ритуализированную модель отношений между художником и властью. Выражением ее стали два характерных документа, возникших последовательно в разных звеньях контролирующей цепи: информация МГК КПСС «о работе, проведенной с руководством и коммунистами Театра драмы и комедии (на Таганке) по спектаклю о В. Высоцком» и «резюме» секретарей ЦК КПСС М. Зимянина и В. Шауро «О письмах в ЦК КПСС по поводу литературно-музыкальной композиции памяти В. Высоцкого, подготовленной в московском Театре драмы и комедии». Поражает, что при различном авторстве текстов и, в общем, различных объектах описания – они буквально повторяют друг друга, как в содержании крупных фрагментов, так и в отдельных деталях и даже словах. Не исключен, конечно, момент цитирования (дословное совпадение: «Личная драма В. Высоцкого выдается в спектакле за драму социальную» – восходящее к общему источнику – тексту П. Демичева), но особенный интерес представляет собой, если так можно сказать, композиция текстов, единый принцип их построения. Только начало («зачин») такого текста непосредственно называет тот или иной предмет разговора; далее, независимо от этой конкретики, следует основная часть, где с незначительными вариациями,

«конспективно» воспроизводится весь «обвинительный материал» в адрес интересующей персоны (Ю.П. Любимова), например: «в настоящем виде литературная композиция страдает серьезными идейно-политическими просчетами, имеет неверную концептуальную направленность и на этой основе спектакль поставлен быть не может», – первый из указанных документов; или: «что представленная театром композиция в нынешнем виде не может служить основой пьесы и спектакля, так как в ней содержится попытка доказать затравленность художника, его конфликт с советским обществом, которое рисуется извращенно», – цитата из второго материала. Но главным поводом обвинений Ю. Любимова является в обоих случаях даже не это, а как раз «поведение» режиссера (в соответствии с заданными позициями), что и представлено подробно в содержательной части текстов: «Ю. Любимов пренебрег высказанными ему соображениями, никаких конструктивных изменений в композицию не внес, и в нарушение установленного порядка провел публичные репетиции спектакля с участием большого количества зрителей, в том числе иностранцев»; «В ходе беседы т. Любимов Ю.П. заявил, что в стране предвзято ведется культурная политика, что в течение 18 лет он подвергается постоянным гонениям, ”мордобоем” <...> Утверждал, что все спектакли, которые он поставил, пропускались так же тяжело, а потом имели огромную прессу, находили общественное признание, вплоть до победы на международных конкурсах <...> Он настаивал на том, что спектакль о В. Высоцком готов для показа, принципиальной переделке не подлежит и, если не будет принят, он, Любимов, работать в театре в дальнейшем не сможет и будет вынужден уйти из него. Одновременно заявил, что вместе с ним уйдут и многие актеры». Эти обвинительные манифесты, логически не связанные с заявленной темой рассуждения, еще раз подтверждают мысль об условности выполняемых действий, не предполагающих возможности реального диалога и ответов на вопросы, учета иных мнений в процессе проведения «разъяснительной работы, направленной на создание <...> деловой, спокойной обстановки». Поэтому финал во всех случаях один – он универсален и безапелляционен: «В заключении беседы т. Любимову Ю.П. было указано, что под его личную партийную ответственность необходимо прекратить какие-либо прогоны и репетиции спектакля» и еще более жесткое резюме: «Министерство культуры СССР (т. Демичев) и МГК КПСС (т. Роганов), докладывая ЦК КПСС о поведении главного

режиссера Театра драмы и комедии в связи с подготовкой спектакля "Владимир Высоцкий" и принятых мерах, сообщили, что они не считают возможным разрешить выпуск спектакля по данной литературной композиции, так как она по своей сути антиобщественна». После этих выводов, в самом конце текста, вновь происходит возвращение к заявленной в начале теме – столь же лаконичным указанием: «Министерству культуры СССР и Отделу культуры ЦК КПСС поручено сообщить авторам о результатах рассмотрения их писем», – определяя специфическую логику связи между явлениями. Такая организация высказывания вполне фольклорна или, как было сказано, ритуальна, что соответствует характеру тоталитарной культуры.

Таким образом, необычно острая форма конфликта между художником и властью – свидетельство меняющейся исторической действительности, не помешала партии и государству достаточно успешно реализовать на практике механизм тотального контроля за художественными процессами. Механизм был отлажен до такой степени, что действия часто приобретали условный, до *театральности*, характер. Это сообщало Системе инерцию, до определенного времени казавшуюся устойчивостью. На самом же деле, эту инерцию можно оценивать как фактор кризиса, потому что любой масштабный индивидуальный творческий импульс угрожал существованию системы как целостности, несмотря на то, что она агрессивно включала защитные механизмы. Одним из таких импульсов, очевидно, стала творческая позиция Ю. Любимова, который в конечном итоге оказался достаточно последовательным в реализации конфликтной идеи (о чем свидетельствует его отъезд из страны), что, в свою очередь, не могло не влиять на разрушение официальной идеологии, культуры и тоталитарного режима.

Таким образом, подводя итоги рассмотрению культурных акций художников 1970-х в контексте эпохи, можно говорить о своеобразной динамике (эволюции) отношений власть – художник, меняющихся формах диалога-конфликта и различных исторических результатах этого взаимодействия.

Так, в начале 1970-х годов, действия, предпринимаемые художниками с целью выхода в публичное пространство легальной культуры, носили во многом спонтанный характер, изначально не предполагали углубления конфликта с властью, скорее, наоборот, художники имели надежду добиться позитивных результатов от

такой формы презентации власти своих творческих интересов (что показывает нам «внутренняя» история «бульдозерной выставки»). Власть чаще всего оказывалась неспособной конструктивно воспринять предлагаемую ей форму диалога и пресекала попытки художников неофициального круга выйти к зрителю (на фоне разгрома выставки бульдозерами, последующее разрешение показать работы в парке Измайлово выглядит извинением, вряд ли убедившим художников в лояльности власти). По всей видимости, осознание государством необходимости изменений культурной политики приходится на более позднее время (вторая половина и конец 1970-х годов – что выразилось, в частности, в открытии выставочного зала на М. Грузинской), но к этому моменту власть уже продемонстрировала силу репрессивных механизмов и поэтому даже ее разумные инициативы (при отсутствии единой конструктивной политики) вряд ли могли изменить существующее положение, разрешить углубляющийся конфликт власти и художественной интеллигенции.

Конец 1970-х годов (попытка издания литературного альманаха «МетрОполь») как раз показывает нам глубину противоречия власти и художественной интеллигенции, выражающуюся в безоговорочном утверждении своих позиций как той, так и другой стороной, в ясном понимании художниками, что они предпринимают акцию, направленную против существующих канонов в литературе, что такие действия вряд ли могут быть лояльно восприняты властью. Может быть, отчасти это является попыткой «подтолкнуть» процессы либерализации в обществе, напомнить власти о неизбежной эволюции искусства. В свою очередь, власть (где победила охранительная линия) демонстрирует художественной интеллигенции (как в лице «нарушителей», так и более широкой художественной общественности) свои репрессивные возможности – запрещая, исключая, организуя акции критического разгрома и т.д. История «МетрОполя» показывает, что в этом до предела усугубившемся конфликте реальная историческая сила – на стороне власти, и результатом применения этой силы становится выведение за границы легального пространства культуры тех художников, чье творчество не укладывается в рамки принятых представлений. Судьба этих художников известна – уход в андеграунд или, чаще, эмиграция – следствие слишком далеко зашедшего конфликта.

Начало 1980-х (подготовка спектакля «Владимир Высоцкий» Ю. Любимовым) становится временем, когда конфликт власти и художественной интеллигенции принимает в некотором смысле «условный», «театральный» характер. Обе стороны отчетливо понимают невозможность продуктивного компромисса, но при этом, выполняя, ставшие уже почти ритуальными, действия (в основном исчерпывающиеся многовариантной перепиской), определяют «границы неприкосновенности», с одной стороны, художественных принципов, с другой – утвержденных государством «законов искусства». Ни та, ни другая конфликтующие стороны не позволяют себе открыто агрессивных выпадов, что становится значимой характеристикой как системы (находящейся в стадии «одряхления»), так и художника (вполне осознавшего реальную бесполезность активных выступлений). Результатом этой «игры по правилам» стала глубокая инерция художественной жизни последней фазы позднего социализма. Но в то же время эта ситуация является свидетельством и определенной силы художника, уже не испытывающего патологического страха перед системой, и позволяющего себе художественные высказывания, по сути, разрушающие принятые стереотипы, что не могло не углублять кризис системы в целом.

*

Вопросы и задания

1. Анализ каких источников /материалов/ помогает наиболее полно восстановить хронику художественной жизни 1970-х.
2. Какие события из истории художественной культуры 1970-х можно отнести к «культурным акциям»? Почему?
3. На материале источников (преимущественно личного происхождения) покажите разные точки зрения/оценки места «бульдозерной выставки в культурной истории позднего социализма. С чем, на Ваш взгляд, они связаны?
4. Проанализируйте тексты, посвященные «бульдозерной выставке» в книге «Другое искусство. Москва 1956-1988 гг.» и определите спектр причин, по которым власть пресекла эту акцию?
5. Проанализируйте произведения, вошедшие в литературно-художественный альманах «МетрОполь», с целью выявления причин, по которым власть запретила его официальное издание?

6. Проанализируйте предисловие к «МетрОполю» и ответьте на вопрос: что и кому хотели объяснить авторы текста?
7. На основании анализа текстов мемуарного характера участников «МетрОполя», покажите, какую роль в их жизни сыграло участие в этой акции?
8. Проанализируйте текст отзыва/заключения министра культуры СССР П.Н. Демичева о готовящемся в Театре на Таганке спектакле «Владимир Высоцкий» и подумайте, что изменилось в отношениях власти и художественной интеллигенции в начале 1980-х годов?
9. На материале выбранных Вами центральных и региональных газет (т.е. официальных источников) попробуйте определить спектр мнений чиновников, специалистов, рядовых советских людей о неофициальном искусстве и его творцах? Чем, на Ваш взгляд, обусловлено такое отношение к «другому искусству»?
10. Проанализируйте новейшую научную и научно-популярную литературу о времени 1970-х. Подумайте, как и почему изменился исследовательский дискурс в работах последних лет?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наше исследование особенностей жизни и мироощущения художественной интеллигенции конца 1960-х – начала 1980-х годов позволяет говорить, прежде всего, о сложности, многослойности и глубокой дифференцированности самой этой категории (общественной группы). Внутри нее динамически сосуществовали, пересекались, делая границы чрезвычайно подвижными, по крайней мере, три категории художников. Во-первых, это – представители официальной, прогосударственной культуры, советский художественный истеблишмент, деятели искусства и культуры, чье творчество было подчинено (вполне искренне или же из соображений конъюнктуры) государственному заказу, что влекло за собой соответствующие как ограничения в творчестве, так и привилегии. Эти художники были потенциально наименее конфликтной, по отношению к государству, группой, хотя их самоощущение тоже могло быть не лишено драматизма, что демонстрируют опубликованные в настоящее время мемуары. Для изучения заявленной проблемы эта категория, может быть пока, наименее выразительна, так как ни официальные документы, ни источники личного происхождения не фиксируют с достаточной полнотой *реальных* (курсив мой – *Е.Р.*) исторических противоречий ее существования в период позднего социализма.

Еще одной, может быть наиболее интересной, в связи с внутренней обусловленностью своего неизбежного конфликта с государством (даже если он не был ярко выражен в формах публичного противостояния), категорией художественной интеллигенции изучаемого периода были так называемые «честные художники», те, кто так или иначе осознавал недостатки системы общественного устройства эпохи «застоя» и своим творчеством пытался способствовать их искоренению. Это – театральные и кинорежиссеры Г. Товстоногов, Ю. Любимов,

А. Герман, А. Тарковский, К. Муратова; писатели В. Распутин, Ю. Трифонов, В. Астафьев и др.

Большинство «честных художников» сформировалось в эпоху «оттепельной» трансформации общественных идеалов, во многом сохранило веру в «социализм с человеческим лицом» и поэтому чаще всего пыталось выстроить конструктивный диалог с советской властью, надеясь, что его результаты позволят искусству (и его творцам) выполнять гуманистическую функцию по отношению к обществу. На практике наиболее вероятным результатом этого диалога становились компромиссы, на которые были вынуждены идти художники – идеологические, творческие и нравственные, что делало их общественную позицию достаточно уязвимой, иногда грозило потерей репутации в среде прогрессивно мыслящей интеллигенции, альтернативой чему становился уход в андеграунд или эмиграция, очень тяжело переживаемые художниками, которые стремились реализовать свои творческие амбиции в легальном пространстве советской культуры. В связи с этим существование «честных художников» в сложившейся культурно-исторической ситуации было чрезвычайно драматичным, что стало причиной как и наиболее ярких художественных достижений, так и значительного количества не реализовавшихся творческих планов.

Наконец, третьей категорией художественной интеллигенции в период позднего социализма были представители андеграунда, художественного направления (в основном охватывавшего сферы изобразительного искусства и литературы), зародившегося еще в эпоху «оттепели» и развивавшегося параллельно официальной художественной культуре в 1970-х – начале 1980-х годов. С искусствоведческой точки зрения – это было направление наиболее радикальных эстетических поисков, в основном ориентированных на западную культуру (постмодернизм, концептуализм, поп-арт и др.), в его рамках были созданы национальные варианты актуального искусства, во многом превосходящие официально утвержденные художественные образцы.

С общественно-исторической точки зрения, художественная интеллигенция, соотносимая с данной категорией, вела существование, максимально дистанцированное от всех структур власти и организаций официальной культуры, возможность конструктивного диалога почти не рассматривала, но, тем не менее,

периодически пыталась нарушить установленные границы и выйти в легальное пространство, предпринимая определенные культурные акции.

Изучение значительного количества материалов, среди которых особое место занимают мемуары художественной интеллигенции, позволяет говорить о характерных особенностях мироощущения именно *поколения семидесятых*, прежде всего, той части художников, которую с достаточными основаниями можно отнести к прогрессивно мыслящей части этой социальной группы.

Мы видим, что коллективистское сознание (даже в лучших своих проявлениях), свойственное более ранним советским эпохам, уступает место индивидуализму и своеобразному культурному эскапизму, выразившемуся в ироническом отношении к формальным показателям признания (членство в творческих союзах, лауреатство, награды и др.), разделении художественного мира на несоприкасающиеся «там» и «здесь».

Самоопределение художественной интеллигенции чрезвычайно многопланово, включает в себя размышления по поводу различных аспектов действительности – от искусства и религии до повседневной жизни с ее бытовыми проблемами. Особенно значимыми для формирования культурной ситуации 1970-х годов представляются следующие стороны мироощущения и самоощущения художественной интеллигенции «неофициального круга» (или близкой к нему): попытка осмыслить сущность исторического времени и найти свое место в нем; отношение художника к государству и власти; поиск духовных ориентиров, альтернативных официальной идеологии; самоопределение в сфере художественного творчества; понимание важности для формирования самосознания художников фактора «заграницы», ставшего знаковым явлением «семидесятых»; переживание художественной интеллигенцией особенностей повседневной жизни.

Для самых разных представителей художественной интеллигенции основным и главным была самоидентификация в контексте исторического времени и в системе отношений с властью, как в целом, так и в лице отдельных ее носителей, что осмысливалось в конечном итоге как проблема творческой свободы и тотальных запретов на свободное творчество.

В этих противоречиях – отражение сложности национального культурного сознания, которое практически никогда не бывает свободным от общественного

пафоса, всегда выражает требования и претензии государству и обществу, всегда существует в состоянии угнетения или протеста.

Другой острый вопрос, в силу исторической политизированности российского культурного сознания, имеющий очень большое значение для самоопределения художественной интеллигенции относительно «семидесятих» годов – отношения ее с властью, непосредственно выражающей и претворяющей в действие установки тоталитарного государства. И здесь мы видим наибольшее стремление дистанцироваться от власти, демонстрацию оппозиции, даже в условиях 1970-х годов, как раз у художников, в ту эпоху официально признанных. Именно художники, периодически сталкивающиеся с властью в разных ее проявлениях, могли отчетливо осознавать место и роль свободного творчества в жесткой системе официальной культуры. Для художников чаще всего характерно достаточно циничное отношение к власти. При этом, если у старших представителей поколения 1970-х – «сшибки» от двухмерности бытия, то младшее быстро повзрослело, отказалось от романтизма юности, пришло к цинизму зрелости и не испытывало особых нравственных мучений по поводу двойного образа жизни (служить в государственном заведении и писать в стол, рисовать для себя, и т.п.).

И все-таки при всем негативном отношении к власти (от иронии до сарказма) государство – важный фактор в жизни всех без исключения художников 1970-х: с ним соглашались, с ним спорят, встают к нему в оппозицию, от него отказываются, презирают и т.д., и т.п., но лишь единицы живут, не замечая его.

Отношения с официальными структурами всегда лично окрашены (личные конфликты и личный опыт их разрешения), зависят от степени персональной близости к власти, ее носителям; нередко личные качества отдельного чиновника корректировали представления художника обо всей власти (Ефремов – Фурцева, Плисецкая – Демичев, Кончаловский – Шишлин, но Ильичев, но Тарковский – Ермаш, Аксенов – Бобков). В целом художественная интеллигенция имела разные типы отношений с властью – от открыто оппозиционных до внешне лояльных, когда видимо, усвоив определенные «правила игры» она могла, хотя бы отчасти, выполнять свою гуманистическую миссию.

Представители культуры андеграунда вообще мало говорят о власти, она для них персонифицированное, абстрактное нечто, к которому они относятся с

мифологическим страхом, конфликт с властью для них предрешен, он, по сути, является единственной формой отношений, если таковые имеют место, как, например, в тех ситуациях, когда «неофициальная» культура делала попытки войти в «официальное» культурное пространство.

Определенный мировоззренческий кризис, пережитый интеллигенцией в эпоху «оттепели» закономерно привел к поиску новых идей и путей их развития в 1970-е годы. Появились дополнительные, становившиеся все более сильными, факторы влияния на формирование мировоззрения художника – «заграница», религия, зарубежное искусство и т.д., принципиально изменились каналы получения информации.

В обстановке духовного смятения и социальной апатии альтернативой официальной идеологической доктрине выступила религия – весьма авторитетная в истории человечества ценностная ориентационная система. По всей видимости, для многих носителей русской культуры даже во времена жесткого идеологического контроля над всеми сферами духовной жизни православие продолжало оставаться традиционной ценностью.

Основное движение художественной интеллигенции в сторону религиозности происходит в пространстве неофициальной культуры. Растущий интерес к вопросам религии можно заметить и в сфере официальной или «полуофициальной» художественной культуры. Это по-разному отразилось в творчестве таких мастеров, как А. Тарковский, И. Глазунов, В. Солоухин и др.

В границах неофициального искусства 1970-х, советского андеграунда, благодаря уникальной жизненной среде – среде интеллектуального общения и сотворчества, созданной художественной интеллигенцией той эпохи, зародилось и практически сформировалось художественное мышление, которое сегодня стало «официальной повседневностью», актуальной реальностью, подразумевающее плюрализм, свободу творческого самовыражения, цивилизованный художественный рынок. Главное, что создавало уникальную и неповторимую художественную среду андеграунда «семидесятых» – это общение, в том значении, какое придают этому понятию сами участники процесса.

Представление об особенностях формирования самосознания художника 1970-х будет неполным, если не принять во внимание те, на первый взгляд, не

имеющие важного культурного смысла, бытовые, даже практические стороны существования художественной интеллигенции – прежде всего материальную. Необходимым условием создания нового искусства была его полная экономическая независимость, в смысле полной параллельности материального существования «неофициальных» художников и писателей официальному художественному рынку. Такая ситуация была поводом для ощущения собственной уникальности, независимости от официальной идеологии искусства, свободы творчества.

Так, парадоксальным образом, художники конца 1960-х – 1970-х годов, вступившие в открытый конфликт с властью и оказавшиеся в результате этого маргиналами, – объективно оказывались наиболее свободными, создавая свою художественную реальность параллельно миру официальной культуры.

В результате исследования сделан вывод о том, что «вторая культура» периода «позднего социализма», это не только культурная реальность, но и культурная система (при всей видимой неструктурированности ее мира), выполнявшая, как это ни парадоксально, функцию поддержания тех механизмов культуры, которые необходимы для ее регенерации и развития, что и стало, в свою очередь, значимым основанием для культурного развития в последующую «постсоветскую» эпоху.

Определенная часть художественной интеллигенции, балансируя на границе официальной и неофициальной культуры, на протяжении всего указанного периода сохраняла иллюзию возможности расширения легального пространства культуры, для чего продолжала вести диалог с властью. Итоги диалога между художественной интеллигенцией и советской властью, имевшего место в указанный исторический период, можно представить следующим образом:

– власть позволяла обсуждать многие проблемы жизни и творчества художественной интеллигенции, но не допускала действительного изменения границ свободы творчества – прежде всего это касалось тем, моделирующих мифологизированную картину мира советского человека, что невольно провоцировало оппозиционность даже изначально лояльных режиму художников (конфликты вокруг «ленинианы» М. Шатрова);

– пафос первых массовых обращений художественной интеллигенции в руководящие органы партии и правительства по поводу глобальных проблем официальной политики, характерный для второй половины 1960-х годов, сменился

отдельными выступлениями по поводу конкретных вопросов творчества, отдельных художественных произведений, судеб отдельных художников. При этом участники диалога понимали его условность и некоторую «театральность» происходящего, особенно в конце 1970-х — начале 1980-х годов.

Власть в целом была не готова к конструктивному диалогу, однако ее отдельные звенья проявляли уникальную интеллектуальную способность понимания серьезных проблем художественной культуры, но эта их профессиональная компетентность лишь расширяла границы репрессивного пространства.

1970-е годы были периодом альтернативных творческих поисков художественной интеллигенции, в первую очередь – молодежи, свидетельствовавших о возникновении иной культуры, на которые власть не могла не реагировать. «Неофициальная» культура» делала попытки войти в «официальное» культурное пространство, предпринимая культурные или художественные акции, такие как открытая выставка произведений абстрактного искусства («Бульдозерная выставка», 1974 г.) или выпуск литературно-художественного альманаха «МетрОполь» (1979 г.), противоречивые оценки художественных смыслов которых не уменьшают их культурного значения. Власть не допустила легального существования художественного инакомыслия. К нестандартно мыслящим и творящим художникам прикрепили ярлыки политической неблагонадежности, безнравственного поведения, столкнув тем самым альтернативную культуру в пространство «андеграунда».

* * *

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

- Березовая Л.Г., Берлякова Н.П. История русской культуры: Учебник для вузов. В 2 ч. – М., Владос, 2002.
- История русской культуры IX – XX вв.: Пособие для вузов / В.С. Шульгин, Л.В. Кошман, Е.К. Сысоева, М.Р. Зезина; Под ред. Л.В. Кошман. – 3-е изд.; испр. и доп. – М.: Дрофа, 2007. – 480 с.
- Кондаков И.В. Культура России: краткий очерк истории и теории: учебное пособие / И.В. Кондаков. – 3-е изд. М.: КДУ, 2007. – 360 с.

ЛИТЕРАТУРА

- «Другое искусство». Москва 1956-1988. – М.: Галарт, 2006.
- «Другое искусство»: Москва 1956-1976 / Сост. Л.П. Талочкин, И.Г. Алпатова. – М.: Художественная галерея «Московская коллекция», СП «Интербук»; 1991.
- Аймермахер К. От единства к многообразию Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. – М.: РГГУ, 2004.
- Аксенов В. Десятилетие клеветы (радиодневник писателя) – М.: «Изографус» / «ЭКСМО», 2004.
- Алексеева Л. Поколение «оттепели». – М.: Захаров, 2006.
- Антология самиздата: Неподцензурная литература в СССР 1950-е–1980-е / Под общ. ред. В.В. Игрунова; Сост. М.Ш. Барбакадзе. – М.: Международный ин-т гуманитарно-политических исследований, 2005. – Т. 1-3.
- Брусиловский А.Р. Студия. – СПб.; М.: Летний сад, 2001.
- Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. 3-е изд.– М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- Данилов А.А. История инакомыслия: советский период. Советский период. 1917-1991 гг.: Учеб. пос. – Уфа, Вост. ун-т, 1995.
- Деготь Екатерина. Искусство между букв // В кн.: Личное дело №: Литературно-художественный альманах. / Сост. Л. Рубинштейн. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991.
- Длинные 1970-е: советское общество в 1968-1982 годы // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. – 2007, № 2 (052).
- Долинин В.Э, Северюхин Д.Я. Преодоление немоты: Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953-1991. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова. 2003.
- Ерофеев А.В. Художники нонконформисты в России. 1957-1995. – Мюнхен-Нью-Йорк: Изд-во «Престель», 1996.
- Зезина М.Р. Советская интеллигенция и власть в 1950 - 60-е годы. – М.: Диалог-МГУ, 1999.
- Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. – М.: Слово/Slovo, 1997.

- История кино – история страны. История страны / История кино. / Под. ред. доктора исторических наук С.С. Секиринского. – М.: Знак, 2004.
- Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. – М., Материк, 1998.
- Крамола: Инакомыслие в СССР при Хрущеве и Брежневе. 1953-1982 г. Рассекреченные документы Верховного суда и прокуратуры СССР / Сост. В.А. Козлов, О.В. Эдельман, Э.Ю. Завадская; Под. ред. В.А. Козлова, С.В. Мироненко. – М.: Материк, 2005.
- Кречетова Р. Трое. Любимов. Боровский Высоцкий. – М.: АКТ-ПРЕСС СКД, 2005.
- Культурологические записки. – Вып. 6. Художественная жизнь России 1970-х. Исследования, материалы, документы. – М., Государственный институт искусствознания, 2000.
- Культурологические записки. Вып. 5. Художественная жизнь России от 1970-х к 1990-м. / Отв. ред. Н.М. Зоркая. – М.: Государственный институт искусствознания, 1999.
- Л.И. Брежнев: Материалы к биографии. – М.: Издательство политической литературы, 1991.
- МетрОполь: Литературный альманах. – М.: Подкова, Деконт+, 1999.
- Молева Н.М. Когда отшумела «оттепель»... – М.: МПИ, 1991.
- Найман А.Г. Славный конец бесславных поколений: Роман. – М.: Изд-во Эксмо, 2003.
- Никита Сергеевич Хрущев: материалы к биографии / Сост. Ю.В. Аксютин. – М.: Политиздат, 1989.
- Савицкий С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы) – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Самосознание: Сб. статей. – Нью-Йорк, Изд-во «Хроники», 1976.
- Семидесятые как предмет истории русской культуры / Сост. К.Ю. Рогов. – М.: О.Г.И., 1998.
- Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965 – 1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. – М.: Материк, 1996.
- Хрущев Н.С. Воспоминания. – М.: Вагриус, 1997.
- Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб.: Алетейя, 2001.
- Эггелинг Вольфрам. Политика и культура при Хрущеве и Брежневе. 1953-1970 гг./ Пред. К.Аймермахера. – М.: АИРО-XX, 1999. – 312 с.- (Первая публикация в России).
- Юрский С.Ю. Игра в жизнь. – М.: «ВАГРИУС», 2002.

- ART4.RU. Музей актуального искусства [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://art4.ru>. – Загл. с экрана.
- Антология самиздата. Гл. ред. В. Игрунов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://antology.igrunov.ru>. – Загл. с экрана.
- Другое искусство. Музей неофициального искусства 1950-1970-х гг. Коллекция Л.Н. Талочкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://other-art.rsuh.ru>. – Загл. с экрана.
- Нонконформисты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nonkonformist.narod.ru>. – Загл. с экрана.

* * *

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ЛЕОНИД ЗОРИН О СОБЫТИЯХ ЛЕТА 1968 ГОДА

...Но в летние дни 68-го, в любимой Юрмале, я с усилием сосредотачивался над бумагой. Все, что пробивалось и сгушалось в спертom политическом воздухе событий «пражской весны» настраивало на мрачный лад. В тот день, когда дубчеховская команда объявила об отмене цензуры, я понял, что дело добром не кончится.

Ибо тот лагерь (или зона), в который входила Чехословакия не был способен существовать при открытом выражении мысли. Над этим хрупким ростком надежды сразу нависла тень обреченности. Никакие заверения в преданности умилоствить Москву не могли. Уже сама знаменитая формула о новой модели социализма, так сказать, «с человеческим лицом» воспринималась нервно и злобно, как замаскированное оскорбление. Стало быть, наш социализм являет лишь звериный оскал? На это ни в Праге, ни в Братиславе никто не рискнул бы ответить по чести, хотя было совершенно понятно, что именно так обстоит дело.

Считали они, что в самом деле спасают будущее социализма? Может быть, кто то из них в это верил. Я слышал и в Московских квартирах, что, раздавив идеалистов, мы упустили последний шанс в соревновании двух систем. Не думаю, что был этот шанс, что социальный Эдем достигим, что наш жизнепорядок мог выжить. Бесспорно, он мог бы продлить свой век, если бы был разумнее и гибче, но что такое десятилетие, даже и три десятка лет, для богатырского бега времени?

Соблазн и сила социализма в его исторической ставке на массу, в его биологической ненависти – на уровне родового инстинкта – к сильному личностному началу, к Божьей искре, к индивидуальности. В его философии много лестного для охлократического большинства, для миллевской «сплоченной посредственности». И эта апология массы вербует социализму сторонников.

Слабость социализма – все в том же. Боязнь всякой незаурядности, вражда к состязательности и конкурентности, подозрительное отношение к творчеству – все вместе вело его к деградации. Путь от Ленина и от Троцкого, которым не откажешь в недюжинности, до малограмотных тусклых бездарей, путь по лестнице, ведущей на дно, был непреложен и неизбежен.

Очень многие, и я в их числе, были абсолютно уверены в том, что естественный отбор сменился искусственным подбором. Но при всей очевидности этой формулы она не до конца справедлива. Победоносное появление на исторических подмостках сусловых, брежневых, лигачевых, было закономерным следствием т о ж е естественного отбора, хотя на сей раз с обратным знаком. То вырождение ареопага, которое нам привелось увидеть, не было внезапным кошмаром, печальным стечением обстоятельств. Это движение по нисходящей было, можно сказать, закодировано.

То, что великая страна, с великой историей и культурой вдруг попадает под власть ничтожеств и остается под этой властью на протяжении десятилетий, не может быть случайной трагедией или трагической случайностью. Это – расплата за веру в идею или даже за веру в соблазн генетической эгалитарности. В какие только страшные бездны не заводила несчастных людей вся эта роковая путаница. Когда они равенство перед законом распространяли на равенство перед природой. В конечном счете социализм блестяще доказывает тот факт, что идея вырастает из чувства. В основе, в н а ч а л е данной идеи – страстная неутолимая зависть.

Можно сочувственно усмехнуться над прекраснодушием реформаторов в эпоху танкового коммунизма. Но разве они не понимали, что словно дети шалют с огнем? Да и какие могли быть

иллюзии хотя бы после процесса Сланского, после поверженного Будапешта. «Меня не любишь, но люблю я, Так берегись любви моей». Однако и политики – люди. Однажды становиться невмоготу, нечем дышать, вопреки рассудку высаживаешь стекло в окне, чтобы глотнуть хоть кубик озона.

И все же при всех предощущениях, предчувствиях, ожиданиях взрыва вторжение казалось немислимым. Можно ли было не брать в расчет поистине глобальных последствий? Как многие, я упустил из виду, что единственная цель диктатур – самосохранение, и только! В прозрачное августовское утро, когда я услышал о совершившемся, мне показалось, что на меня рухнуло почерневшее небо.

Настала пора беды и позора. Вечерами мы сидели с Андреем на маленькой дощатой терраске и слушали развороченный мир, посылавший в эфир сигналы бедствия. Помню крик пражского диктора: «Женя Евтушенко, не молчи!». Снова. Почти через тридцать лет после того, как солдаты фюрера при вежливой сдержанности планеты вошли в беззащитную столицу, снова корчилась распятая Прага. Время от времени мальчик шептал: «Это ужасно... Это ужасно!». А перед моими глазами вновь струились старые улицы, текла неспешная мирная жизнь, устоявшаяся за столько столетий, хранящая свой вкус и свой цвет... Я представил себе лица друзей, потухшие горестные глаза, сжатые губы, упавшие руки.

Всего отвратительнее и бесстыдней была наша славная пропаганда. Трудно забыть идиллический тон, сопровождавший движение войск. «Вот, наконец, и Злата Прага...» - вот, наконец, усталые путники, вы завершили долгое странствие, входите в гостеприимный дом, вас ждут с нетерпением и любовью. Невыносимо было читать эти елейные липкие строки, стоило ли отдать свою жизнь поиску слов, если эти слова могут так грязно лгать и паясничать? Еще страшнее было встречать в хоре всенародной поддержки давно знакомые имена.

В теплый полдень кучка людей, несколько женщин и мужчин, вышли на Красную площадь с плакатами, спасая честь своего отечества. Мир должен был все-таки убедиться: в этой безжалостной сверхдержаве еще существуют и совесть и честь. Их возглавлял Павел Литвинов. Все они были жестоко избиты и тут же с заломанными руками увезены по известному адресу под брань улюлюкающей толпы. И в памяти моей сразу ожил прощальный вечер у Белинковых, милая тихая Флора Литвинова, рассказывающая свой страшный сон – арест пятимесячного ребенка, которого увозят от матери. Вот он и обратился в явь.

Шагая по балтийскому берегу, я все не устал себя спрашивать, что же это происходит на свете? Несколько тупых стариков, злобных, невежественных, надутых, уверены в том, что им дано определять, как жить, как мыслить, как чувствовать – людям, народам, странам. Они уверены в том, что могут бросить под гусеницы и броню естественное право на выбор, на жизнь, на вольное дыхание. И что остается от всех надежд, от ожиданий, от счастья творчества? Вот так же в сороковом году эта янтарная земля, мой верный приют, мое убежище, где я сейчас укрылся от ночи, была захвачена и пленена той же нерассуждающей силой.

В таком состоянии пребывало великое множество соотечественников. Но, верно, не меньше было и тех, кто ощущал злорадную радость: «Так им, неблагодарным, и надо! Мы их бережем, защищаем, мы им оказываем поддержку, они же от нас воротят нос! Капитализма им захотелось!» Помню, как некий трибун на улице доказывал, что самое время разобратся с Румынией и Югославией. «Ввести и туда заодно войска и навести, наконец, порядок!» Общество снова было расколото.

Надо сказать, что любимая песня официальной пропаганды о новом советском человеке имела под собой основания. Ибо в ряду преступлений режима самым злодейским можно считать создание этой странной особи с ее потребностью раствориться в маргинальном коллективизме толпы. Тот фантастический homo novus, которого в конце концов вывели в этой чудовищной лаборатории, нес в своем гене не только готовность быть, если скажут, слепым и глухим, но даже радостную гордыню своей слепотой и своей глухотой. Сейчас, когда я пишу эти строки, минуло еще четверть столетия, давно нет ни тайн, ни белых пятен, известны миллионы убитых, раздавленных, перемолотых в зонах, известна Колыма и Катынь, опубликованы списки казненных, обнародованы имена палачей (не всех, разумеется, о, не всех!), уже и понято и осознано, что эта система аккумулировала, вобрала в себя мировое зло, накапливавшееся тысячелетиями, но стоит лишь взглянуть в окно, и снова увидишь безумные лица, портреты Сталина и плакаты с призывами к ненависти и крови. В Высоком Конституционном Суде бесстрастные мудрецы в черных тогах во имя

права и справедливости легализуют убийц и насильников – и все это буднично, строго, покойно, не шевельнется и волосок. Можно ли найти объяснение необъяснимому? Нет, если вы не призовете все свое мужество, чтоб согласиться с печальной правдой: ставка на наше несовершенство оказывается почти беспроигрышной.

Все это так, и тем не менее люди, способные сострадать, на этой земле одиноки. Мне трудно забыть ту московскую осень, ощущение возникшего братства с теми, кто мыслил и чувствовал сходно. Открылся вахтанговский сезон, и зрительный зал был особенно нервен. К тому же и особенно пылок. Могу засвидетельствовать: никогда «Дион» и «Варшавская мелодия» не вызывали такой отдачи, такого густого ответного жара, как в сентябре 68-го. Не обходилось и без сюрпризов.

Какому бы хитрому осклоплению не подвергнулся «Дион», сколько бы его не марали, то, что осталось и произносилось, все еще продолжало кусаться. С этой комедией происходило, можно сказать, нечто мистическое. Ибо родимая сверхдержава в своем наступательном движении делала ее все злободневней. То и дело складывалось впечатление, что автор ее сотворил этой ночью, театр же за день отрепетировал, чтоб в тот же вечер представить публике. При всех неожиданных поворотах античный сюжет умудрялся вписываться в нашу сегодняшнюю жизнь.

И прошлый сезон принес начальству непредусмотренные огорчения – после войны на Ближнем Востоке зал с недвусмысленным сочувствием принимал меланхоличные реплики, которые ронял Бен-Захария, ученый еврей при прокураторе. Но это не шло ни в какое сравнение с тем, что творилось в зале теперь. Ограничусь хоть таким совпадением. Узнав от Сервилия, что на помощь Луцию в Рим спешают полчища варваров, Дион не таит своего потрясения: «Значит, и варвары сюда идут?» Сервилий вальяжно его успокаивает: «Временно, до стабилизации положения».

Мог ли я знать, когда писал эти строки, тогда, четыре года назад, что будет сказано то же, почти слово в слово: «Временно, до нормализации положения». Эта иезуитская формула была тогда у всех на слуху. Легко понять, как реагировал зрительный зал на слова Сервилия. Казалось, от хохота рухнут стены!

Столь же страстной была реакция публики и на спектакль «Варшавская мелодия» - но тут никто не смеялся, слышались всхлипы мелькали платки. После спектакля ко мне подходили с горькими исповедями и рассказами. Помню подавленного паренька – трудно подбирая слова, он говорил мне о чешской невесте, которая от него отвернулась. Помедлив, протянул фотографию задумчивой миловидной девушки: «Я хочу вам подарить ее карточку». Что мог я ему сказать? «Держитесь». В ответ он только махнул рукой: «Был я любимый, стал оккупант». Когда-то сталинское государство воздвигло меж молодыми людьми юридическую границу, ныне брежневская империя поставила моральный барьер. Тогда любовь убивали запретом, теперь ее забрызгали грязью.

*Зорин Леонид. Аванцена. Мемуарный роман.
– М.: Слово/Slovo, 1997. – С. 278-281.*

*

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СЕКРЕТАРИАТА ЦК КПСС
«О ПОВЫШЕНИИ ОТВЕТСТВЕННОСТИ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ОРГАНОВ ПЕЧАТИ,
РАДИО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ, КИНЕМАТОГРАФИИ, УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ И
ИСКУССТВА ЗА ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ПУБЛИКУЕМЫХ
МАТЕРИАЛОВ И РЕПЕРТУАРА»

Ст № 64/1 с

7 января 1969

СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО

ЦК КПСС отмечает, что в современных условиях дальнейшего укрепления и развития социалистического общества, расширения социалистической демократии, значительно возрастает роль средств массовой информации, литературы и искусства в формировании мировоззрения, повышении политического и культурного уровня советского народа.

Работники советской печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства активно участвуют в выполнении решений XXIII съезда КПСС, в мобилизации масс на осуществление планов коммунистического строительства, помогают партии во всей ее идеологической деятельности. Партия высоко ценит их труд, создает все условия для их творческой деятельности, проявляет постоянную заботу о том, чтобы на решающих участках информации находились подготовленные, политически зрелые и авторитетные кадры. Органы информации и учреждения культуры всегда были и остаются боевыми и действенными средствами политико-идеологической работы.

В обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения. Между тем отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. Имеются попытки односторонне, субъективистски оценить важные периоды истории партии и государства, в критике недостатков выступать не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а в роли сторонних наблюдателей, что чуждо принципам социалистического реализма и партийной публицистики...

Некоторые руководители издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов. Отдельные руководители идеологических учреждений пытаются переложить собственную ответственность в этом отношении на Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР...

Учитывая возрастающее значение печати, радио, телевидения, кино, учреждений культуры и искусства в воспитании советских людей, а также в современной идеологической борьбе, ЦК КПСС считает необходимым подчеркнуть особую ответственность руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов за идейную направленность выпускаемых произведений. Эта ответственность тем более велика, что в условиях социалистической демократии органы предварительного контроля существуют главным образом для предотвращения публикации сведений, составляющих государственную и военную тайну, а также различного рода дезинформации. ЦК КПСС постановляет:

1. Обязать Министерство культуры СССР, Комитет по печати при Совете Министров СССР, Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР и их органы на местах, творческие союзы и другие организации и ведомства, занимающиеся издательской и творческой деятельностью, принять конкретные меры по улучшению руководства печатными органами и издательствами, театрами, киностудиями и другими учреждениями культуры и искусства,

имея в виду повышение идейно-политического и профессионального уровня их деятельности, значительное улучшение работы по подбору, расстановке и воспитанию кадров в духе партийности, принципиальности, высокой ответственности перед партией и народом.

2. Обратить внимание руководителей органов печати, издательств, телевидения, учреждений культуры и искусства на их личную ответственность за идейно-политическое содержание материалов, предназначенных для печати, демонстрации и публичного исполнения.

Принять меры к укреплению редакционных коллективов журналов, особенно литературно-художественных, газет, радио и телевидения, редакционных и художественных советов издательств, учреждений культуры и искусства, активизировав их деятельность по отбору и подготовке всех основных материалов, сценариев, пьес и других произведений, предназначенных для опубликования...

3. Рекомендовать творческим союзам и их партийным коллективам разработать систему мер, предусматривающих повышение общественной ответственности работников литературы и искусства за идейную направленность и художественное мастерство произведений...

4. (Протоколно). Обязать Главлит усилить контроль за сохранением государственных и военных тайн в печати. Установить, что все вопросы, возникающие в процессе предварительного контроля произведений и касающиеся их идейно-политического характера, рассматриваются на уровне руководителей Главлита и руководителей издающих организаций и органов культуры. Замечания работников Главного управления по охране государственных тайн в печати доводятся до сведения авторов произведений без ссылки на Главлит. Нарушение этого порядка должно рассматриваться как нарушение государственной и партийной дисциплины.

5. Обязать партийные организации редакций газет, журналов, радио и телевидения, издательств, киностудий, учреждений культуры и искусства постоянно заботиться о повышении идейно-политической подготовки кадров, создавать в своих коллективах обстановку высокой требовательности, принципиальности, творческого поиска, самокритичности, исключая возможность появления идейно незрелых, слабых в художественном отношении произведений.

6. ЦК КП союзных республик, крайкомам и обкомам партии, ЦК ВЛКСМ, ВЦСПС, Главному политическому управлению Советской Армии и Военно-Морского Флота рассмотреть и осуществить меры по повышению ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическое содержание публикуемых материалов.

7. (Протоколно). Поручить т. Демичеву провести совещание секретарей ЦК компартий союзных республик, крайкомов и обкомов партии, занимающихся политическими вопросами, а также руководителей идеологических учреждений, творческих союзов, издательств, редакторов газет, журналов, радио и телевидения в связи с принятием настоящего постановления.

*ЦХСД (РГАНИ). – Ф. 4. – Оп. 19. – Д. 131. – Л. 2-6. – Подлинник
// Цит. по: Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991.
– М.: РОССПЭН, 2002. – 398 с.*

*

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО
ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ БЕЛЮТИНА
М.А. СУСЛОВУ

Мы, художники, подвергшиеся остракизму более 10 лет назад в Манеже в результате безобразного скандала, учиненного Н.С. Хрущевым, и все эти годы, наперекор травле Министерства Культуры и жестокой неприязни с Вашей стороны продолжавшие творчески работать и верить в будущее советского искусства, отказываемся больше молчать.

К этому нас вынуждает не наше положение - быть творчески заживо погребенными, наверное, наш удел, - а та удивительная настойчивость, с которой Вы, человек, руководящий идеологической работой, проводите в жизнь курс своей культурной политики.

Достаточно включить телевизор, чтобы понять насколько большое преимущество предоставляется актерам и певцам сталинских времен в праве олицетворять советскую культуру. Старческое многословие Михаила Жарова, рассказывающего, как в детстве мама не позволяла ему играть в футбол, занимает обязательное место в «театральных встречах», Лемешев и Козловский выступают с бесконечными сольными концертами, хотя никакое бывшее мастерство не может противостоять физиологическому процессу потери голоса. А рядом с ними фильмы от 30-х до начала 50-х годов, царские балеты столетней давности, возобновленные постановкой, этнографические ансамбли с частушками и чечетками, которые должны представлять нашу сельскую молодежь, кончающую десятилетку и составляющую 40 % поступающих в наши Вузы студентов. Все это должно символизировать расцвет нашей сегодняшней советской культуры.

О живописи нечего и говорить. Не надо часто ходить на выставки, чтобы убедиться в том, что неграмотные олеографии Налбандяна, стыдливо загороженные талантливыми холстами Дейнеки, определяют проводимое Вами понятие социалистического реализма. Но опросите сотни тысяч наших зрителей - смогут ли они выделить среди общей безликой массы художественной продукции любимые картины, репродукции которых хотели бы постоянно видеть перед собой, в состоянии ли они отличить одного художника от другого, как с первого взгляда отличаются друг от друга Репин, Врубель, Куинджи, все талантливые мастера нашего прошлого. Нет, не смогут. Но для Вас социалистический реализм - это некое среднее арифметическое, некая сумма канонизированных и Вами дозволенных приемов, за которыми нет поисков и, значит, нет стремления художника найти свой собственный голос в искусстве. Все, что Вы разрешили до сих пор, это объявить подражателей умеренного мелкобуржуазного "Союза русских художников" - производителей лубочных картин последним достижением советской живописи.

И это еще не самое страшное. Искусство ведь как река - его не остановят ни Ваши плотины, ни железобетонное русло запретов и разрешений, по которому Вы с завидным упорством хотите направить его вспять.

Самое страшное заключается в том, что подчинив своему административному руководству всю советскую культуру, Вы самими методами этого руководства прививаете советскому народу неверие в свои творческие силы, нигилизм, а деятелей культуры калечите усиленно насаждаемой Вами системой денежных заказов. Вы категорически отстаиваете свою точку зрения, что художников необходимо ограничивать работой над картинами по заказам и заданным темам, оплачивая только такого рода работы. По Вашему мнению, это самый верный метод контроля Партии над искусством, метод не идейный, но материальный, денежный.

И при этом Вы сознательно умалчиваете о том, что В.И. Ленин допускал один-единственный путь формирования советской, партийной по самому своему существу культуры - как проявление внутренней потребности художника, ни в коем случае не побуждаемой и не поддерживаемой материальными стимулами. В.И. Ленин считал денежное поощрение творчества вредной политической ошибкой, ибо в результате этого могут возникнуть конъюнктурные антихудожественные произведения-однодневки. Правильность ленинской, концепции подтверждается нынешним уровнем советской живописи, огромным числом "серых, невыразительных, картин", как то вынуждена признавать даже газета "Советская культура". Да и как может быть иначе, когда Вы создали на практике некую финансовую элиту, которая одна, как

идеальная исполнительница Ваших указаний, имеет право распределять заказы, главенствовать в творческих Союзах, в Академии художеств, в художественных советах, получая за свою деятельность невиданные в истории мирового искусства и Запада денежные гонорары.

Неужели Вы, занимаясь вопросами идеологии, не сознаете этой чудовищной моральной карикатуры на советскую культуру, когда санкционировали Вучетичу за памятник героям Отечественной войны гонорар в размере двух с половиной миллионов рублей? А ведь создание такого памятника - долг совести, а не путь наживы для каждого советского художника. Есть и всегда будут существовать теми, которые дают возможность художнику наиболее полно выразить свой гражданский долг и где общественный смысл создаваемого произведения исключает самую возможность корыстных расчетов. Мы с уважением и гордостью отмечаем общественную деятельность каждого человека, его бескорыстные действия, но именно в этом Вы отказываете художникам. А ведь так создавали общественно-гражданские памятники художники в ленинские годы, мастера искусств в XIX веке, так были созданы памятники Минину и Пожарскому Ивана Мартоса на Красной площади и А.С. Пушкину Опекушина в Москве.

Всячески подавляя гражданские чувства у творческой интеллигенции, возводя системы нравственного разложения деньгами в принцип соцреализма, как можете Вы после этого апеллировать к идейности, самопожертвованию, к самой вере в идеалы нашего общества? Да и о каких идеалах у художника можно говорить, когда самое дорогое для каждого советского человека - кровь погибших воинов расценивается цинично на деньги и еще какие деньги.

И не удивительно, что именно Вы в июне 1972 года выступили против предложения 100 художников, архитекторов и дизайнеров создать Музей В.И. Ленина на общественных началах, скольких бы лет жизни и работы это от них не потребовало. Чем руководствовались Вы, пресекая этот благородный почин? Только эгоистической, нерассуждающей защитой Вашей концепции, которая наносит такой огромный идейный и моральный ущерб нашему советскому обществу.

Нет никакой случайности и в том, что Вы старательно блокируете все постановления Партии, начиная с 1972 года, - о художественной критике, кино и другие. По Вашему прямому указанию руководящие деятели творческих союзов, на словах признавая правильность решений Центрального Комитета, на деле бойкотируют все попытки их реализации.

Чувствуя свою полную безнаказанность даже относительно решений Политбюро, они все круче сворачивают нашу культуру с намеченного XXIV Съездом Партии пути.

И все это происходит потому, что Вы настойчиво проводите в нашей культуре свое субъективное понимание социалистического реализма, сознательно искажаете самую сущность этого понятия. У Вашего социалистического реализма, товарищ Суслов, нет ни реалистической основы, потому что реализм в искусстве - это отражение современным художником современной ему действительности теми средствами, которые эта действительность подсказывает, - ни социалистического содержания, которое не может вписаться в буржуазный метод видения и воплощения действительности. Мелкобуржуазное салонное искусство - вот та единственная насаждаемая Вами форма, в которую, естественно, не может войти ни содержание жизни нового социалистического общества, ни борьба с буржуазным строем прогрессивных сил во всем мире.

Для того, чтобы поддержать свою концепцию этого мелкобуржуазного, неотрывного от XIX столетия и оранжерейного для наших дней искусства, Вы прибегаете к методу прямой подтасовки фактов, используя созданный Вами в обход и Политбюро и даже органов Госбезопасности аппарат информации и воздействия. Еще до Манежа по Вашей санкции была создана видимость некой художественной оппозиции с нарочитым политическим антисоветским уклоном. В эту сеть "подпольных художников" были включены так называемые "лианозовцы" (Рабин, Кропивницкий), играющий роль нищего Поплавский, Ситников, И. Глазунов, Э. Неизвестный и некоторые другие. Все они, согласно Вашей программе, получили право и обязанность постоянно общаться с иностранцами, показывать им и продавать за любую валюту "ради хлеба насущного" свои работы. Вы хорошо знали, что эти вывезенные под Вашей протекцией на Запад неграмотные подражания чуждому искусству должны скомпрометировать подлинное новое советское искусство, постоянно развивающееся и потому для Вас такое неудобное и опасное.

Приставленный к этим "подпольным" художникам Ваш же сотрудник Г. Костаки не только руководил мнимыми художественными диссидентами на зарплате. Он сумел убедить двух американских искусствоведов написать по тщательно согласованному с Вами списку имен книгу "Неофициальное искусство Советского Союза" (1967), которая компрометирует все действительные

поиски советских художников. Здесь не понадобилось даже подкупать рецензентов - слишком очевиден эпигонский, несамостоятельный, да к тому же и непрофессиональный уровень подобранных Вашими сотрудниками для книги работ.

И это все написано о Стране Октября, давшей сегодняшнему миру не только великие свершения идей социализма, но и основы искусства XX столетия. Это грязный пасквиль, направленный против замечательного ленинского искусства 20-х годов, его представителей, самоотверженно и бескорыстно работавших в агитбригадах, украшавших демонстрации, соорудивших памятники и рельефы, писавших революционные панно. Неужели ради личных целей, ради доказательств собственной правоты можно пойти на такое глумление над подлинно советским первым революционным искусством?

Да и сейчас, пользуясь своей неограниченной административной властью в области культуры, Вы санкционировали вывоз из СССР 300 работ московских художников, составивших организованную на счет двух неких чехословацких журналистов выставку. Эти журналисты показывали выставку в Западной Германии, Париже, Италии как наглядное свидетельство яростной борьбы с соцреализмом большой группы художников, начиная с 1957 года. И не случайно диктор "Немецкой волны" с удовлетворением отмечает, что ценность этих работ, конечно, политическая - антисоветская, а не художественная. Зачем Вам нужна эта провокация, товарищ Суслов?

Вы хотите всех убедить, что каждый ищущий художник прежде всего политический диссидент и что именно поэтому советская культура должна опираться на налбандянов, вучетичей, томских, превращенных с Вашей помощью в советских миллионеров? Зачем Вы порочите таким образом советское общество, деятелей культуры, зачем создаете почву для необоснованных подозрений и ничем не оправданных обвинений? Художник - это призвание и профессия, но каждый наш художник - это советский гражданин и среди них нет политических диссидентов. Художники верят в идеи Октября, в идеи ленинского искусства, и не в этой ли безусловной вере усматриваете Вы основной их грех? Ответ здесь может быть только один - все провокации, инсинуации, подтасовки нужны Вам, чтобы управлять культурой Вашими методами, не имеющими ничего общего с ленинскими нормами.

Редакционная статья "Правды" - «Советская музыка» к итогам съезда Союза композиторов предельно точно раскрывает реакционную сущность насаждаемого Вами понимания искусства. Главным для Вас в искусстве оказывается не отражение действительности, как то утверждает марксистско-ленинская философия, а сохранение вневременных и внеклассовых "норм музыкальной красоты", на страже которых и обязываются стоять советские композиторы. Иными словами, Вы утверждаете принципы неоакадемизма, которые впервые были провозглашены Николаем I вместе с его реакционной триадой "православие, самодержавие, народность" и против которых так беззаветно боролись лучшие представители русской культуры XIX века. Великий русский демократ Н.Г. Чернышевский в своей знаменитой диссертации "Отношение искусства к действительности" более ста лет назад показал, что понятие красоты всегда и только понятие классовое, что красавица для крестьянина и красавица для помещика - классово различные понятия. А В.И. Ленин доказал, что задача искусства - отражение действительности сегодняшними средствами искусства, а не вневременными формами академизма, порожденными иной общественно-классовой формацией. Пропагандируя неоакадемизм, Вы отвергаете тем самым ленинские положения и обрекаете наш народ на духовный голод, который неизбежно начинает удовлетворяться крохами, перехваченными с западного стола.

Но Вы это хорошо понимаете, и отсюда Ваши попытки теоретического обоснования собственной позиции в администрировании, попытки доказательства необходимости "сдерживания развития культуры", "возврата к классике», соблюдения спасительного, с Вашей точки зрения, статус кво. Только жизнь идет вперед, как бы Вы ни хотели ее остановить, это ни в Ваших и ни в чьих иных силах. Формально Вы руководите идеологией. Но для того, чтобы руководить, надо быть во главе движения. В тех же теоретически оправдываемых Вами задних рядах, которые Вы для себя выбрали, его остается или комментировать или оплевывать. Как же Вы, называя себя марксистом и ленинцем, забыли о законе единства формы и содержания, согласно которому искусство действует на людей только всем комплексом своих средств, обуславливаемых содержанием? Ведь, развертывая, например, борьбу за вкусы молодежи, Вы становитесь на путь простого запрещения новых музыкальных ритмов, которыми эта молодежь увлечена. Но почему Вы не предложите, точнее - не разрешите советским композиторам вместо никому не нужных сусальных салонных песенок писать песни в новых ритмах, наполненные нашим современным гражданским содержанием?

Проводя подобную "культурную политику", Вы наносите огромный вред и Партии и народу. Вы сознательно создаете видимость конфликта между Партией и молодежью, тем более между Партией и интеллигенцией, между деятелями искусства и руководителями идеологии. Никакие лозунги Ваших непосредственных помощников о гармонии и взаимопонимании не могут ни скрыть, ни залатать той пропасти, которую Вы год от года углубляете в нашей культурной жизни. Все передовое, честное, советское, нужное нашим современникам Вы провозглашаете плохим и антисоветским. Но кто дал Вам право расставлять подобные оценки? Партия? Но Партия неизменно стоит на ленинских позициях. Народ? Но в представлении народа Вы связаны прежде всего с оправданием и проведением в жизнь культа личности в худших его проявлениях. Наука? Но Вы бесконечно далеки от нее. Вам незнакомы даже основополагающие послышки марксистско-ленинской философии, с которыми вступает в жизнь и в сегодняшний день наша молодежь. Демагогические фразы, подтасовки, волонтаристские обобщения, не имеющие ничего общего с теорией исторического материализма и действительной жизнью советского общества - вот весь Ваш "научный" багаж, а с ним сейчас занимать такой пост нельзя, товарищ Суслов!

Если у Вас не хватает сейчас, в 70 с лишним лет, силы воли покинуть свой пост и Ваши слова о верности Ленину только пустой звук, мы, художники, говорим Вам: хватит издеваться над советским народом. Он заслужил право на доверие. Он своими руками сделал все замечательное, что есть в нашей стране, превратил отсталую неграмотную страну в величайшую державу мира, и ему принадлежит право иметь свое, советское, а не Ваше, товарищ Суслов, сусловское искусство, свою советскую музыку, свой советский театр, свою советскую, а не сусловскую культуру.

Требования времени говорят сами за себя: Вы обязаны отказаться от руководства идеологической работой!

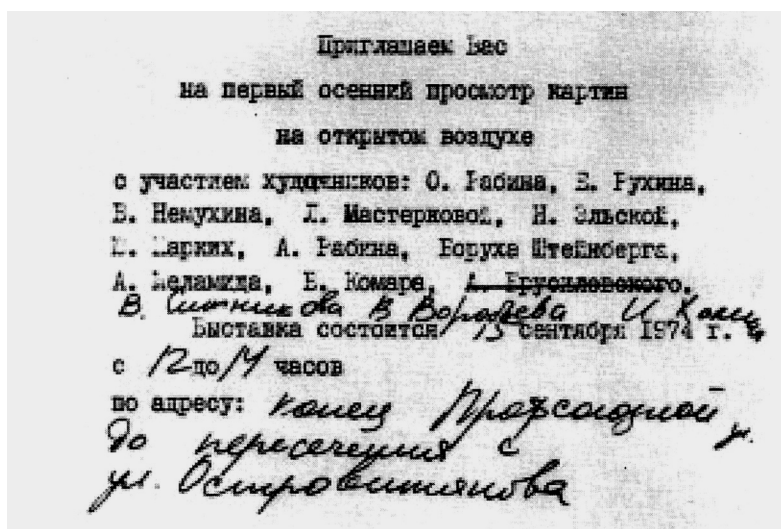
(Подпись)	Белютин Э.М.	291.21.88
(Подпись)	Панкин А.Ф.	163.02.19
(Подпись)	Радкевич В.А.	165.68.96
(Подпись)	Гольшко Р.Ф.	281.81.14
(Подпись)	Миронов Б.В.	303.75.16
(Подпись)	Шестаков А.И.	228.00.41
(Подпись)	Крюков А.Г.	Московская область
(Подпись)	Строчилин А.В.	Московская область
(Подпись)	Зубарев В.К.	231.32.53
(Подпись)	Скоков Ю.В.	Московская область
(Подпись)	Кузьмин В.И.	229.46.85
(Подпись)	Шмелева И.Н.	223.84.01
(Подпись)	Левянт Н.З.	229.84.44
(Подпись)	Канчиц Е.	Московская область

и другие.

РГАНИ. – Ф. 5. – Оп. 67. – Д. 200. . – Л. 102-111.

*

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ
НА БУЛЬДОЗЕРНЫЙ ПЕРФОМАНС



Воробьев В. Графоман: Воспоминания.
– М.: Новое литературное обозрение, 2008. – Ил. 11

*

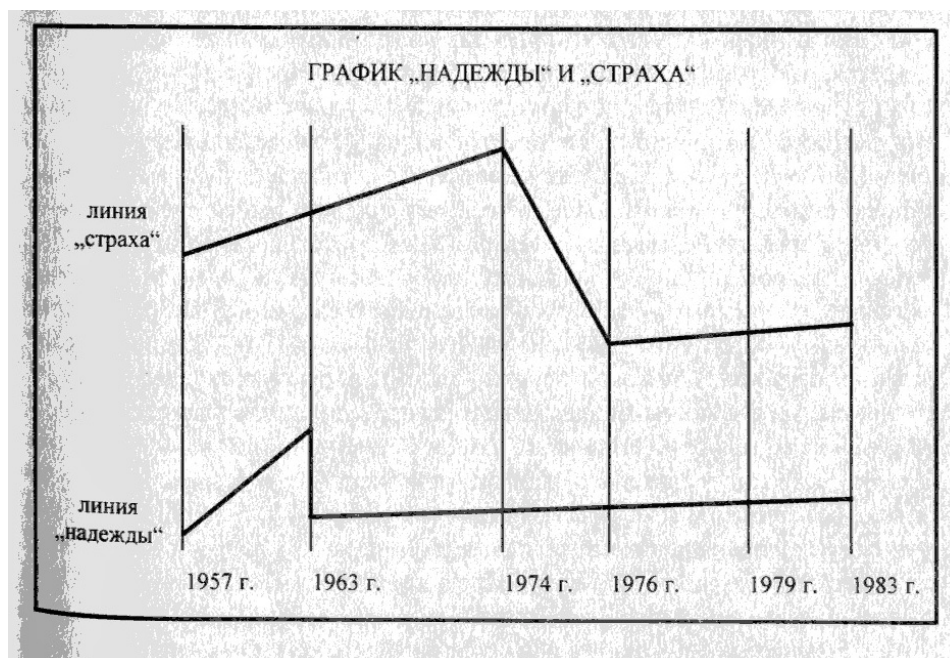
ГРАФИК «НАДЕЖДЫ» И «СТРАХА»
И. КАБАКОВА

...

Вспоминая общественный климат 70-х годов сейчас, из конца 83-го, я, как ни странно, не могу вспомнить каких-то особенных переломов, взлетов и падений, каких-либо необыкновенных ожиданий и следующих за ними разочарований. Хотя именно на 70-е годы падает все напряжение диссидентского движения, аресты и процессы, высылка Солженицына, „правозащитное“ движение, а в нашем „подпольном“ художественном мире -возможно, важнейшее общественное, в сфере искусства, событие - „Бульдозерная выставка“ 74 года, после которой художественная жизнь „подполья“, вышедшая на относительную „поверхность“, пошла уже совсем по другому, а само событие явилось поворотным пунктом в течении художественной жизни со многими последствиями и уже далеко за рамками „неофициального“ искусства... Но для тех проблем и „состояний“, в которых я находился и которыми „питался“ для своей работы, все эти события, столь важные в общественном смысле, для меня находились как бы в другом слое, даже „пространстве“ - я находился на уровне, как бы существующем под „всеми этим“, - и процессы, которые я чувствовал как активно происходящие, были несколько другие, они не были „только личными“ процессами, они происходили вне и вокруг меня, они текли, я был к ним подключен, они тоже на протяжении 70-х годов все более и более отличались от прошлого, но к этим, ранее обозначенным „общественным“ событиям они относились как бы косвенно, не прямо. Только в них, в эти слои я был „включен“, и, как я сейчас чувствую, климат этих более „воздушных“, „атмосферических“ (хочется сказать „аурических“), короче, неуловимых потоков, обволакивающих нас и сгущенных по-особенному над нашим городом я чувствовал всегда и их, этих токов перемещение как бы всегда улавливал, с годами все больше, старался быть в них включенным, встроенным и их передавать...

Но написав все это, я чувствую, что слишком уж забежал вперед, эти мысли и соображения недавнего происхождения, а точнее начиная с 79 года, с года, когда я стал рисовать совсем другое, а до этого времени было совсем не то...

Но тем не менее, все же хочу повторить, что для меня, да и не только для меня, а нескольких близких мне художников эти „общественные" напряжения, полные драматизма и героического подвига воспринимались скорее как звук, идущий где-то снаружи, который как бы нас не касается, который происходит как бы в другом пространстве, может быть даже в другой стране - и была полная, окончательная убежденность, что ничего поделать, изменить в общем ровном, неизбежном состоянии действительности они не могут. Это же я могу сказать и в смысле отношения к акции О. Рабина в 74-м году, хотя убежден, что это был настоящий подвиг, и что я видел в своей жизни действительно общественный подвиг Настоящего человека. Но, повторяю, вся эта бурная эпоха середины 70-х годов прошла! у меня как бы над головой, может быть из-за моего чувства безнадежности) от окружающего мира, может быть от копания в „своих внутренних" проблемах, а может быть и скорее всего от „нормального" человеческого животного страха, страха, живущего в каждом из нас, и этот страх был особенно силен и непреодолим (я не принимал участия в Бульдозерной выставке - помню панический страх, который охватил меня, когда я сидел рядом на диване с Оскаром и он предложил мне „это" - но одновременно помню и чувство безнадежности от всего этого и чувство, что „само искусство", как я его тогда понимал, не зависит от его прокламирования и демонстрации). Общая ситуация художественной жизни мне казалась вообще патологической и неменяемой *окончательно и бесповоротно*, и никакой героической акцией изменить в ней ничего было невозможно. Но я был не прав, как оказалось. Если не существо „художественной ситуации" (которое, как мне кажется, осталось неизменным и по сей день), то весь верхний, так сказать, истребительный, „наблюдательно-наказуемый" слой не сразу, но постепенно изменился после 74-го года, и степень и содержание страха, если так можно было бы выразиться, стало после 74-го несколько иным. Что я этим хочу сказать? То, что качество страха, в сущности никуда и никогда не исчезавшего, приобрело новые свойства. Я бы мог даже начертить график психического самочувствия художников „из подполья", где одна кривая была бы показателем „страха", а другая - линией „надежды на нормальную художественную жизнь":



Как видно из этого „графика", переломным для линии „страха" был 74; год, год „Бульдозеров", когда казалось, что все кончится окончательным и немедленным истреблением всей „неофициальной" художественной жизни, ждали этого со дня на день, а потом страх был чуть меньше, вернее, оставался одним и тем же, но создалось впечатление, что „неофициальных" оставят „как есть" до неизвестно какой поры. Но одновременно, как следует из графика, максимальные надежды на „естественное течение художественной жизни" падают на 63-й год, год „Манежа", а

потом уже, как мне кажется, они всегда были равны „нулю“, потому что „победа Рабина“, образование „Горкома“, выставки на нем по сей день - все это не способствовало, как мне кажется, развитию серьезной художественной жизни, а скорее наоборот, породило какую-то двусмысленность, разжиженность новую конъюнктуру, „внедрение“...

...Как бы то ни было, в своих поступках я испытывал непреодолимое отвращение к любым общественным проявлениям, считал их везде как бы для себя посторонними, и как только я чувствовал их „общественный привкус“, старался их бежать, хотя внешне они как будто и состояли из „нормальной, естественной выставки своих картин“, среди близких тебе по духу и по судьбе людей...

...Каков же „воздух“, неуловимая атмосфера, тончайшая „ноосфера“, висящая над нашим Городом, составляющая и образующая скрыто его „художественный климат“, который так важен и который так трудно, оказывается, уловить, который так воздействует на определенных художников, которые как бы специально предназначены для его фиксации, отражения; „воздух“, который всегда „здесь и сейчас“, воздух „современный“, но который изменяется, завтра уже не совсем такой как вчера, а через определенные периоды - уже и вовсе другой; воздух, который и есть эманация побочное излучение местной Истории, всегда текущей, и встроившись, вернее, настроившись на восприятие которого, художник, поэт, музыкант оказывается тем самым синхронизированным с самыми существенными и главными „событиями“ внутри своего времени? Эта „встроенность“ „слышимость“ этих потоков служит, как я теперь твердо убежден, и источником, и, как не самонадеянно это слово, „гарантом“ закреплённости уже навсегда такого художника в своем времени, - источником, потому что эти „потоки“ заряжены максимальной энергией, и сами, если их уловить, дают необходимые силы для своего проявления, а „гарантом“ потому, что, как мне сейчас кажется, навсегда, или, по крайней мере, на долгий срок, может сохраниться лишь то, что принадлежит узковременному, а точнее - тому локальному времени, которое и закреплёно, заключено в этих неуловимых „потоках“, в излучениях конкретного „этого“ места в „это“ время.

Правда, для того, чтобы эти потоки были различимы, услышаны таким несовершенным приемником, как художественный внутренний слух (а они по природе очень слабые, почти неразличимые), этот „воздух“ должен быть чрезвычайно сгущенным, имеющим, что ли необычайно напряженное, активное „поле“, чтобы конденсировать в себе эти „сигналы-образы“, чтобы их можно было уловить... Но к счастью, над нашим Городом в наше время висела такая „сгущенность“ и плотность этого „поля“, что и пожелать лучше для приема нельзя... Остается, так сказать, открытым вопрос о характере этого „поля“, о „качестве“, „знаке“ этой энергии... Но это вопросы особого порядка и к теме художественного выражения, экспонирования, что ли, прямого отношения не имеют... Это вопросы этики, несомой автором ответственности за эти „выявления“, наказание за них, это уже другое...

Наличие подобной ситуации (открытие для себя „поля“), его обнаружения, прямого взаимодействия с ним, изображения его в „культурных знаках“ - все это оказывается возможным у художника при уже относительно полном разрешении им своих „внутренних“ проблем - проблем внутреннего роста - тогда он оказывается способным контактировать с этим „полем“, воспринимать и отражать его. Но, увы, каждый знает, что прежде, чем любой аппарат начнет нормально работать, куча времени проходит за его настройкой, поднастройкой, а в рассматриваемом случае - самонастройкой. Часто за бесконечным этим занятием и связанным с ним проблемами уходит назначение, цель самого аппарата, он может никогда не выйти на работу...

Поэтому, если достаточно ясна эта метафора с аппаратом, я в дальнейшем изложении опишу по отдельности и в последовательности характер и изменение на протяжении 70-х годов той „ноосферы“, висящей над Москвой, о которой шла до этого речь, потом наиболее значительных в этом смысле „выразителей“ ее в художественной сфере, сфере неофициального изобразительного искусства, а затем состояние и „работу“ моего собственного „художественного аппарата“ в самом пока общем виде, начиная с 70-го по 80-й год, как я сам, конечно, эту работу себе представляю.

...

*Кабаков И. 60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве.
– Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 47, 1999. – С. 61-65.*

*

ОБРАЩЕНИЕ РЕДКОЛЛЕГИИ К ЧИТАТЕЛЯМ
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО АЛЬМАНАХА «МЕТРОПОЛЬ», 1979 ГОД

Альманах «МетрОполь» представляет всех авторов в равной степени. Все авторы представляют альманах в равной степени. Альманах «МетрОполь» выпущен в виде рукописи. Может быть издан типографским способом только в данном составе. Никакие добавления и купюры не разрешаются.

Произведения каждого автора могут быть опубликованы отдельно с разрешения данного автора, но не ранее, чем через один год после выхода альманаха. Ссылка на альманах обязательна.

Кому-то может показаться, что альманах «МетрОполь» возник на фоне зубной боли. Это не так. Детище здоровое, и у всех авторов хорошее настроение.

Занимаясь литературой, на том и стоим: нет для нас дела более веселого и здорового, чем сочинение и показ сочиненного, а рождение нового альманаха, надо думать, для всех праздник.

Однако почему же возникла именно такая форма? Вопрос этот закономерен в устах человека, не вполне знакомого с некоторыми особенностями нашей культурной жизни. Не будет излишней дерзостью сказать, что жизнь сия страдает чем-то вроде хронической хворобы, которую можно определить то ли как «неприязнь к непохожести», то ли просто как «боязнь литературы». Муторная инерция, которая существует в журналах и издательствах, ведет к возникновению раздутой всеобщей ответственности за «штуку» литературы, не только не умеющей быть такой, как надо, но даже такой, как вчера. Эта всеобщая «ответственность» вызывает состояние застойного тихого перепуга, стремление подогнать литературную «штуку» под ранжир. Внекомплектная литература обречена порой на многолетние скитания и бездомность. Слепой лишь не заметит, что такой литературы становится с каждым годом все больше и больше, что она уже образует как бы целый заповедный пласт отечественной словесности. (Наш альманах состоит главным образом из рукописей, хорошо знакомых редакциям.)

Мечта бездомного — крыша над головой; отсюда и «МетрОполь», столичный шалаш над лучшим в мире метрополитеном. Авторы «МетрОполя» — независимые (друг от друга) литераторы. Единственное, что полностью объединяет их под крышей, — это сознание того, что только сам автор отвечает за свое произведение; право на такую ответственность представляется нам священным. Не исключено, что упрочение этого сознания принесет пользу всей нашей культуре.

«МетрОполь» дает наглядное, хотя и не исчерпывающее представление о бездомном пласте литературы.

Все желающие читать приглашаются с чистым сердцем.

Просьба воздерживаться от резких движений при переворачивании страниц.

*МетрОполь: Литературный альманах.
— М.: Подкова, Деконт+, 1999. — С. 12.*

*

СПРАВКА КГБ ПРИ СМ СССР, НАПРАВЛЕННАЯ В ЦК КПСС
«О ГОНИМЫХ В СССР ХУДОЖНИКАХ»

На бланке КГБ СССР

2 марта 1971 г. № 545-А

(От руки) Тов. Демичеву П.Н.

ЦК КПСС

Комитет госбезопасности располагает данными, которые свидетельствуют о возрастающей заинтересованности буржуазных органов пропаганды и спецслужб противника в приобретении и популяризации за рубежом произведений советских художников-формалистов. Органами КГБ осуществляются мероприятия по предотвращению и пресечению фактов нелегального вывоза из СССР подобных произведений искусства и выявлению лиц, этим занимающихся.

Вместе с тем считали бы целесообразным поручить Министерству культуры СССР совместно с Союзом художников и Академией художеств СССР изучить вопрос о возможности и условиях реализации создаваемых в нашей стране некоторыми творческими работниками модернистских произведений для зарубежного потребителя. Такая мера способствовала бы закрытию канала нелегальных сделок наших граждан с зарубежным покупателем и установлению более широкого контроля за вывозом произведений искусства за кордон. Запад при этом лишился бы в известной мере материала для спекуляций на тему "о гонимых в СССР художниках".

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ГОСБЕЗОПАСНОСТИ /подпись/ АНДРОПОВ

СПРАВКА

В последние годы буржуазные пропагандистские органы, спецслужбы и антисоветские организации капиталистических государств проявляют повышенный интерес к ряду советских художников, последователей модернистских течений в изобразительном искусстве.

Американские дипломаты, в том числе и установленные разведчики, а также иностранцы, приезжающие в СССР по линии различных ведомств и в качестве туристов, в провокационных пропагандистских целях систематически скупают и нелегально вывозят из нашей страны формалистические поделки РАБИНА, ЗВЕРЕВА, СИТНИКОВА и других, многие из которых не являются членами творческих союзов.

На протяжении последнего десятилетия буржуазная пропаганда пытается создать общественное мнение о наличии в СССР "оппозиции" творческих работников к картинной линии в искусстве. Еще в 1960 году в американском журнале "Лайф" появилась статья МАРШАКА "Искусство России, которое никто не видит". В этой статье автор пропагандирует картины так называемых "непризнанных советских художников", заявляя: "Это уникальный пример потрясающего подпольного движения в России, скрытого мятежа молодых художников и скульпторов, которые восстают против официального академического стиля и работают в своем собственном, крайне субъективном современном индивидуальном стиле".

Тот же тезис протаскивается и в статье английского критика и публициста Дж. БЕРДЖЕРА, выступившего в ноябре 1966 г. в газете "Санди таймс" со статьей "Непризнанные русские", проиллюстрированной цветными фотоснимками. Дж. БЕРДЖЕР дает тенденциозный обзор советского изобразительного искусства и излагает содержание бесед с некоторыми советскими художниками и скульпторами, якобы "отвергаемыми официальной властью в искусстве, которая контролирует художников". Им названы скульптор Э. НЕИЗВЕСТНЫЙ, художники В. ЯНКИЛЕВСКИЙ, И. КАБАКОВ, Ю. СОБОЛЕВ, Ю. СООСТЕР, В. ЯКОВЛЕВ, А. БРУСИЛОВСКИЙ

и группа кинетистов (Л. НУСБЕРГ, А. ИНФАНТЕ). Этот номер газеты "Санди таймс" засылался в адреса ряда наших художников.

Аналогичные утверждения содержатся и в книге под названием "Безымьянная страна" известного на Западе литературоведа, яркого антисоветчика В. ВЕЙЛЕ, изданной в 1968 году.

Интерес к этой категории художников постоянно проявляют и различные зарубежные антисоветские организации типа НТС, пытаясь подогреть среди них нездоровые тенденции и суждения. Так, например, в адреса исполнителей формалистических картин ТИТОВА и АРХАНГЕЛЬСКОГО направлялось письмо члена НТС, англичанина БРУКА, в котором он от имени редакции журнала "Грани" предлагал устроить за рубежом выставку их картин и картин других художников, "которые не пользуются ни официальным, ни каким-либо личным покровительством, с целью показать Западу подлинное независимое творчество России". При этом НТС пытался получить биографические данные ТИТОВА и АРХАНГЕЛЬСКОГО, а также письменное изложение их взглядов на искусство.

В начале 1970 г. В. СИТНИКОВ, страдающий психическим заболеванием, получил письмо от сотрудника американского журнала "Авангард" МИДА, который просил за соответствующее вознаграждение передать ему для публикации в журнале работы эротического содержания. МИД приезжал в нашу страну в качестве гида выставки "Американская графика" и за антисоветскую деятельность был выдворен из СССР. По возвращении в США он опубликовал клеветническую книгу "Неофициальное искусство в Советском Союзе".

В марте 1970 г. на Западе начата новая враждебная акция. Газета "Вашингтон пост" объявила, что издатели США пытаются приобрести так называемое произведение "Приключение сверхдевицы Октябрины", якобы доставленное на Запад контрабандой из Советского Союза. Сообщалось, что по форме оно похоже на комикс и содержит 150 черно-белых рисунков эротического содержания, которые сопровождаются антисоветским текстом. В его создании будто бы принимали участие советские писатели и художники, которые "укрываются за эротикой, чтобы оградить себя от так называемого прекрасного советского настоящего".

Для создания общественного мнения за рубежом и психологической обработки советских художников буржуазная пропаганда широко рекламировала следующие неофициальные выставки:

- 1965 г. Выставка-продажа 110 картин психически больного художника А. ЗВЕРЕВА в Париже, вывезенных из СССР французским дирижером Игорем МАРКЕВИЧЕМ, которые были распроданы по цене от 160 до 1600 долларов. Несколько выставленных картин приобрел ПИКАССО.

- 1965 г. Выставка картин художника О. РАБИНА и скульптора Э. НЕИЗВЕСТНОГО в Лондоне» Картины вывез английский коммерсант Э. ЭСТЕРИК. 20 картин продало в США и 7 картин купили англичане. Картины приобретались за 600-900 фунтов стерлингов.

- 1966 г. Выставка 29 картин художника И. ГЛАЗУНОВА в Копенгагене.

- 1967 г. Выставка 90 работ 15 советских художников в Италии: О. РАБИНА, Ю. СОБОЛЕВА, Ю. СООСТЕРА, Б. ЖУТОВСКОГО, О. КАНДАУРОВА, В. НЕМУХИНА, В. КАЛИНИНА и др.

- 1967 г. Выставка 120 картин советских художников в Нью-Йорке. Картины вывез американский журналист Э. СТИВЕНС по разрешению Министерства культуры СССР.

- 1968 г. Выставка картин И. ГЛАЗУНОВА в галерее Монна-Лиза (Париж).

- 1968 г. Выставка иллюстраций к "Инферно" ДАНТЕ, выполненных Э. НЕИЗВЕСТНЫМ, г. ЧЕПИНГ (Швеция). Было распродано 60 рисунков. Организатором выставки являлся владелец художественного салона "Астли" НЮЛЕН, который через сотрудников шведской газеты "Свенска дагбладет" Г. ЕРУСЕВИЧА и Е. ФЛУДМАНА связался с Э. НЕИЗВЕСТНЫМ и нелегально вывез его произведения.

- 1969 г. Выставка "Новая московская школа" в галерее Пананти (Италия). Были представлены 100 работ 27 авторов (часть их была показана на выставке аналогичного названия в Чехословакии в конце 1968 года).

- 1969 г. Выставка московского художника-абстракциониста Э. БЕЛЮТИНА в галерее БАРНАЧЧИ (Италия) и в галерее ЛАМБЕР (Франция). В красочных каталогах выставок творчество БЕЛЮТИНА преподносилось как высшее достижение советского изобразительного искусства. Стоит отметить, что галерея ЛАМБЕР содержится на деньги Форда и, как правило, используется в политическом плане.

- 1970 г. Выставка 60 советских художников-формалистов в Музее изящных искусств в Лугано (Швейцария), Всего экспонировалось 380 работ. Были изданы афиши и каталог с репродукциями.

Пропагандистские органы противника проявляют повышенный интерес и к так называемым "неофициальным" выставкам, организуемым отдельными лицами в Советском Союзе, материалы о которых используются на Западе в антисоветских целях. Только в Москве в настоящее время насчитывается около 90 художников формалистического направления. Большинство из них известно за границей.

Условно этих художников можно разделить на несколько групп:

- Группа О. РАБИНА. В нее входят: Е. КРАПИВНИЦКИЙ, его жена О. ПОТАПОВА, Лев и Валентина КРАПИВНИЦКИЕ, В. НЕМУХИН, Л. МАСТЕРКОВА, И. ВЕЧТОМОВ. Еще в годы Отечественной войны художник Е. КРАПИВНИЦКИЙ создал нечто вроде "коммуны", куда входили подростки, интересующиеся поэзией и живописью. КРАПИВНИЦКИЙ "вложил в них заряд своего миропонимания", то есть переосмысление действительности "через призму напуганного интеллигента", с акцентом аполитичного фрондирования. В середине 50х годов на дочери КРАПИВНИЦКОГО женился РАБИН и центр группы переместился в Лианозово (по месту жительства РАБИНА).

В конце 50х годов в советской печати появились критические статьи об их творчестве. РАБИН, будучи уверен, что после этого только коллективно можно бороться за "свои взгляды", привлек в группу художников НЕМУХИНА, МАСТЕРКОВУ и ВЕЧТОМОВА. С 1965 года в группу пришел известный своей антиобщественной деятельностью А. ГЛЕЗЕР, совершенно не разбирающийся в искусстве, но обладающий большой "пробивной" силой. РАБИН создал на квартире ГЛЕЗЕРА коллекцию картин, периодически выставлял их, рассчитывая, что слухи о закрытии таких выставок принесут ему популярность за рубежом. В последние 8-10 лет группа РАБИНА активно поддерживает контакты с иностранцами и сбывает им свою "продукцию". Например, РАБИН продал иностранцам более 70 картин с изображением перекореженных барачников, пустых вымерших улиц, церквушек, на фоне которых видны бутылки водки, селедка, консервные банки.

- Группа "авангардистов" в составе: И. КАБАКОВА, О. ЦЕЛКОВА, М. ГРОБМАНА, Ю. НОЛЕВА-СОБОЛЕВА, А. БРУСИЛОВСКОГО, В. ЯНКИЛЕВСКОГО, сформировалась в начале 60-х годов. Из них И. КАБАКОВ, О. ЦЕЛКОВ – члены МОСХа.

- Группа "кинетистов", (сложилась в 1960 году.) ее состав меняется, однако постоянными участниками являются: Л. НУСБЕРГ, А. ИНФАНТЕ, А. ГРИГОРЬЕВ, Г. БИТТ, В. БУТУРЛИН. Участники группы вначале ставили своей целью изучение и пропаганду опыта художников 20-х годов (ГАБО, МАЛЕВИЧА, ТАТЛИНА, ЛИСИЦКОГО) в поисках новых форм пространственных композиций, но вскоре сами занялись такими поисками. В 1966 году они выпустили свой манифест, который был вывезен за границу. Произведения этих лиц экспонировались на выставках в Чехословакии, Италии, Югославии, ФРГ, Голландии, Швейцарии.

Как известное признание своего направления в изобразительном искусстве "кинетисты" оценивают тот факт, что они получали официальные заказы на оформление г. Ленинграда к 50-летию Советской власти и в 1969 году на оформление выставки "50 лет советского цирка".

- Группа художников-модернистов, именующая себя "аутсайдерами". К наиболее активным из них относятся: В. СИТНИКОВ, Д. ПЛАВИНСКИЙ, В. ВОРОБЬЕВ, А. ЗВЕРЕВ, Э. ШТЕЙНБЕРГ, Н. НЕТБАЙЛО, Б. СВЕШНИКОВ. Большинство из них не имеет художественного образования, отдельные - психически неполноценны.

Следует отметить, что занимаясь нелегальным сбытом картин иностранцам, художники-формалисты извлекают из этого значительные доходы.

Характерна оценка материального положения отдельных художников, которую дал корреспондент газеты "Нью-Йорк Таймс" КЛЭРИТИ, встречавшийся в Москве с РАБИНЫМ, КАБАКОВЫМ, КРАСНОПЕВЦЕВЫМ и МОРОЗОМ: "Ни один из четырех художников не живет бедно. Некоторые, кажется, живут довольно хорошо, о чем свидетельствует наличие у одного из них на квартире цветного телевизора. Отдельные модернисты художники в Москве зарабатывают выше художников, выполняющих творческие заказы. Никто из русских модернистов не голодает, не ютится на чердаках или в подвалах ради своего искусства".

Художник-формалист МОРОЗ, которого упоминает КЛЭРИТИ, имеет дачу под Москвой, кооперативную 3х-комнатную квартиру, для поездок по городу пользуется преимущественно такси, хотя в 1969-1970 годах, выполняя заказы Художественного фонда РСФСР, официально получал около 200 рублей ежегодно.

Творчество художников формалистических направлений носит известный идейно-ущербный характер, справедливо подвергается критике в творческих учреждениях и в нашей печати.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА 5 УПРАВЛЕНИЯ

КОМИТЕТА ГОСБЕЗОПАСНОСТИ

/подпись/

(СЕРЕГИН)

РГАНИ. – Ф. 5. – Оп. 63. – Д. 151. – Л. 30-37.

*

Приложение 8

СПРАВКА МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР П.Н. ДЕМИЧЕВА О ПОВЕДЕНИИ РЕЖИССЕРА Ю.П. ЛЮБИМОВА

ЦК КПСС

О поведении режиссера Любимова Ю.П. в связи с подготовкой спектакля "Владимир Высоцкий" в театре на Таганке

В последнее время главный режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке Ю.П.Любимов обращается в директивные инстанции, к руководителям партии и государства по поводу чинимых ему препятствий в подготовке спектакля "Владимир Высоцкий". В этой связи Министерство культуры СССР считает необходимым сообщить следующее.

25 июля с.г., в годовщину смерти В.Высоцкого театр на Таганке провел вечер его памяти по специально подготовленной литературной композиции. Одновременно руководство театра поставило перед Главным управлением культуры Мосгорисполкома вопрос о включении литературной композиции в текущий репертуар в качестве спектакля под названием "Владимир Высоцкий".

В.Высоцкий известен как популярный актер театра и кино, а также как автор и исполнитель песен, часть из которых записана на пластинки, выпущенные фирмой "Мелодия", а часть имеет широкое хождение в "самиздатовских" записях. В популярности Высоцкого, особенно после его смерти, отчетливо проявляется элемент нездоровой сенсационности, усиленно подогреваемой враждебными кругами за рубежом, заинтересованными в причислении Высоцкого к разряду диссидентов, аутсайдеров".

Поэтическое и песенное наследие Высоцкого неравноценно и весьма противоречиво, что было обусловлено его мировоззренческой ограниченностью. На творческой судьбе, поведении и умонастроении Высоцкого пагубно сказались его идейная незрелость, а также такие личные моменты, как брак с французской актрисой М.Влади, подверженность алкоголизму, что усугубляло его душевную драму и раздвоенность, приводило к духовному и творческому кризису.

В подготовленной литературной композиции, автором которой является Ю.П.Любимов, была поставлена задача откликнуться на интерес общественности к творчеству и личности Высоцкого, создать спектакль о "всемирно признанном" поэте. При этом якобы ставилось целью рассказать о том, как "мужал и креп талант поэта, оттачивалось его мастерство, росло духовное самосознание, ощущение себя, как неотрывной части великого целого, которое зовется - "советский народ". Однако на самом деле все содержание композиции сведено к доказательству тезисов о "затравленности" поэта, его конфликте с нашим обществом, предопределенности и неизбежности его гибели. Значительная часть песен, включенных в композицию, взята из пластинок, выпущенных за рубежом, из архива Высоцкого, не получивших разрешения Главлита. Содержащиеся в композиции отрывки из "Гамлета" Шекспира использованы тенденциозно, с определенным подтекстом. Этой же задаче

подчинены отрывки из произведений американского драматурга Стоппарда, известного своими антисоветскими взглядами и сочинениями.

Предвзято выстроенный в композиции стихотворный и песенный ряд призван выявить "мрачную" атмосферу, в которой якобы жил Высоцкий. Последний предстает как художник, оппозиционно настроенный по отношению к советскому обществу. Личная драма Высоцкого, приведшая его к кризису, выдается за общественную драму, явившуюся результатом разлада поэта с нашей действительностью. Положение художника в обществе характеризуется так: "Гитару унесли, с нею и свободу", "Загубили душу мне, отобрали волю, порвали серебряные струны". В стихах Высоцкого, использованных в композиции, человек изображен приземленным, интеллектуально ограниченным, ни во что не верящим, лишенным идеалов и перспективы. Во многих стихах и песнях Высоцкого преобладают кабацкие мотивы, говорится о драках, попойках, тюрьмах, "черных воронах", "паскудах" и "шлюхах". Проводится мысль о том, что подлинная красота жизни возможна лишь на нейтральной полосе ("Ведь на нейтральной полосе цветы необычайной красоты").

В стихотворениях Высоцкого о Великой Отечественной войне показ героизма советских воинов нередко подменяется описанием подвигов штрафников, предательства и измены жен. Политически двусмысленны стихи, где говорится о странах социалистического содружества: "польский город Будапешт", "чешский город Будапешт", "я к полякам в Улан-Батор не поеду, наконец!". Или "... демократки, уверяли кореша, не берут с советских граждан ни гроша".

В самом начале композиции задан негативный идейный камертон всей вещи:

*Я бодрствую, но вещей сон мне снится.
Пилюли пью, надеюсь, что усну...
Не привыкать глотать мне горькую слюну...
Мне объявили явную войну -
За то, что я нарушил тишину -
За то, что я хриплю на всю страну,
Чтоб доказать - я в колесе не спица,
За то, что мне нейдет и не спится,
За то, что в передачах за граница
Передаст мою блатную старину...*

Кульминации этот мотив достигает в песне В.Высоцкого "Охота на волков", где метафорически изображается положение художника в советском обществе:

*Рвуть из сил я, из всех сухожилий,
Но сегодня опять, как вчера,
Обложили меня, обложили,
Гонят весело на номера.
Идет охота на волков, идет охота
На серых хищников, матерых и щенков,
Кричат загонщики и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу, и пятна красные флажков.
Не на равных играют с волками
Егеря, но не дрогнет рука,
Преградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка.*

Составители композиции противопоставляют творчество Высоцкого искусству социалистического реализма. В авторской ремарке с издевкой написано: "Мы можем изобразить для вас клоунов... если хотите, убийц, привидения и битвы, политических интриганов, героев, негодяев, страдающих влюбленных, распутных жен, непорочных дев - изящный фарс за хорошую цену. Все это под флагом реализма, для которого существуют специальные термины" (стр. 49 сценария).

В ходе подготовки вечера памяти Высоцкого в поведении Ю.П.Любимова проявилось стремление со спекулятивных позиций выступить в роли "подлинного защитника таланта", создать ажиотаж вокруг имени поэта, сыграть на нездоровых настроениях определенной части публики. На беседе в Главном управлении культуры Мосгорисполкома Ю.П.Любимов заявил о намерении поставить спектакль о Высоцком в честь XXVI съезда партии, "восстановить доброе имя Высоцкого - русского поэта, гордости России, которому ничего не давали и не разрешали".

Ю.П.Любимову было предложено соблюдать установленный порядок работы над спектаклем, однако он высокомерно заявил, что представлять материалы и согласовывать их ни с кем не будет. От делового разговора по доработке материала Ю.П.Любимов в грубой, оскорбительной форме отказался. 15 июля с.г. руководство театра без разрешения Главка провело репетицию с приглашением зрителей, в числе которых были зарубежные дипломаты, представители иностранной прессы, радио и телевидения.

С Ю.П.Любимовым состоялась беседа в Министерстве культуры СССР где ему было указано на несостоятельность и неприемлемость концепции композиции. Однако Любимов отверг эти замечания и в нарушение установленного порядка 23-24 июля вновь провел две репетиции с участием большого количества зрителей. В последующее время Ю.П.Любимов организовал очередные просмотры и обсуждения спектакля, стремясь создать нездоровую обстановку, грубо нарушал распоряжения Главка. На последнем обсуждении спектакля 31 октября с.г. Любимов выступил с провокационным заявлением, что если спектакль не будет принят, он будет вынужден уйти из театра.

Следует отметить, что во время встреч и бесед Ю.П.Любимов вел себя вызывающе, пытался вести разговор в недопустимо оскорбительных тонах.

Работа над композицией о Высоцком, упорство в отстаивании идеологически чуждых моментов, стремление во что бы то ни стало создать шумиху вокруг этой постановки свидетельствуют о том, что Ю.П.Любимов задался целью утвердить себя в общественном мнении, особенно за рубежом, в качестве лидера "альтернативного" театра, некоего "особого направления" в искусстве.

Эта тенденция проявлялась у Ю.П.Любимова и ранее. В свое время (в 1968, 1973, 1975-1979 годах) он настойчиво добивался разрешения на выпуск спектакля "Живой" по пьесе Б.Можаева, в которой в предельно мрачных красках нарисована безотрадная картина послевоенной деревни и на этом фоне показана тяжелая судьба рядового колхозника, бывшего фронтовика, оказавшегося жертвой беззакония и произвола должностных лиц. Об этом в свое время Министерство культуры СССР докладывало ЦК КПСС.

Недавно Ю.П.Любимов осуществил постановку спектакля "Трехгрошевая опера" в Венгрии. Советское посольство в ВНР (т.Павлов В.Я.) характеризует этот спектакль негативно, считая, что в нем допущен "ряд политически вредных моментов".

На протяжении ряда лет по разным причинам и поводам с Ю.П.Любимовым велись многократные беседы, разъяснялась неправильность его позиции и общественного поведения. Однако Ю.П.Любимов должных выводов не сделал.

В сложившейся ситуации Министерство культуры СССР поддерживает позицию Главка и считает невозможным показ спектакля по литературной композиции "Владимир Высоцкий" в данной редакции.

Докладывается в порядке информации.

Министр культуры СССР
10 ноября 1981 года

П.Демичев

РГАНИ. – Ф. 5. – Оп. 84. – Д. 1014. – Л. 14-19.

*

СТИХИ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА

* * *

✓ В буфете Дома Литераторов
Пьет пиво Милиционер
Пьет на обычный свой манер,
Не видя даже литераторов

Они же смотрят на него.
Вокруг него светло и пусто.
И все их разные искусства
При нем не значат ничего

Он представляет собой жизнь,
Явившуюся в форме Долга.
Жизнь кратка, а Искусство долго.
И в схватке побеждает Жизнь

* * *

* * *

✓ Милиционер гуляет в парке
Осенней поздней порой
И над покрытой головой
Входной бледнеет небо аркой

И будущее так неложно
Является среди аллей
Когда его исчезнет должность
Среди осмысленных людей

Когда мундир не нужен будет
Ни кобура, ни револьвер
И станут братия все люди
И каждый — Милиционер

* * *

*Личное дело №: Литературно-художественный альманах
/ Сост. Л. Рубинштейн. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – Л. 40, 206.*

* * *

Оглавление

Вступление	3
Введение. Власть и художественная культура «длинных семидесятых»: тенденции и парадоксы современных исследований	6
Раздел 1. Особенности культурной ситуации в конце 1960-х – начале 1980-х годов: проблема дифференциации художественной интеллигенции	20
Вопросы и задания	49
Раздел 2. «Свободный художник» в пространстве несвободы	50
Время и власть в восприятии художественной интеллигенции	54
Искусство и творчество в опыте самопознания художника	67
Духовные поиски художественной интеллигенции и реакция власти	79
Повседневность художника: новые формы жизнетворчества	87
«Заграница» и проблемы самосознания художественной интеллигенции.....	109
Вопросы и задания	128
Раздел 3. Культурные акции как форма диалога художника и власти	130
1974 – организация «бульдозерной выставки»	131
1979 – выпуск литературно-художественного альманаха «МетрОполь».....	141
1981 – создание спектакля «Владимир Высоцкий» в Театре драмы и комедии на Таганке.....	153
Вопросы и задания	165
Заключение.....	167
Учебники и учебные пособия.....	174
Литература.....	174
Приложения	176

* * *