

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Культурологические записки 14

ХУДОЖНИК МЕЖДУ ВЛАСТЬЮ И РЫНКОМ

Москва 2013

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Ответственный редактор
Г.М. Юсупова

Редколлегия:
В.Н. Дмитриевский
В.С. Жидков
К.Б. Соколов

Рецензенты:
кандидат философских наук
Е.П. Костина,
доктор искусствоведения
Е.В. Сальникова

Культурологические записки. Выпуск 14: Художник между властью
и рынком. – М. : ГИИ, 2013. – 248 с. – ISBN 978-5-98287-067-4

Целью очередного выпуска сборника «Культурологические записки» является анализ взаимодействия деятелей культуры, власти и рынка. Традиционно исследовательский акцент в рамках этой проблематики ставится либо на проблеме «художник (художественный институт) – власть», либо на проблеме «художник (художественный институт) – рынок». На самом деле проблемы и аспекты этого взаимодействия намного сложнее и разнообразнее. Анализ реальности выявляет совершенно разные принципы взаимоотношений деятелей культуры, власти и рынка: диалог и сотрудничество, нейтралитет и взаимное отчуждение; взаимно потребительские отношения.

Статьи настоящего сборника представляют варианты такого взаимодействия как некий «сценарий» наиболее характерных форм социокультурного поведения деятелей культуры, повторяющийся всякий раз при их взаимодействии с властью и системой рыночных отношений на различных этапах развития общества.

Сборник носит междисциплинарный характер, в котором использованы социологический, исторический, психологический и искусствоведческий подходы.

ISBN 978-5-98287-067-4

© Государственный институт
искусствознания, 2013
© Коллектив авторов, 2013
© И.Б. Трофимов, оформление, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

5 От РЕДКОЛЛЕГИИ

РАЗДЕЛ I

ТЕОРИЯ

13 К.Б. Соколов. Художник между властью и рынком.
МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

66 В.И. Тюпа. ТРИ ЭСТЕТИКИ АДРЕСОВАННОСТИ

77 А.С. Дриккер. Грядущий МЕТАМОРФОЗ

89 Ольга Сюч. БЫТЬ и/или СО-СУЩЕСТВОВАТЬ?
(СОЦИОЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ИСКУССТВА И ОБЩЕСТВА)

РАЗДЕЛ II

ИСТОРИЯ

101 М.Н. Афасижев. ИСКУССТВО МЕЖДУ РЕЛИГИЕЙ И ЭКОНОМИКОЙ
(Древний Египет и Греция)

119 М.В. Гришин. ТЕАТР КАБУКИ И ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЛАСТЬ
в эпоху Токугава (1615–1868)

143 Г.А. Янковская. «Всекохудожник» в тисках советской
экономики

166 Е.А. Добренко. 1932–1934: РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ
ЭЛИТЫ

184 И.П. Уварова. БЕРЕГИТЕ НАС, ПОЭТОВ...

194 В.Н. Дмитриевский. СМЕНА ПРИОРИТЕТОВ: ХУДОЖНИК – ВЛАСТЬ,
ПУБЛИКА, РЫНОК (ТЕАТР НА СЛОМЕ ЭПОХ: ОТ 1960-х до 2000-х)

РАЗДЕЛ III
РЕПЛИКИ

- 228 С.А. Гавриляченко. «Чудище обло...» – художник – власть – рынок
- 238 В.Е. Калашников. Прыжки в ширину (Неполиткорректные заметки)
- 247 О НАШИХ АВТОРАХ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

*Памяти
Владимира Сергеевича Жидкова*

Основной целью настоящего сборника является анализ взаимодействия деятелей культуры, власти и рынка. Как правило, хотя и не исключительно, исследовательский акцент в рамках вышеуказанной проблематики ставится либо на проблеме «художник (художественный институт) – власть», либо на проблеме «художник (художественный институт) – рынок». На самом деле проблемы и аспекты этого взаимодействия намного сложнее и разнообразнее.

Статьи настоящего сборника представляют каждый тип такого взаимодействия, как некий «сценарий» наиболее характерных форм социокультурного поведения деятелей культуры, повторяющийся всякий раз при их взаимодействии с властью и системой рыночных отношений на различных этапах развития общества.

* * *

Деятели культуры и стратегии их поведения в обществе – этот вопрос стал главным вектором современных интерпретаций культуры. Более того, именно на этом поле чаще всего разворачивается полемика по проблемам цензуры, социального заказа, культурной политики и, наконец, свободы творчества.

Но, к сожалению, особенность этих дискуссий заключается в том, что, во-первых, проблема чаще всего редуцируется к проблеме противостояния деятелей культуры власти и рынку.

Во-вторых, большая часть дискуссионной полемики в конце концов сводится к утверждению принципа невмешательства деятелей культуры в те социально-политические процессы, которые определяют основы и принципы жизнедеятельности человека и всего общества в целом.

При этом подбор фактов в этих случаях осуществляется, как правило, однобоко, что не позволяет раскрыть всю полноту противоречий, имевшихся в практике взаимоотношений деятелей культуры и власти.

Практика дискуссий по проблеме бытия деятелей культуры через призму их отношения с властью и рынком выявила достаточно устойчивый набор толкований и подходов, которые, несмотря на свои отличия, тем не менее, имеют ряд общих моментов.

Во-первых, отношение деятелей культуры с властью и рынком подразумевает отношение предельных понятий: индивида как творца, а власти и рынка как предельной формы отчуждения.

Во-вторых, отношение деятелей культуры с властью и рынком рассматривается как антагонистическое отношение с раз и навсегда распределенными значениями и оценками, согласно которым художник – это воплощение творческого, светлого и этического начала, а власть и рынок как его полная противоположность – догматическое и тотальное зло.

В-третьих, в рассматриваемой связке именно власть и рынок, а не общество являются субстанцией бытия деятелей культуры в истории, определяющей их творческую судьбу.

В-четвертых, постановка проблемы «деятели культуры – власть – рынок» закрепила некий «константный» подход в ее интерпретации, что позволяет выявить не столько сущность вопроса, сколько его внешнюю сторону. Такой подход предполагает, что отношение между деятелями культуры, рынком и властью, по сути, имеет неизменное во времени и пространстве значение, т.е. находится вне логики исторического развития.

Подобный подход к данной проблеме задает и соответствующий ему мифологемный характер интерпретаций. Возникающий на этой основе миф и его модификации покоятся на целом ряде составляющих его утверждений. Одно из них гласит: «Отношение деятелей культуры с властью и рынком инициировано в первую очередь институтом власти и рынка. Именно власть и рынок в первую очередь заинтересованы в этом отношении, а не деятели культуры, для которого оно носит исключительно вынужденный характер». При этом каждая из сторон этого отношения имеет разные роли: если власть и рынок являются субъектом подавления и репрессий, то деятели культуры – лишь объектом данного отношения. Пребывание в качестве объекта как раз и определяет положение деятелей культуры в отношении с властью и рынком только как жертвы, а жертва априорно нравственна. Соответственно, если деятели культуры монополизируют этическое начало, то власть и рынок являются воплощением всего мирового зла.

Другая мифологема: отношения деятелей культуры с властью и рынком всегда конфликтны. Природа этого конфликта неизменна и обусловлена тем, что власть и рынок подчиняют их своим низменным интересам, используя для этого доступные лишь им механизмы идеологии и наживы. Сами же деятели культуры в этой идеологии и наживе не нуждаются, ибо для них главное – это свобода творчества. При этом игнорируются многочисленные факты, говорящие об обратном.

Таковы основные мифологемы, укоренившиеся в современном общественном сознании об отношениях деятелей культуры с властью и рынком, базирующиеся на таких бинарных понятиях, как «добро – зло», «темное – светлое». В конечном итоге это приводит к тому, что за пределами научного объяснения остаются многие важные вопросы.

Конечно же, объективно эти отношения содержат в себе немало противоречий, но это вовсе не означает, что они имеют только антагонистический характер. Взаимоотношения между деятелями культуры и властью, как показывает практика, выстраиваются на самых разных принципах.

Понятие «власть» относится к числу широко употребляемых: говорят о власти природы, власти человека над человеком, власти эмоций, чувств и т.д. Конечно, каждая форма проявления власти заслуживает внимания и изучения. И этим занимаются соответствующие научные дисциплины.

Нас же в нашей теме («художник – власть – рынок») интересует прежде всего политическая власть, являющаяся ядром политической системы общества, ее организационным и регулятивно-контрольным началом. Именно она определяет все другие институты и отношения в самой политической системе общества. Прямо или косвенно политическая власть воздействует на развитие всех других общественных систем – экономической, социальной, духовной и др.

Вариант развития взаимоотношений «деятели культуры – антагонисты власти и рынка» далеко не единственно возможный, хотя и довольно часто встречаемый. Но даже этот тип отношения при всем его, казалось бы, исходном антагонизме всякий раз требует своего конкретного анализа, ибо содержание этого антагонизма далеко не всегда однозначно и может быть принципиально разным, поскольку обусловлено принципиально разными обстоятельствами. Следует принять во внимание, что конфликты порождались не только властью, но и самими деятелями культуры. История драматических отношений между деятелями культуры, властью и рынком показывает, что конфликты нередко инициировались и самими деятелями культуры. Здесь важно то, что не деньги и не карьерные

соображения были главной причиной этих конфликтов, а вопрос отстаивания деятелями культуры права на самостоятельность своего творчества, за что им приходилось платить и иногда очень дорого.

Отношения между деятелями культуры, властью и рынком могут быть и относительно нейтральными, но это возможно, как правило, лишь в условиях, когда социальная ситуация еще не обрела окончательный контур своего исторического развития. Однако крупные деятели культуры, как правило, всегда чувствуют «подземные толчки истории», определяющие их социальную позицию не только в культуре, но и в исторической ситуации.

Кроме того, взаимоотношения деятелей культуры с властью могут строиться и на основе конструктивного сотрудничества. Идейные расхождения между деятелями культуры, властью и рынком не всегда обретают форму антагонистического противостояния. Наряду с этим возможна и другая ситуация, когда сами деятели культуры в отношениях с властью ищут покровительства.

Конфликтные отношения у деятелей культуры могут быть не только с властью, но и с представителями собственного творческого цеха, в самой творческой среде, причем как на художественной, так и на идейной основе. Такие идейно-творческие конфликты особенно часто проявлялись на исторических изломах.

Содержание отношения «деятели культуры – власть – рынок» всегда определяется конкретно-историческим контекстом той или иной эпохи. Но наиболее ярко это отношение проявляет себя на исторических изломах, когда изменяются не только содержание, но и формы власти. В такие периоды ослабевает социально-экономическая и властно-политическая детерминация общества и, соответственно, резко возрастает роль непосредственно уже самой культуры и, значит, деятелей культуры, что в значительной степени определяет и сам характер этих переходов.

Положение деятелей культуры в эпоху изменений далеко не всегда сводится к роли пассивного объекта и имеет разнообразные варианты развития. Вот лишь некоторые из них:

- деятели культуры подготавливают крах старой системы и содействуют рождению новой;
- страдают от трансформаций (например, от кризиса, вызванного трансформацией социальных институтов);
- деятели культуры становятся жертвой новой системы власти, которую они сами вызвали к жизни;
- деятели культуры приспосабливаются к этой новой системе;
- деятели культуры становятся субъектами власти.

Понятие «власть» обычно связывается с ее политическими и идеологическими формами, но это атрибут реалий XX века. Сегодня господствующей формой власти является рынок, поглощающий политические идеи и взгляды, превращая их в товар, хотя и специфического свойства.

Художник, вынужденный зарабатывать на жизнь, волей-неволей вступает в рыночные отношения с издателями, продюсерами и т.д. Здесь речь идет о выборе личной стратегии. Однако в условиях глобальной гегемонии рынка возникают ситуации, когда деятели культуры сами желают быть поглощенными этой самой властью, т.е. мечтают стать товаром. И тогда возникает новый тип деятеля культуры – «раба» рыночной стихии.

Кроме того, в переломные эпохи как никогда встает также проблема морального авторитета уже самих деятелей культуры. В эти периоды не каждому из них удается сохранить самостоятельность позиции, в том числе и по отношению к господствующей власти.

Таким образом, реальная жизнь показывает, что проблема отношений художника с властью и рынком гораздо сложнее функционирующих мифологем, которые сами представляют собой некую форму идеологии в современную эпоху. Непредвзятое рассмотрение указанной проблемы недвусмысленно указывает, что отношения деятелей культуры с властью и рынком еще не несут в себе никакого содержания. Оно в каждом отдельном случае определяется конкретно-историческим контекстом. Анализ реальности выявляет совершенно разные принципы взаимоотношений деятелей культуры – власти – рынка: диалога и сотрудничества, противостояния нейтралитета и взаимного отчуждения; взаимно потребительского отношения.

Несколько слов о структуре сборника. Традиционно в нем три раздела: теория, история и «реплики». Деление это довольно условное, так как круг проблем, очерченный автором той или иной статьи, обычно шире заявленной темы.

Сборник носит принципиально междисциплинарный характер, авторами использованы социологические, исторические, психологические и искусствоведческие подходы. Тематическая целостность сборника не подразумевает концептуального единства. В этом состоит еще одна традиция «Культурологических записок»: разнообразие мнений, подходов и собственно материала исследований.

Вводная статья К.Б. Соколова «Художник между властью и рынком. Мифы и реальность» обозначает те цели и задачи, которыми мы руководствовались, задумывая этот сборник. На обширном историческом материале автор анализирует и классифицирует наиболее типичные

стратегии социально-политического поведения крупнейших деятелей русской художественной культуры в их отношениях с властью и рынком.

В.И. Тюпа в статье «Три эстетики адресованности» рассуждает о главенствующем начиная с XX века критерии художественности – эффективности воздействия. Вовлечение в творческий процесс «третьего» участника, слушателя, зрителя ставит художника в тесную связь с рынком, с одной стороны, и с властью, с другой.

Развивает тему работа А.С. Дриккера «Грядущий метаморфоз». Автор акцентирует внимание на искусстве в демократическом обществе. Это общество, пишет А.С. Дриккер, «устраняя сословную, образовательную и прочую цензуру, выбирает универсальный критерий отбора – денежный». Эта универсальность, безусловно, позитивная, по мнению автора статьи, одновременно несет в себе и опасность снижения культурного ценза. Говоря об искусстве информационного общества, автор выдвигает оригинальный тезис о выравнивании возможностей одаренных и предприимчивых, которые несут технология и рынок.

Название статьи венгерского ученого Ольги Сюч «Быть и/или существовать?» сразу определяет проблематику предложенной работы. Действующая цивилизационная парадигма постмодерна, в которой мы живем сегодня, по мнению исследователя, характеризуется тремя основными явлениями: релятивизация и субъективизация традиционных, культуuroобразующих ценностей; системное господство экономических принципов функционирования социума, часто – в крайней ее форме монетаризма; и виртуализация некоторых основных форм самовыражения человека.

Раздел «История» открывает статья М.Н. Афасижева «Искусство между религией и экономикой (Древний Египет и Греция)». Античная эстетика, пишет М.Н. Афасижев, создала не только две основные альтернативные концепции искусства – платоновскую и аристотелевскую, идеалистическую и естественно-научную. Из этого следуют, соответственно, и два типа определений функций художественного творчества. В первом случае – экономика подчиняется власти, которая не жалеет расходов на искусство, выражающее ее идеологию. В другом случае – творцам искусства предоставлена полная свобода творчества, но они работают на рынок и зависят от быстро меняющейся моды, чем и определялась в XX веке постоянная смена методов творчества и направлений в модернизме постмодернизме.

Статья М.В. Гришина «Театр Кабуки и государственная власть в эпоху Токугава (1615–1868)» продолжает исторический раздел сборника

и посвящена уникальному художественному явлению японского театра. Уникальность истории театра Кабуки в первые два с половиной столетия его существования была связана с существованием, как пишет автор статьи, некоего культурного «зазора» или несовпадением официальной идеологии, насаждаемой военным правительством режима Токугава и фактической экономической и социальной ситуацией Японии XVII–XIX веков.

Историк Г.А. Янковская в работе «Всекохудожник в тисках советской эконоимики» обращается к малоизвестной странице отечественной истории искусства. Объектом исследования стало созданное в 1928 году объединение художников, ставшее первым институциональным воплощением компромисса между идеологией, советским изобразительным искусством и рынком. Совершенно справедливо автор пишет о том, что изучение экономических отношений дает возможность понять, как функционировала сложная система советского искусства, каким образом хозяйственно-экономические факторы были связаны с нормативной эстетикой или патрон-клиентскими отношениями в мире советского искусства.

Статья известного исследователя сталинской культуры Е.А. Добренко «1932–1934: Рождение советской культурной элиты» предлагает свое видение истории создания Союза советских писателей. Для автора это – «добровольно управляемая элита», «первая и главная управляемая организация для интеллигенции, куда та сама рвалась в ожидании не просто социального статуса, но настоящего престижа».

О роли советской интеллигенции в судьбах советских писателей, об участии ее во взаимоотношениях между художниками и властью пишет театровед И.П. Уварова в статье «Художник и власть». «Поэт–Царь–Чернь» – так видит автор тему предложенной дискуссии.

В.Н. Дмитриевский в работе «Смена приоритетов: художник, власть, публика, рынок. Театр на сломе эпох» сравнивает театральную жизнь советского времени и постсоветской России, когда приоритет Художника сменяется приоритетом театрального Менеджера. Анализируя творчество известных театральных режиссеров, автор делает знаменательный вывод: «В конечном счете, вопрос не в том, нравственна ли власть и ее политика, а нравственен ли человек, будь то художник, чиновник или меценат, который добровольно или вынужденно занимается политикой и состоит при власти или изначально дистанцируется от нее, игнорируя возможные последствия».

О «новой идеологичности» современного актуального искусства, о сращивании независимого искусства с госструктурами, диффузии государственного и частного в культуре пишет в своей статье «Прыжки в ширину. Неполиткорректные заметки мракобеса» художник В.Е. Калашников.

Попытку определить истоки извечного противостояния, конфликта между художником и властью делает в своем эссе «Чудище обло...: художник–власть–рынок» народный художник России С.А. Гавриляченко. Как ни странно на первый взгляд, классическое образование и мифологизированный кодекс интеллигента, обремененность прошлыми пониманиями сложившихся отношений – все это, по мнению автора, мешает выстроить новые отношения между художником и властью. «Ясное осознание позволяет делать собственный выбор, умеренно судить и рядить многочисленные варианты сохранения свободы, не искажающие идеалов противостояния сути художника не менее значимым сущностям власти и рынка...», – заключает автор.

Нам представляется, что начатый разговор будет полезен для всех, кто связан с историей культуры, искусства, и вызовет новые вопросы и решения. Только в дискуссии, в диалоге могут родиться принципиально новые идеи. Редколлегия приглашает к сотрудничеству всех авторов, заинтересовавшихся проблематикой ежегодников «Культурологические записки» в любых ее аспектах и ракурсах.

РАЗДЕЛ I

ТЕОРИЯ

К.Б. Соколов

ХУДОЖНИК МЕЖДУ ВЛАСТЬЮ И РЫНКОМ.

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

*Не смеяться, не плакать
и не отворачиваться, но понимать.*

Бенедикт Спиноза

Интерес к месту, роли и поведению художника в социуме был характерен для всей истории европейской науки об искусстве. Особое внимание уделялось включенности искусства в социальный и исторический контекст, обусловленности творческой позиции художника фактами его биографии.

С начала XX века большое влияние на рассмотрение места и роли искусства в жизни общества стали оказывать различные социологические теории. В их основе лежал принцип социологизма, утверждавший зависимость искусства от общественных процессов. Нередко здесь утверждалась причинная обусловленность художественного творчества экономикой и политикой, велись поиски в структуре художественных произведений выражения социальной зависимости художника.

В европейской научной традиции отношения художника с социумом выглядят как конфликт неравных сил, ставящий перед художником проблему выбора между необходимостью и свободой, между внешним давлением и внутренним нравственным законом, между поисками разумного компромисса и неизбежностью жертвы во имя истины.

Цель настоящей работы – попытаться анализировать и классифицировать наиболее типичные стратегии социально-политического поведения крупнейших деятелей русской художественной культуры в их отношениях с властью и рынком.

Очевидно, что в рамках отдельно взятой статьи невозможно сколь угодно убедительно решить эту задачу и обозначить все связанные с ней проблемы. Представляется, что это дело будущих исследований, результаты которых могут составить объемистые сборники статей и монографий.

МИФОЛОГЕМЫ ПРОТИВОСТОЯНИЯ ХУДОЖНИКА ВЛАСТИ И РЫНКУ

На эту тему и в России было написано немало. Начиная с Радищева российские либералы непрерывно возмущались государственным чудовищем, а затем – и рынком, у которых все «обло, озорно, огромно, стозевно и лайй». Поклонники муз и философских штудий часто превращались в неистовых обличителей, как только речь заходила об институтах власти и рынка.

При советской же власти вообще было принято изображать всех выдающихся деятелей культуры минувшего времени идеологически «правильными». Великие писатели и поэты, ученые и художники, музыканты и актеры превращались если не в революционеров, то уж, во всяком случае, в людей, относившихся к существовавшему при их жизни самодержавному строю и рынку со скрытой враждебностью.

Интерес к обсуждаемой проблеме в российской науке резко обострился в эпоху «перестройки» и в начале «лихих 90-х». Так, например, в одном только 1992 году в Государственном институте искусствознания вышли сразу два сборника статей под названиями: «Художник и власть», «Искусство и идеология»¹. Позднее, в 1998 году, вышла интересная монография Е.С. Громова «Сталин: власть и искусство»².

Однако, к сожалению, подавляющая часть материалов в этих и других изданиях была посвящена исследованию сталинской эпохи. Вся же остальная история взаимоотношений художника и власти и в особенности художника и рынка осталась без внимания.

К тому же все подобные исследования представляются крайне политизированными. Под влиянием «перестроечной» эйфории упор чаще всего делался на описании массовых репрессий сталинской административно-бюрократической машины против художественной интеллигенции.

¹ Художник и власть / Ред.-сост. А. Липков. М.: Российский институт искусствознания, 1992; Искусство и идеология / Отв. ред. А. Карягин. М.: Российский институт искусствознания, 1992.

² Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М., 1998.

Да и на теоретическом уровне обсуждаемая проблема осталась почти не изученной. Речь идет не столько об открытии новых фактов, сколько об их осмыслении с точки зрения объективных, а не конъюнктурных исторических позиций.

В современных же исследованиях эта тема чаще всего сводится к проблеме противостояния деятелей культуры власти и рынку. Их отношения с властью и рынком рассматриваются как исключительно антагонистические, в которых художник обычно – воплощение творческого, светлого и этического начала, а власть и рынок – как тотальное зло¹. Это предполагает, что указанные отношения носят некий неизменный во времени и пространстве характер, существующий вне логики исторического развития.

Такой внеисторический подход к данной проблеме порождает и соответствующие интерпретации. Возникает некий миф, гласящий, что власть и рынок являются исключительно источниками подавления и репрессий, а деятели культуры – лишь их жертвами, а жертвы, как правило, нравственны. Поэтому деятели культуры всегда несут в себе этическое начало, а власть и рынок – все мировое зло².

Другой миф гласит: отношения деятелей культуры с властью и рынком всегда конфликтны, ибо власть и рынок подчиняют их своим низменным интересам, используя механизмы идеологии и наживы. Он утверждает, что конфликты между художником, властью и рынком возникали главным образом на почве идеологии или наживы, которые были нужны только как инструмент подчинения творца своим интересам³. Сами же деятели культуры в этой идеологии и наживе якобы вовсе не нуждались, ибо для них главное – это свобода творчества. В возникновении этого конфликта деятели культуры будто бы совсем не виноваты, ибо, «как известно», они абсолютно чужды любой идеологии и стремления к обогащению. Ведь для них самое главное – свобода творчества. При этом игнорируются факты, когда деятели культуры сами инициировали идеологические или экономические конфликты.

Таковы наиболее распространенные современные мифы об отношениях деятелей культуры с властью и рынком, препятствующие научному объяснению многих важных вопросов. Однако социокультурная реальность

¹ См. напр.: *Марков Б.* Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб., 1999.

² *Васильева С.И.* Современная российская культура в системе разных уровней власти : Дис. канд. полит. наук. Ростов-на-Дону, 2004.

³ *Гарсиа-Касалес К.К.* Рынок и культура сегодня: Пособие для студентов по специальности «История». М., 1998.

и ее история опровергают эти мифы, показывая всю сложность рассматриваемой проблемы.

На самом деле вариант развития взаимоотношений «деятели культуры – антагонисты власти и рынка» далеко не единственно возможный, хотя и довольно часто встречаемый. Но даже и такой тип отношения всякий раз требует своего конкретного анализа, ибо содержание этого антагонизма далеко не всегда однозначно и может быть принципиально разным, поскольку обусловлено принципиально разными обстоятельствами¹.

Непредвзятое рассмотрение указывает, что отношения деятелей культуры с властью и рынком сами еще не несут в себе никакого содержания, которое в каждом отдельном случае определяется конкретно-историческим контекстом. Анализ реальности выявляет совершенно разные принципы этого отношения: диалога и сотрудничества, противостояния, нейтралитета и взаимного отчуждения; взаимно потребительского отношения. Для большей наглядности представим это отношение в виде следующей таблицы:

Отношение художника к власти и рынку	власти		рынку	
	да	нет	да	нет
принятие	+	–	+	–
антагонизм	+	–	+	–
нейтралитет	+	–	+	–

В каждую клеточку этой таблицы можно вписать десятки имен самых разных художников прошлого и настоящего, каждый из которых выбирал свою собственную стратегию социального поведения.

Таким образом, мы утверждаем, что характер отношений художника с властью и рынком может принимать самый разный вид – от принятия власти и рынка до их непринятия, включая нейтральное к ним отношение. Изменение этих отношений зависит и от политических установок власти, и от ценностных ориентаций и творческих стратегий художника, и от эволюции его мировоззрения. Все эти особенности без труда обнаруживаются в биографиях наиболее известных деятелей русской культуры XIX века – Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова, а также – второй половины XX века – Б.Л. Пастернака, А.Т. Твардовского, А.И. Солженицына и В.Т. Шаламова².

¹ Хангельдиева И.Г. Культура и рынок: Современные тенденции. М., 2009.

² Есинов В.В. Диалог «художник и власть» как инновационный ресурс культуры / Автореф. канд. культурологии. СПб., 2007.

В принципе отношения между деятелями культуры, властью и рынком могут быть и относительно нейтральными, но это возможно лишь в условиях, когда социальная ситуация еще не обрела окончательный контур своего исторического развития. Но крупные деятели культуры заранее чувствуют «подземные толчки истории», определяющие их социальную позицию не только в культуре, но и в исторической ситуации.

Кроме того, взаимоотношения между деятелями культуры и властью вполне могут строиться и на основе конструктивного сотрудничества. В этом случае предполагается, что возможный эффект этого сотрудничества неизбежно и целиком присваивается властью для обслуживания исключительно собственных интересов. Как правило, это действительно верно. Однако наряду с этим бывает и так, что сами деятели культуры в отношениях с властью ищут покровительства и получают от этого симбиоза немалые дивиденды. Здесь возможны самые различные формы диалога, которые диктуются властью, степенью ее заинтересованности в таком диалоге.

Это означает, что идейные расхождения между деятелями культуры, властью и рынком далеко не всегда обретают форму антагонистического противостояния. В связи с этим интересен вывод известного французского социолога П. Бурдьё: «Не существует непримиримого противоречия, как полагают некоторые, между независимостью и ангажированностью, между позицией разрыва и сотрудничеством, могущим быть конфликтным и критическим... Подлинный интеллеktуал – тот, кто может установить сотрудничество, сохраняя позицию разрыва»¹.

Мало того, история драматических отношений между деятелями культуры, властью и рынком показывает, что конфликты часто инициировались и самими деятелями культуры. Конечно же, далеко не всегда деньги или карьерные соображения были главной причиной этих конфликтов: чаще в основе был принцип отстаивания деятелями культуры права на самостоятельность своего творчества, за что им нередко приходилось платить и иногда очень дорого. Так что конфликт между деятелями культуры, властью и рынком возникал не только по причине того, что власть или рынок были плохи, а может быть, еще в большей степени потому, что деятели культуры были «слишком хороши», ибо боролись не столько за себя, сколько за культуру².

¹ Бурдьё П. Социология политики. М., 1993. С. 318.

² См.: Астрахан Д., Захаров И., Райхельгауз И., Чхартишвили Г. Культура и рынок // Знамя. № 6. 2000.

Содержание отношения «деятели культуры, власть, рынок» всегда определяется конкретно-историческим контекстом той или иной эпохи. Но наиболее ярко это отношение проявляет себя на исторических изломах, когда изменяются не только содержание, но и формы власти. Именно такие периоды ослабевает экономическая и властно-политическая детерминация общества и резко возрастает роль деятелей культуры, что в значительной степени определяет характер этих переходов. Еще в 30-х годах XX столетия патриарх американской социологии Льюис Мэмфорд выдвинул такую формулу социально-художественных связей: «Когда общество здорово – художник усиливает его здоровье, когда общество больно – художник усиливает его болезнь»¹.

Роли деятелей культуры в переходные периоды далеко не всегда сводятся к положению пассивного объекта и имеют разнообразные варианты. Вот лишь некоторые из них:

- деятели культуры подготавливают крах старой системы и содействуют рождению новой;
- страдают от трансформаций (например, от кризиса, вызванного трансформацией социальных институтов);
- деятели культуры становятся жертвой новой системы власти, которую они сами вызвали к жизни;
- приспосабливаются к этой новой системе;
- художники становятся субъектами власти².

Кроме того, в переходные периоды как никогда встает проблема морального авторитета самих деятелей культуры. В такое время далеко не каждому деятелю культуры удастся сохранить самостоятельность позиции, в том числе и по отношению к господствующей власти.

Понятие «власть» обычно связывают с ее политическими и идеологическими формами, но это в основном характеризует реалии прошлого. Господствующей формой власти все чаще является рынок, поглощающий политические идеи и взгляды, превращая их в товар, хотя и специфического свойства. В условиях гегемонии рынка возникают ситуации, когда деятели культуры сами желают быть поглощенными этой самой властью, т.е. мечтают стать «товаром». В этом случае возникает иной тип деятеля культуры – невольника рыночной стихии.

Таким образом, реальная практика показывает, что проблема отношений деятелей культуры с властью и рынком гораздо сложнее популярных

¹ Mumford L. The transformations of man. New York, 1956. P. 58.

² Булавка Л. Цветаева и Мандельштам: по разные стороны правды // www.ppravda.info 2010.01.20

мифов, которые сами представляют собой некую форму идеологии в современную эпоху.

Очевидно, что в рамках отдельной статьи провести полномасштабный анализ данной проблемы невозможно. Для этого потребовалось бы написать обширную монографию и, возможно, не одной. Поэтому мы ограничимся рассмотрением ситуации только в одной стране – России и только одним видом художественного творчества – литературы.

ОТНОШЕНИЯ ХУДОЖНИКА С ВЛАСТЬЮ: ВАРИАНТЫ ДИАЛОГА

Можно выделить три возможных варианта отношений писателя с властью.

Первый вариант – «непримиримая оппозиционность» или «деструктивный радикализм»: максималистское, «бунтарское» отрицание легитимности данной формы власти и стремление к ее разрушению. Эти отношения протекают в крайней, конфронтационной форме и несут в себе огромный заряд противоречий.

Второй вариант – разумный компромисс и соответствующий ему конструктивный диалог – спор или согласие.

Наконец, третий вариант – отстраненность от власти ради «служения высшим трансцендентным целям искусства»¹.

Понятно, что есть разница между писателями, которые ради покровительства власти готовы на все – например, апеллировать к власти государственной или власти денежного мешка, подстраиваться под ожидания и вкусы средств массовой информации, вступать по всякому поводу в изнурительную полемику, – и писателями, которые демонстрируют полное, казалось бы, равнодушие к политике, ограничивая свое участие в творческой жизни исключительно созданием и публикацией собственных произведений. Но в данном случае, как и вообще во всякой политике, неучастие тоже есть форма участия, так как, предъявляя обществу свои произведения, всякий автор, даже и помимо собственной воли, разумеется, утверждает и свой тип социальной стратегии².

Что касается России, то здесь союз власти и искусства очень долгое время оставался прочным. Верхний слой общества все более отдалялся от основной массы российского населения. И в этом процессе разрыва между образованными слоями и народом создалась великая русская

¹ *Еситов В.В.* Диалог «художник и власть» как инновационный ресурс культуры. Автореф. канд. культурологии. СПб., 2007.

² *Чупринин С.И.* Русская литература сегодня: Большой путеводитель. М., 2007.

литература, патронируемая властью как одна из сфер государственной службы.

Можно вспомнить, например, что литератор екатерининского времени вообще был чем-то вроде придворного шута. Так, придворный поэт-одописец В.П. Петров, сочинявший хвалебные оды в честь Екатерины II и ее фаворитов – Г.Г. Орлова, Г.А. Потемкина, – во время русско-турецкой войны состоял при последнем в качестве воспевателя его подвигов и всегда находился в обозе действующей армии.

Подобных «пиитов» у себя держали и более мелкие властители. Как писал Н.А. Некрасов, «по примеру великих земли, и маленькие тузы или козырные хлапы имели своих пиитов и любили получать от них оды в день рождения, именин, бракосочетания, крестин дитяти, получения чина, награды и в подобных тому торжественных случаях их жизни; за то они позволяли пиите садиться на нижний конец стола обедать уже с собою, а не с слугами, как в обыкновенные дни, подпускали его к целованию своей руки, дарили его перстнем, табакеркою, деньгами, поили его допьяна и потом тешились над ним, заставляя его плясать. А пиита величал их своими благодетелями, меценатами, покровителями, отцами-командирами и “милостивцами”»¹.

Но уже в ту эпоху отдельные литераторы обретали такой высокий социальный статус, что это позволяло им вести с властью нечто вроде диалога. Вариант такого диалога был реализован, в частности, Г.Р. Державиным («Истину царям с улыбкой говорить»).

Литературная и общественная известность пришла к Державину в 1782 году, после написания оды «Фелица», которая восхваляла императрицу Екатерину II. Стихотворение Державина растрогало императрицу до слез, и в награду поэту была послана усыпанная бриллиантами золотая табакерка с пятьюстами червонцев. Мало того, Державина назначили наместником Олонецкой губернии, а с 1785 году – губернатором Тамбовской губернии. Так, бедный казанский гимназист, ученик ссыльного каторжника, после измайловский рядовой, затем отважный офицер превратился в важного государственного мужа. Решительный и смелый, независимый в суждениях, Державин неизменно вызывал резкое неудовольствие со стороны своих начальников.

Зато его оды нравились Екатерине II и ее фаворитам. В 1791 году в знак необычайной милости Державин был назначен статс-секретарем императрицы. Правда, здесь он не сумел угодить ей, поскольку она

¹ Некрасов Н.А. Петербургские углы (Из записок одного молодого человека) // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 105.

требовала новых стихов, а он носил ей кипы бумаг, требовал от императрицы внимания к запутанным делам, связанным с коррупцией придворных и высших чиновников. Причем Екатерина жаловалась, что он «не только грубил при докладах, но и бранился».

В 1793 году он был назначен сенатором (что было почетным удалением от службы при императрице), но скоро рассорился со всеми коллегами, и это привело к быстрой отставке. Награждение орденом Владимира II степени и присвоение чина тайного советника были слабым утешением.

Все это время Державин не оставлял литературное поприще, создавая оды «Бог», «Гром победы, раздавайся!» – неофициальный Российский гимн, «Вельможа», «Водопад» и многие другие¹.

При царствовании Павла I Державин занимал должности правителя канцелярии Сената, государственного казначея. А после прихода к власти Александра I Гаврила Романович в 1802–1803 гг. стал первым российским министром юстиции. Однако у Державина то и дело случались опасные конфликты с Потемкиным, Вяземским и прочими «екатерининскими орлами». Он был отставлен из министров юстиции Александром I за то только, что, как сказал ему государь, «ты слишком ревностно служишь».

Еще более ярко этот вариант диалога с властью был реализован в творческой практике Н.М. Карамзина.

В 1789–1790 гг. он предпринял поездку в Европу, в ходе которой посетил Иммануила Канта в Кенигсберге, был в Париже во время Великой французской революции. В результате этой поездки были написаны знаменитые «Письма русского путешественника», публикация которых сразу же сделала Карамзина известным литератором.

По возвращении из поездки в Европу Карамзин поселился в Москве и начал деятельность в качестве профессионального писателя и журналиста, приступив к изданию «Московского журнала» (1791–1792 гг.) Это был первый русский литературный журнал, в котором среди других произведений Карамзина появилась упрочившая его славу повесть «Бедная Лиза».

Восшествие на престол Александра I положило начало новому периоду в идейной эволюции Карамзина. В 1802 году он выпустил в свет «Историческое похвальное слово Екатерине Второй», представлявшее собой наказ новому царю, где писатель сформулировал монархическую программу и ясно высказывался в пользу самодержавия.

¹ *Виноградов И.* Творчество Державина // *Державин Г.П.* Стихотворения. Л., 1933.

Александр I удостоил Карамзина высочайшей аудиенции, в результате которой были выделены необходимые средства, и написанные им тома «Истории» без всякой цензуры вышли в 1818 году. Писатель имел ряд частных, взаимно доброжелательных бесед с императором и неоднократно подавал на его имя «записки» и «меморандумы», где высказывал свои мысли и предложения по поводу решения государственных проблем. При этом художник и историограф, проявляя достоинство и смелость («я не боюсь ничего»), затрагивал острые и болезненные вопросы государственной жизни. Его «Записка о древней и новой России», «Мнение русского гражданина» и другие послания содержали немало критики и в адрес самого государя.

Такой редкий тип отношений с властью был возможен благодаря, во-первых, либерализму Александра I; во-вторых, тому, что Карамзин был искренне лоялен, считая органичной формой правления в России монархию (просвещенную); в-третьих, пользовался полным доверием власти; в-четвертых, поскольку критика его была реалистичной и конструктивной. Как писал историк Н.Я. Эйдельман, «Карамзин говорил наверху обо всем: говорил сильно, как свойственно честному человеку. Он вообще – за эту систему, и позволял себе смелую критику именно потому, что за»¹.

Именным указом от 31 октября 1803 года император Александр I даровал Карамзину звание историографа; к званию тогда же было добавлено 2 тыс. руб. ежегодного жалования. В 1810 году Александр I наградил Карамзина орденом Св. Владимира III степени.

В 1811 году он написал «Записку о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях», в которой отражались взгляды консервативных слоев общества, недовольных либеральными реформами императора. Своей задачей Карамзин ставил доказательство того, что никаких преобразований проводить в стране не нужно. Его записка сыграла роковую роль в судьбе государственного деятеля и реформатора, главного идеолога и разработчика реформ Александра I М.М. Сперанского. Через год после получения «Записки» император сослал его на 9 лет в Пермь.

Если Н.М. Карамзин представляет пример гармоничного и стабильно-конструктивного диалога с властью, то у А.С. Пушкина формы отношений с властью были значительно многообразнее.

Поэт прошел путь от юношеского революционного протеста против самодержавного режима – через осознание неодолимой «силы вещей», т.е. объективных законов истории, а в пору зрелости – к стоическому, без иллюзий, философски умудренному итогу.

¹ Эйдельман Н.Я. Последний летописец. М., 2004.

Соответственно этому менялось и социальное поведение поэта, начавшего с откровенного и дерзкого фрондирования, во многом вызванного дружбой с декабристами, а затем он начал поиск разумного компромисса с верховной властью. Наиболее ярко это проявилось в первый период отношений с Николаем I.

По предписанию императора в 1820 году он отправился в Екатеринбург служить в канцелярии начальника иностранных колонистов на Юге России генерала И.Н. Инзова. Так завершился скандал, вызванный доносом, в котором обращалось внимание правительства на политические стихи и эпиграммы питомцев Царскосельского лицея и прежде всего Пушкина.

Прочитав донос, Александр I приказал петербургскому губернатору Милорадовичу произвести у Пушкина обыск и арестовать поэта. Рассерженный царь подумывал о ссылке автора на Соловки или в Сибирь. И только заступничество Карамзина (он просил за Пушкина саму императрицу), Чаадаева и Ф. Глинки помогло избежать этой участи: формально ссыльным Пушкин не считался.

В 1826 году, после восстания декабристов, новый царь Николай I по отношению к Пушкину выбрал особую тактику, которая состояла в попытке привлечь его на свою сторону, «чтобы его энергия и деятельность шли бы на пользу правительству»¹. По распоряжению царя в сентябре 1826 года поэт прибыл в Москву, где проходила коронация Николая. Беседа с глазу на глаз продолжалась долго. Не обошлось и без острых вопросов. Но разговор завершился благополучно. Пушкин дал слово не участвовать ни в какой антиправительственной деятельности, а царь освободил его не только из ссылки, но и от надзора цензуры, пообещав, что цензурные вопросы будет решать сам. «Я только что разговаривал с самым умным человеком России», – сообщил император сразу после беседы одному из царедворцев.

Как свидетельствует современник, Пушкин вышел из кабинета царя «со слезами на глазах, бодрым, веселым, счастливым. Государь... все ему простил, все забыл, обещал покровительство свое...»² Сам поэт спустя неделю после свидания сообщал в письме соседке по имению: «Государь принял меня самым любезным образом»³. Поэтическим итогом встречи

¹ Мамардашвили М. Эстетика мышления // Русский журнал. 04.11.2010 // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/merab/estet014.htm [электронный документ]

² Из памятных заметок Н.М. Смирнова // Русский архив. М., 1882. № 2. С. 231.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 1–19 (в 23 кн.) М., 1994–1997. Т. 13. С. 550.

стало стихотворение «Стансы» («В надежде славы и добра...»), в котором Пушкин сравнил Николая I с Петром Великим.

Перед Николаем I Пушкин испытывал какую-то робость, что, впрочем, вполне объяснимо, поскольку он наделял личность царя элементами сакральности. Однажды, гуляя по Царскому селу, Пушкин встретил Николая Павловича, который, подозвав поэта, «потолковал с ним о том, о сем очень ласково». И Пушкина, по его собственному признанию, охватил верно-подданныческий трепет. Удрученный этим, он признался: «Черт возьми, почувствовал подлость во всех жилах»¹.

Поэт стремился к искреннему диалогу с Николаем I и направил ему ряд записок-проектов. «Государство без полномочного монарха – то же, что оркестр без капельмейстера», – говорил Пушкин. «Пушкин горько заметил, что, к сожалению, лучшие люди – не в обществе, а в правительстве, имея в виду, что правительственный аппарат, включая дипломатию, военное дело и т.д., сумел привлечь на свою сторону лучшие дарования страны. Это деталь, которая может нам пригодиться для понимания взаимоотношений царя и Пушкина, когда они заключили нечто вроде просветительского союза борьбы против невежества, коррупции, произвола и всесилия администрации, всех тех русских бед, которые видели и Пушкин, и царь, стоявший во главе правительственной машины»².

Между поэтом и царем установилась взаимная симпатия. Император покровительствовал стихотворцу, неоднократно оказывая ему материальную поддержку, дабы поэт, занимаясь литературой, мог не заботиться о хлебе насущном. Когда же Пушкин надумал жениться, а мать невесты, памятуя о давних конфликтах жениха с властями, опасалась отдавать дочь «за человека, который имеет несчастье быть под гневом Государя», царь поручил передать ей, что Александр Сергеевич находится не под гневом, а под его отеческим попечением.

«С чувством глубочайшей благодарности удостоился я получить благосклонный отзыв Государя Императора о моей исторической драме, – сообщал Пушкин в письме к Александру Бенкендорфу. – Писанный в минувшее царствование “Борис Годунов” обязан своим появлением не только частному покровительству, которым удостоил меня Государь, но и свободе, смело дарованной Монархом писателям в такое время и в таких обстоятельствах, когда всякое другое правительство старалось

¹ См.: *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников // *Вересаев В.* Сочинения. В 4-х т. М., 1990. Т. 2. С. 518.

² *Мамардашвили М.* Эстетика мышления.

бы стеснить и сковать книгопечатание». 24 февраля 1831 года Пушкин сообщает Плетневу о новом назначении Гнедича членом Главного Управления училищ: «Оно делает честь государю, которого искренне люблю и за которого всегда радуюсь, когда поступает он умно и по-царски».

Со своей стороны Николай I ценил ум и талант Пушкина, доброжелательно относился к нему как к крупному, своеобразному человеку, снисходительно смотрел на противоречащие придворному этикету выходки Пушкина, не раз защищал его от разного рода неприятностей, материально помогал ему.

Женитьба Пушкина в 1831 году поначалу сближает его с царем, которому нравилась его жена. Николай возвращает его на государственную службу и уже через две недели жалует в титулярные советники (9 класс). В последний день 1833 года ему пожалован и придворный чин – он становится камер-юнкером. Ему разрешено работать в государственных архивах, что для него, сперва занимавшегося историей Пугачева, а после захотевшего написать историю Петра I, очень важно.

Просьба Пушкина об отставке, которую он подал в 1834 году, взбесила царя, убежденного, что поэт попросту демонстрирует неблагодарность ему за все, что тот для него сделал. Но Жуковский настоял на том, чтобы его друг забрал свое заявление и тем самым смягчил гнев государя.

Император взял с Пушкина слово не драться на дуэли ни под каким предлогом. Пушкин обещал, но не сдержал слово. Он не стерпел очередного покушения на репутацию жены и дал себя спровоцировать. Поединок стал для поэта роковым. Умирая, Александр Сергеевич просил передать Николаю I, что просит прощения за невыполненное обещание. «Скажи Государю, что мне жаль умереть, был бы весь его, – говорил он своему другу, поэту Василию Жуковскому. – Скажи, что я ему желаю долгого царствования, что я ему желаю счастья в его сыне, счастья в его России». Поэт был еще жив, когда принесли ответ от императора с прощением и обещанием позаботиться о его семье.

После смерти поэта Николай I заплатил все его долги, выкупил заложенное имение отца, назначил большую пенсию жене и детям. В пользу семьи поэта за государственный счет были изданы его сочинения.

Интересно, что царь не выпускал Пушкина за границу, не без оснований опасаясь, что диалог с «зарубежным поэтом» станет более сложным. Но писатели, представлявшие в XIX веке революционно-демократическую и либеральную мысль, прежде всего А.И. Герцен, все чаще находили для себя удобным вести диалог с властью с более безопасной позиции – из-за границы.

В 1834 году все члены кружка Герцена и он сам были арестованы. Герцен был сослан в Пермь, а оттуда в Вятку, где и определен на службу в канцелярию губернатора. За устройство выставки местных произведений и объяснения, данные при ее осмотре наследнику (будущему Александру II), Герцен, по ходатайству Жуковского, был переведен на службу советником правления во Владимир, где женился, увезши тайно из Москвы свою невесту, и где провел самые счастливые и светлые дни своей жизни.

В 1840 году Герцену было разрешено возвратиться в Москву. Здесь ему пришлось столкнуться с знаменитым кружком гегельянцев – Станкевича и Белинского – защищавших тезис «полной разумности всякой действительности». Герцен тоже принялся за Гегеля, но из основательного изучения его вынес результаты, противоположные тем, которые делали сторонники идеи о «разумной действительности». В то время в русском обществе одновременно с идеями немецкой философии распространились и социалистические идеи Прудона, Кабе, Фурье, Луи Блана. Под их влиянием Герцен приехал в Европу, настроенный радикально-республикански. Начавшаяся им публикация в «Отечественных записках» серии статей шокировала своим антибуржуазным пафосом его друзей – либералов-западников.

Февральская революция 1848 года показалась Герцену осуществлением всех надежд. Последовавшее затем Июньское восстание рабочих, его кровавое подавление и наступившая реакция потрясли Герцена, который решительно обратился к социализму. Он сблизился с Прудоном и другими деятелями революции и европейского радикализма; вместе с Прудоном он издавал газету «Голос народа».

В 1849 году, после разгрома радикальной оппозиции Луи Наполеоном, Герцен был вынужден покинуть Францию и переехать в Швейцарию; из Швейцарии он переехал в Ниццу, принадлежавшую тогда Сардинскому королевству. В этот период Герцен вращается среди кругов радикальной европейской эмиграции, собравшейся в Швейцарии после поражения революции в Европе.

Литературную известность ему доставила книга-эссе «С того берега», в которой он производил расчет со своими прошлыми либеральными убеждениями. Под влиянием крушения старых идеалов и наступившей по всей Европе реакции у Герцена сформировалась специфическая система взглядов об обреченности, «умирании» старой Европы и о перспективах России и славянского мира, которые призваны осуществить социалистический идеал.

Интересно, что и за границей борец с крепостничеством Герцен жил на средства от своих российских имений. Правда, в июле 1849 года Николай I арестовал все имущество Герцена и его матери. Но последнее

на тот момент уже было заложено банкиру Ротшильду, а тот, пригрозив оглаской Нессельроде, занимавшему тогда пост министра финансов в России, добился снятия императорского запрещения. Барон Ротшильд также пригрозил бойкотом России со стороны международных финансовых институтов, а Николай I, видимо, решил, что важнее всего хорошие отношения с главными финансистами того времени.

В Европе Герцен принялся за устройство Вольной русской типографии. 22 июня 1853 года она заработала, и в первых ее материалах ставился острейший для России вопрос о крепостном праве. Интересно, что в течение 17 лет этой типографией управляли всего два человека, а она выпустила огромное количество литературы: восемь книг «Полярной звезды», 245 номеров «Колокола», «Исторические сборники», «Голоса из России», запрещенные на родине воспоминания и труды декабристов, Радищева, Дашковой, Щербатова, Лопухина, секретные записки Екатерины II, сборники потаенных стихотворений, документы о расколе, а также многое другое.

В июне 1858 года Герцен писал в «Колоколе»: «Александр II не оправдал надежд, которые Россия имела при его воцарении... он повернул: слева да направо... Его мчат дворцовые кучера, пользуясь тем, что он дороги не знает. И наш “Колокол” напрасно звонит ему, что он сбился с дороги».

Однако в 1861 году, когда было отменено крепостное право, Герцен опубликовал в «Колоколе» статью «Манифест»: «Первый шаг сделан!.. Александр II сделал много, очень много; его имя теперь уже стоит выше всех его предшественников. Он боролся во имя человеческих прав, во имя сострадания, против хищной толпы закоснелых негодяев и сломил их! Этого ему ни народ русский, ни всемирная история не забудут... Мы приветствуем его именем освободителя!»

Многие упрекали Герцена за такое обращение к царю и похвалы в его адрес. Но он считал, что необходимо всегда оставаться объективным и отличать добро от зла. «Я в императоре Александре вижу сильного представителя противоположного нам начала, враждебного нам стана, я уважаю в нем нашу борьбу». Теперь в российских верхах Герцена называли не иначе как «лондонским королем» и шутили: «Кто у нас царь – Александр Романов или Александр Герцен?»¹

Издание «Колокола» и «Полярной звезды» вывело русскую литературу на новый уровень абсолютно свободного и смелого диалога с властью, ведущегося с нейтральной территории, из-за границы. В то же время Герцен подвергал чрезвычайно жесткой критике всех российских радикалов,

¹ Безелянский Ю. Благородное сердце // Московская правда. 2010. 16 декабря.

начиная с «Молодой России» и кончая Нечаевым и Бакуниным. Идеалом Герцена являлся конструктивный диалог с властью, с учетом интересов общества и народа.

Но среди российских литераторов были и такие, кто, оставаясь в пределах империи, спорил с властью на равных. Прежде всего это относится к Л.Н. Толстому, который вел весьма жесткий диалог-полемику с властью (не только светской, но и церковной) по самому широкому спектру социально-политических и морально-философских вопросов. Поворотным пунктом в переходе писателя к конфронтации с властью стало его письмо к Александру III с просьбой о помиловании народовольцев, каздивших Александра II.

В 1902 году он обратился к Николаю II с посланием, в котором суммировал свои воззрения на царский строй и официальную Церковь: «Любезный брат! Такое обращение я счел наиболее уместным потому, что обращаюсь к вам в этом письме не столько как к царю, сколько как к человеку – брату».

Безуспешное заступничество привело Л.Н. Толстого к разочарованию во власти и официальной церкви, превратило его в их горячего оппонента, стремящегося к открытому и безудержному моральному проповедничеству.

Толстой считал всякую власть безнравственной и незаконной и при этом призывал к непротивлению злу, то есть к полному и безусловному отказу от какого бы то ни было насилия. Он гневно протестовал против смертной казни в России. Он также не признавал авторитета организованной религии. Это неминуемо привело Толстого к открытому, неприемлемому и, как многие считают, роковому для судеб России конфликту с самодержавием и Православной церковью.

Толстой откровенно подрывал легитимность монархии, своими писаниями лишая ее главного оружия, – ощущения собственного величия и неприкасаемости. Умный и циничный А. Суворин, могущественный издатель промонархической газеты «Новое время», резюмировал в своем дневнике 29 мая 1901 года: «Два царя у нас: Николай II и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой, несомненно, колеблет трон Николая и его династии. Его проклинаят, Синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджимает хвост»¹.

¹ Суворин А. Дневник. М., 1992. С. 316.

Постоянно запрещавшиеся царской цензурой статьи, обращения, открытые письма Толстого практически одновременно начинали циркулировать и на Западе, и в России, причем западная пресса, охотно предоставлявшая писателю неограниченную трибуну, служила мощным стимулом повышенного интереса к писателю внутри России.

Но во второй половине XIX века уже немного находилось писателей, открыто поддерживавших самодержавие, – власть, признанную либерально-демократической интеллигенцией, пережившей себя, нуждающейся в коренном изменении. Одним из них был Ф.М. Достоевский, который считал самодержавную монархию той исторически сложившейся, традиционной формой правления, которая принята народом и единственно пригодна для империи.

Конечно, сущность самодержавной власти, ее функции, Достоевский понимал во многом иначе, чем она сама. Не будучи в оппозиции, писатель был готов к открытому прямому разговору с властителями о язвах общества, пороках управления, о необходимых преобразованиях – обо всем, что он стремился высказать в своей публицистике¹.

Эволюция воззрений писателя была связана с его непростой биографией. В 1849 году писатель был арестован в связи с «делом Петрашевского». Хотя Достоевский отрицал предъявленные ему обвинения, суд признал его «одним из важнейших преступников». Суд и суровый приговор к смертной казни на Семеновском плацу был обставлен как инсценировка казни. В последний момент осужденным объявили о помиловании, назначив наказание в виде каторжных работ.

В 1854 году, когда истекли четыре года, к которым Достоевский был приговорен, он был освобожден. После освобождения он пробыл еще несколько лет в Сибири. Здесь он женился и снова вернулся к литературной работе.

А 18 февраля 1855 года, когда Николай I умер, Достоевский написал верноподданическое стихотворение, посвященное его вдове, императрице Александре Федоровне, и в результате был произведен в прапорщики. Период заключения и военной службы стал поворотным в жизни Достоевского: из еще неопределившегося в жизни «искателя правды в человеке» он превратился в глубоко религиозного человека, единственным идеалом которого на всю последующую жизнь стал Христос.

В 1878 году император Александр II пригласил к себе писателя, чтобы представить его своей семье. В этот период он сблизился с членами

¹ Твардовская В., Волгин И. Колеблясь над бездной. Достоевский и императорский дом // Знамя. 2000. № 10.

царской фамилии и обер-прокурором Синода К.П. Победоносцевым. Однако полноценного диалога-согласия все же не получалось, так как Достоевский, исповедуя идеи христианского социализма, во главу угла ставил заботу власти о простом народе, который он открыто идеализировал, называя его «богоносцем».

Тем не менее, избравший трибуной для своего «Дневника писателя» официозную газету «Гражданин», он ощущал себя близким к власти, брал на себя смелость говорить от ее имени, а также вступать с нею в диалог. Есть в «Дневнике писателя» и страницы, наполненные страстной «силой отрицания» реалий пореформенной российской действительности, однако в основных политических темах, особенно внешнеполитических, Достоевский прочно стоял на почве национально-мессианской ортодоксии. В «Дневнике писателя 1881» он провозгласил: «У нас в России и нет никакой другой силы, зиждущей, сохраняющей и ведущей нас, как эта органическая, живая связь народа с царем своим, и из нее у нас все и исходит»¹.

Несмотря на то что писатель ранее был репрессирован и находился под полицейским надзором, после длительной демонстрации монархических настроений он удостоился звания члена-корреспондента Академии наук. А после кончины писателя к его жене явился чиновник от министра внутренних дел графа Лорис-Меликова. Высказав соболезнования по поводу утраты, чиновник передал вдове деньги на похороны писателя. Кроме того, чиновник объявил от имени графа, что дети Достоевского будут приняты на казенный счет в те учебные заведения, в которые вдова пожелает их поместить². На панихиду приехал другой чиновник и передал вдове письмо от министра финансов, в котором «в благодарность за услуги, оказанные ее покойным мужем русской литературе», ей «нераздельно с детьми назначалась государем императором ежегодная пенсия в две тысячи рублей»³.

Но среди крупных российских писателей были и такие, кто вообще занимал нейтральную позицию по отношению к власти. Так, общеизвестна отдаленность А.П. Чехова не только от власти и ее институтов, но и вообще от политических тенденций в творчестве.

Преклоняясь перед Толстым, Чехов, тем не менее, был твердо убежден в том, что проповедь вовсе не писательское дело. В отличие от Толстого, он ничему не учил и никуда не звал. Вопреки давней русской культурной

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1992. Т. 27. С. 21–22.

² Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987. С. 403.

³ Там же. С. 405.

традиции Чехов не был ни пророком, ни диссидентом. Его произведения почти лишены пафоса или назидания. Писатель, мемуарист С.Я. Елпатьевский отмечал: «В отличие от героев Достоевского, Толстого среди героев Чехова почти нет идеологов, философов, носителей стройных систем знаний и убеждений. Чаще всего Чехов изучает работу самого заурядного, обыкновенного сознания, наблюдает характерные для него ошибки, ловушки, обманы»¹.

Он вошел в литературу в эпоху полного разгрома народничества и народовольчества. Антоша Чехонте беззаботно смеялся в «Будильниках» и в «Осколках» в годы казней, ссылок, политического террора, в годы, когда «над русской жизнью серой летучей мышью распластывались крылья мракобеса Победоносцева». Он ничего не воспринял от народничества, идеология которого была ему совершенно чужда².

Чехов пытался остаться в стороне и от текущей политики. За эту непривычную и неприемлемую для русской литературы позицию ему особенно доставалось от либеральных идеологов. Высоко почитаемый в прогрессивных кругах критик Н. Михайловский так сформулировал свой знаменитый тогда вердикт: «Господин Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает», добавив, что Чехову «все едино – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»³.

Но больше всего претензий к Чехову предъявляли начавшие тогда набирать силу русские марксисты. Сразу оговоримся, что их вождь, В. Ленин, современную ему литературу не жаловавший, для Чехова (как и для Толстого) делал исключение. По свидетельству его сестры А.И. Ульяновой-Елизаровой, он «вообще любил Чехова»⁴. В 1900 году он даже присутствовал на постановке пьесы «Дядя Ваня» в Московском Художественном театре.

Зато один из ведущих марксистских критиков В. Воровский описывал мир чеховских пьес как «обывательское болотце, где самодовольно квакают лягушки и чинно плавают жирные утки»: это «злополучные “сестры”, несчастные “чайки”, владельцы “вишневых садов”, и много их, и все они угрюмые, измененные мелкими, но безысходными страданиями...»⁵

¹ Елпатьевский С.Я. Антон Павлович Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.

² Соболев Ю. Чехов. Серия «Жизнь замечательных людей». М., 1934.

³ Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г. Чехове // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 599.

⁴ Воспоминания родных о В.И. Ленине. М., 1955. С. 36.

⁵ Воровский В. Литературные очерки. М., 1923.

СТРАТЕГИИ «ДИАЛОГА» С ВЛАСТЬЮ В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

После падения самодержавия отношения художников с властью изменились, но не столь радикально. Их стратегии по-прежнему носили характер попыток установить диалог с «новыми царями», хотя возможностей для этого стало гораздо меньше.

Известен опыт крупных художников, каждый из которых конструировал свою индивидуальную стратегию «диалога» с советским царем, каковым являлся Сталин. Они позиционировали себя как лояльных, но отнюдь не сервильных слуг-советников государя, способных, если нужно, сказать ему «правду в лицо»¹.

Такая стратегия получила глубокое и драматичное воплощение у Б.Л. Пастернака. Накануне 1954 года, в так называемую «оттепель», он писал: «Я уже и раньше, в самое еще страшное время, утвердил за собою род независимости, за которую в любую минуту мог страшно поплатиться»².

Многократно обвинявшийся в «безыдейности» поэт, тем не менее, уцелел в годы репрессий, возможно, благодаря единственному прямому (телефонному) диалогу со Сталиным, в котором он, заступаясь за О.Э. Мандельштама, показал свою полную лояльность, желание жить «со всеми сообща».

Еще в 20-е годы Пастернак написал высоко оцененные поэмы о революции «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». Пастернак также одним из первых воспел в стихах и Ленина, и Сталина. Причем, по мнению искусствоведа, живущего в США, «это были не конъюнктурные поделки, а великолепные, полноценные строки, с волнением читающиеся и сейчас, когда оценка этих двух лидеров сравнительно редко бывает позитивной»³.

Не случайно «большевистское светило» – Николай Бухарин – в своем докладе на Первом съезде Союза писателей, созданном в 1934 году для того, чтобы объединить советскую литературу под сталинским патронатом, назвал Пастернака «одним из замечательнейших мастеров стиха в наше время, нанизавшим на нити своего творчества не только целую вереницу лирических жемчужин, но и давшим ряд глубокой искренности революционных вещей»⁴.

¹ Волков С. История русской культуры XX века. М., 2008.

² Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 524.

³ Волков С. Указ. соч.

⁴ Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1990.

На том же съезде, тщательно отрежиссированном самим Сталиным, Пастернак в Колонном зале посадили в президиум, рядом с Горьким, и он был избран для важного символического жеста – от имени всех советских писателей принять в дар от рабочей делегации большой портрет Сталина. По некоторым сведениям, Сталин в тот момент даже обдумывал возможность сделать Пастернака одним из руководителей Союза писателей.

Пастернак встречался и беседовал и с Троцким, и с Бухариным, и с другими коммунистическими лидерами, но особые, в высшей степени мифологизированные отношения он выстроил именно со Сталиным¹.

Известен телефонный звонок Сталина Пастернаку в связи с хлопотами последнего в защиту арестованного в 1934 году поэта Мандельштама. Как известно, Сталин тогда пошел навстречу Пастернаку (хотя в итоге это и не спасло Мандельштама от гибели). Все послабления опальному Мандельштаму делались по прямому указанию И.В. Сталина. В этом ряду стоит и знаменитый телефонный звонок вождя Пастернаку. По воспоминаниям Зинаиды Пастернак, муж не испытывал во время разговора никакой растерянности: «Боря разговаривал со Сталиным просто, без оглядок, без политики, очень непосредственно»².

Пастернак заступался перед Сталиным и за других арестованных: мы знаем, в частности, о его письме вождю, после которого в 1935 г. были освобождены из заключения муж Ахматовой Николай Пунин и ее сын Лев Гумилев³.

В этой связи интересны посвященные Сталину стихи Пастернака, впервые опубликованные в новогоднем номере правительственной газеты «Известия» за 1936 год, где Пастернак описывал вождя как «гения поступка». Одно из них заканчивалось так:

... А в те же дни на расстояньи за древней каменной стеной
Живет не человек, – деянье: поступок ростом с шар земной.
Судьба дала ему уделом предшествующего пробел.
Он – то, что снилось самым смелым, но до него никто не смел.

«Тут дело вовсе не в сервиллизме, – пишет исследователь, – который в конце концов тоже можно было бы как-то объяснить и извинить: ведь

¹ Волков С. Указ. соч.

² Пастернак З. Воспоминания. М., 2004.

³ Головникова О., Тархова Н. И все-таки я буду историком! (О новых следственных материалах по делу Льва Гумилева и студентов ЛГУ в 1938 году, найденных в Российском государственном военном архиве) // Звезда. 2002. № 8.

жизнь тогда слишком часто грозила, говоря словами того же Пастернака, “полной гибелью всерьез”. Нет, подобного сервилизма сам Пастернак избегал всю свою жизнь. Речь идет о другом – о подлинной завороченности многих интеллектуалов (и в Советском Союзе, и на Западе) идеями активного действия, “поступка”¹.

Пастернак сохранил подобное отношение к Сталину даже после смерти вождя, о чем свидетельствует письмо поэта к Фадееву от 14 марта 1953 года. В нем Пастернак воздает Сталину должное как одному из тех избранных, которые «проходят до конца мимо всех видов мелкой жалости по отдельным поводам к общей цели» – установлению нового социального порядка, в котором мировое зло «было бы невысказано»².

Интересна также эволюция стратегии А.Т. Твардовского в его отношениях с властью. В сталинскую эпоху его позиция представлялась полностью слитой с государственной идеологией. А с середины 1960-х годов, после смещения Н. Хрущева, Твардовский и возглавляемый им журнал «Новый мир» объективно оказались в оппозиции к власти.

Но при этом Твардовский и его журнал были глубоко интегрированы в советскую структуру ценностей, выступая сознательными защитниками ее основополагающих принципов, борясь при этом за последовательную инновацию, за проведение глубоких социально-экономических реформ. Известные ныне документы и материалы, в том числе из недавно опубликованных дневников («рабочих тетрадей») редактора «Нового мира», свидетельствуют, что его взгляды имели много точек соприкосновения с идеями классической социал-демократии³.

Хрущев прочил Твардовского на роль первого поэта страны. Маяковский для Хрущева был слишком «футурист», а Твардовский, в ореоле его знаменитой военной поэмы «Василий Теркин» и, что важно, партийный и депутат Верховного Совета, представлялся верным союзником. Антисталинскую поэму Твардовского «Теркин на том свете» (сатирическое продолжение его военного опуса), которую поэту много лет не удавалось пробить в печать, Хрущев лично разрешил к опубликованию, с удовольствием прослушав ее в авторском чтении на своей черноморской даче в Пицунде (при этом вождь, по воспоминаниям Твардовского, «порой хохотал в голос, по-деревенски»).

¹ Волков С. Указ. соч.

² Опубликовано в 1996 г. в журнале *Континент*, № 90.

³ *Твардовский А.Т. Новомирский дневник: В 2 т. М.: ПРОЗАИК, 2009. Т. 1: 1961–1966 / Предисл. Ю.Г. Буртина, подготовка текста, комментарии В.А. и О.А. Твардовских; Т. 2: 1967–1970.*

А в 1958 году Хрущев поставил Твардовского во главе важного журнала «Новый мир», который под руководством поэта постепенно превратился в главнейшее либерально-ориентированное издание страны.

Таким образом, трехкратный лауреат Сталинской (а при Хрущеве и Ленинской) премии, Твардовский проделал уникальную эволюцию от крупного советского культурного сановника до мощного защитника новых неконформистских голосов в литературе вроде В. Войновича и Г. Владимова. Но больше всего гордился Твардовский своим открытием Солженицына¹.

Драматическая судьба Твардовского и его журнала наглядно демонстрирует огромную сложность выбора стратегии разумного компромисса с властью в условиях несвободы.

Но особый интерес вызывает стратегия отношений *А.И. Солженицына* с властью.

Подавляющее большинство биографических публикаций о нем написаны в жанре жития святых. Между тем такое представление о писателе все более и более вступает в противоречие с мемуарами его современников².

Первый этап социального поведения Солженицына (до 1965 г.) сопровождался его внешней лояльностью, подчас подчеркнутой, к власти и политической системе СССР и объективно оказал большое положительное воздействие на формирование антисталинистских, в широком смысле – демократических, настроений в советском обществе.

В ноябре 1962-го событием года стало появление в журнале «Новый мир» (главным редактором которого был Твардовский) потрясающей повести о сталинских концлагерях 44-летнего рязанского школьного учителя математики и бывшего зэка Солженицына – «Один день Ивана Денисовича».

Это было первое произведение на подобную острейшую тему, напечатанное в советском журнале. Без личного разрешения Хрущева «Один день Ивана Денисовича» в «Новом мире» не появился бы. Хрущев, с подачи уважаемого им Твардовского, решил продвинуть эту повесть как заключительный аккорд своего антисталинского похода.

Последовал неожиданный хрущевский вердикт: «Это жизнеутверждающее произведение. Я даже больше скажу – это партийное произведение». И Хрущев многозначительно добавил, что в данный момент повесть Солженицына может оказаться «полезной». Через несколько дней после

¹ Волков С. Указ. соч.

² Островский А.В. Солженицын: прощание с мифом. М., 2006.

выхода журнала в свет в Москве прошел очередной Пленум ЦК КПСС, собравший партийную элиту со всей страны. В Кремль специально для делегатов Пленума запросили больше двух тысяч экземпляров «Нового мира» с «Одним днем Ивана Денисовича»¹.

Однако, как показывают поздние признания писателя в книге «Бодался теленок с дубом», такое поведение писателя отнюдь не было искренним и служило лишь элементом далеко идущей стратегии, направленной на дискредитацию власти путем обращения к мировому общественному мнению и «тамиздату»².

Вскоре Солженицын переправил за кордон рукопись своего романа «В круге первом», а в 1968–1969 гг. и повесть «Раковый корпус», которые ему не удалось напечатать в Советском Союзе, они вышли на Западе. Для Запада появление на советской культурной сцене такой фигуры, как Солженицын, было «даром небес». Солженицын сообщал миру «ужасную правду» о советской жизни, причем писал не с чужих слов, а на основании собственного опыта бывшего заключенного в сталинском концлагере.

Обращает на себя внимание прагматизм Солженицына как художника – его установка на возможность использования литературного творчества для решения разного рода политических задач. Это проявилось в его стремлении к пафосной драматизации своего лагерного опыта и сознательном конструировании имиджа «советского каторжника» в расчете на массовое, прежде всего, западное сочувствие. Такое поведение составляет главную черту стратегии Солженицына как культурно-психологического и этического феномена³.

Вместе с академиком А. Сахаровым Солженицын стал идейным вождем советских диссидентов, подрывая и разрушая авторитет государства. Так возник «миф о Солженицыне», создававшийся одновременно с разных сторон: самим писателем; властями, которые, преследуя Солженицына, только укрепляли этим его репутацию; растущим кругом его сторонников и поклонников внутри страны; и, наконец, западными средствами массовой информации.

Сам же Солженицын избрал целенаправленную стратегию активного лоббирования, увенчавшуюся неслыханным успехом: в октябре 1970 года

¹ Волков С. Указ. соч.

² Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-PRESS, 1975.

³ Есипов В. Диалог «художник и власть» как инновационный ресурс культуры. Автореф. канд. культурологии. СПб., 2007.

ему присудили Нобелевскую премию по литературе. Шведская академия сочла писателя достойным награды всего через восемь лет, после того как он впервые опубликовался, – случай в истории Нобелевской премии беспрецедентный. Солженицын получил ее за «этическую силу, с которой он развивает бесценные традиции русской литературы»¹.

С этой «нобелевской трибуны» он повел свой диалог с властью. В своем «Письме вождям Советского Союза», отправленном им Брежневу 5 сентября 1973 года, Солженицын выдвинул амбициозную программу спасения страны от главных, по мнению писателя, катастроф, предсказывавшихся им на ближайшие десятилетия: войны с коммунистическим Китаем и глобального экономического кризиса из-за истощения природных ресурсов или перепроизводства².

Как средство избежать эти грядущие опасности Солженицын предлагал отказ от марксистской идеологии, «гигантизма» в экономике и возвращение к традиционным ценностям. «Письмо вождям» – удивительный документ: первая и, быть может, наиболее впечатляющая реализация солженицынской «максимы о писателе» как втором правительстве³. К этой же линии относится солженицынское воззвание «Жить не по лжи!» (1974) – фактически призыв к идеологическому неповиновению, прямо ориентированный на схожие воззвания Толстого в начале XX века.

Успеху такой стратегии Солженицына во многом способствовали объективные факторы, вытекавшие из промежуточного, полулиберального характера поздней советской системы, препятствовавшего развитию рационального критического самосознания общества. Боязнь диалога с обществом, засекречивание трагических фактов, которые оставались живой памятью поколений, подрывало доверие к власти и способствовало возникновению огромного числа слухов, легенд и мифов, а также и соответствующих исторических концепций. Их транслятором и стал Солженицын в книге «Архипелаг ГУЛАГ»⁴.

После смены власти в стратегии писателя наметился новый поворот. 30 августа 1991 года Солженицын отправил письмо Президенту России Б. Ельцину, в котором, в частности, писал: «Горжусь, что русские люди нашли в себе силу отбросить самый вцепивый и долголетний тоталитарный режим на Земле. Только теперь, а не шесть лет назад начинается

¹ Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом // Новый мир. 1991. № 12. С. 26.

² А. Солженицын. Письмо вождям Советского Союза. Париж: YMCA-PRESS, 1974.

³ Волков С. Указ. соч.

⁴ Островский А.В. Указ. соч.

подлинное освобождение и нашего народа и, по быстрому раскату, – окраинных республик»¹. Он также предложил Ельцину свой план отделения Чечни от России и левобережья Терека от Чечни с одновременной высылкой криминальных чеченцев из России. Но Ельцин, как известно, в этом вопросе не согласился с Солженицыным².

В октябре 1993 года Солженицын одобрил расстрел российского парламента из танковых пушек. «Нынешнее столкновение властей, – говорил он в своем интервью 21 октября 1993 года, – совершенно неизбежный и закономерный этап в нашем мучительном и долголетнем пути освобождения от коммунизма»³.

В декабре 1998 года Борис Ельцин подписал Указ о награждении Солженицына в связи с его 80-летием орденом Святого апостола Андрея Первозванного – высшим орденом Российской Федерации, которым до сих пор в России и СНГ были награждены всего четыре человека. Но Солженицын заявил о своем отказе принять этот орден из рук «этой власти» и при нынешнем бедственном положении России. Но тут же сделал спасительную для имиджа Ельцина оговорку: «Может быть, может быть, через много лет дети мои примут эту награду».

Весной 2000 года Александр Исаевич в интервью НТВ заявил: «В результате ельцинской эры разгромлены все основные направления нашей государственной, народно-хозяйственной, культурной и нравственной жизни. Ничего не осталось такого, что не было бы разгромлено или разворовано. Вот среди этих руин мы сегодня живем и ищем выхода». Еще более сурово отозвался Солженицын о Ельцине на встрече с читателями Российской библиотеки. «Снятие с Ельцина ответственности, – сказал писатель, – я считаю позорным. И Ельцин, и еще сотня-другая с ним должны отвечать перед судом!»⁴

Противоположной солженицынской представляется позиция другого бывшего узника сталинских лагерей – писателя В. Шаламова.

Несмотря на то что автор «Колымских рассказов» – Шаламов, без сомнения, один из самых важных писателей, подвергнувших опыт ГУЛАГа литературной переработке, он ответил категорическим отказом от предложения Солженицына о совместной работе над «Архипелагом ГУЛАГ».

¹ Цит. по: *Медведев Р.* Поэт и царь. Ельцин и Солженицын // http://www.rg.ru/anons/arc_2000/0926/hit.shtml

² Там же.

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Медведев Р.* Поэт и царь. Ельцин и Солженицын.

Отношение Шаламова к Солженицыну было поначалу отмечено дружеской симпатией, однако в середине 1960-х годов превратилось в открытое презрение¹. Уничтожающее суждение о Солженицыне Шаламов произнес в 1971 году: «Деятельность Солженицына – это деятельность дельца, направленная узко на личные успехи со всеми провокационными аксессуарами подобной деятельности»².

В 1972 году он опубликовал в «Литературной газете» резкое письмо – отповедь в связи с появлением своих рассказов в зарубежных изданиях одиозной антисоветской направленности. Эмигрантские журналы «Посев» и «Новый журнал» он назвал «омерзительными», прибегающими к «змеиным приемам»³. Шаламов писал: «Я отдаю себе полный отчет в том, какие грязные цели преследуют подобными издательскими маневрами господ из “Посева” и их так же хорошо известные хозяева. Многолетняя антисоветская практика журнала “Посев” и его издателей имеет совершенно ясное объяснение.

Эти господа, пышущие ненавистью к нашей великой стране, ее народу, ее литературе, идут на любую провокацию, на любой шантаж, на любую клевету, чтобы опорочить, запятнать любое имя.

И в прежние годы, и сейчас “Посев” был, есть и остается изданием, глубоко враждебным нашему строю, нашему народу.

Ни один уважающий себя советский писатель не уронит своего достоинства, не запятнает чести публикацией в этом зловонном антисоветском листке своих произведений.

Все сказанное относится к любым белогвардейским изданиям за границей. Зачем же им понадобился я в свои шестьдесят пять лет?

Проблематика “Колымских рассказов” давно снята жизнью, и представлять меня миру в роли подпольного антисоветчика, “внутреннего эмигранта” господам из “Посева” и “Нового журнала” и их хозяевам не удастся!»⁴

Это письмо было воспринято либеральной советской интеллигенцией как знак гражданской слабости писателя. Однако главным мотивом письма была для Шаламова защита собственного достоинства художника.

¹ Шмид У. Не-литература без морали. Почему не читали Варлама Шаламова // Восточная Европа (Osteuropa). 57-й год издания. Вып. 6. Июнь 2007. С. 87–105.

² Шаламов В.Т. Из записных книжек // Знамя. 1995. № 6. С. 155.

³ Литературная газета. 1972. 8/23 февраля. С. 9.

⁴ Письмо Шаламова в «Литературную газету» // Шаламовский сборник. Вып. 1 / Сост. В.В. Есипов. Вологда, 1994.

Письмо это, как и все творчество писателя, обнаруживает его глубокий внутренний патриотизм при решительном отторжении сталинизма. При этом Шаламов воспринимал Солженицына как писателя-«проповедника», ставшего, по его словам, «орудием холодной войны», а Б.Л. Пастернака он считал лишь «жертвой» этой войны.

Математик и философ Ю. Шрейдер рассказал в своих воспоминаниях о Шаламове, что письмо в «Литературную газету» появилось без всякого давления извне¹. «Почему сделано это заявление? – писал Шаламов. – Мне надоело причисление меня к “человечеству”, непрерывная спекуляция моим именем: меня останавливают на улице, жмут руки и так далее. Если бы речь шла о газете “Таймс”, я бы нашел особый язык, а для “Посева” не существует другого языка, как брань. Письмо мое так написано, и другого “Посев” не заслуживает»².

Варлам Шаламов был ригористом, предъявлявшим самому себе те же самые строгие критерии, что и к другим. Он не хотел, чтобы его личной судьбой другие воспользовались в каких бы то ни было целях. Его «Колымские рассказы» не должны были служить орудием борьбы в политических спорах. Точно так же Шаламов отказывался присоединиться к одной из враждующих литературных групп в русской литературе³.

В постсоветское время отношения художника с властью изменились, но не радикально.

Можно, к примеру, вспомнить письмо интеллигентов в газету «Известия» 5 октября 1993 года под названием «Раздавите гадину!» после танкового расстрела парламента: «Мы “жалостливо” умоляли после августовского путча не “мстить”, не “наказывать”, не “запрещать”, не “закрывать”, не “заниматься поисками ведьм”. Нам очень хотелось быть добрыми, великодушными, терпимыми. Добрыми... К кому? К убийцам? Терпимыми... К чему? К фашизму?». Письмо с требованием проведения репрессий против политических оппонентов Ельцина подписала большая группа известных литераторов (свыше сорока). Среди них были: А. Адамович, А. Ананьев, А. Анфиногенов, Б. Ахмадулина, Г. Бакланов,

¹ Варлам Шаламов о литературе: Письма [А. Ю. Шрейдеру]; [Манифест о «новой прозе»]; Кое что о моих стихах / Публ. и коммент. Ю. Шрейдера // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 225–249.

² Сиротинская И.П. О письме в «Литературную газету» // Шаламовский сборник. Вып. 1. С. 99.

³ Шмид У. Не-литература без морали. Почему не читали Варлама Шаламова. С. 87–105.

А. Борщаговский, В. Быков, А. Гельман, Д. Гранин, Р. Казакова, А. Кушнер, академик Д.С. Лихачев, Ю. Нагибин, Б. Окуджава, А. Приставкин, Р. Рождественский, В. Астафьев – весь «цвет» художественной интеллигенции...

Можно также упомянуть предвыборную кампанию Ельцина в 1996 году. В качестве доверенных лиц были привлечены многие известные деятели культуры. К кампании «Голосуй или проиграешь» были выпущены два музыкальных альбома в молодежном стиле – «Ельцин – наш президент» и «Голосуй или проиграешь». Исполнителями песен на первом альбоме были А. Малинин, Т. Овсиенко, Н. Расторгуев, А. Серов и др. Вторым альбом, представлявший танцевальную музыку, был записан всего за 7 дней Сергеем Минаевым. Центральной композицией стала «Борис, борись!»

Успех имели также многочисленные агитационные туры по крупнейшим городам России, в ходе которых деятели культуры призывали молодежь «сделать свободное волеизъявление»: ни у кого не возникло сомнения, что эти люди призывали голосовать именно за Ельцина.

Да и после смены президента в 2000 году включение в «художественную элиту» в немалой степени зависит от благосклонности властей. Характерными признаками «элитности» остаются подтвержденность писательского статуса включением в школьные и/или вузовские курсы истории русской литературы XX века, государственное и общественное признание, выражающееся в орденах, государственных премиях или премиях, вручаемых по совокупности достижений (таковы премия «Триумф» или Пушкинская премия фонда А. Тепфера).

Представителей «элиты» включают в президентские и иные консультативные советы федерального уровня, приглашают не только на литературные, но и на политические, великосветские мероприятия, назначают председателями престижных премиальных жюри и комитетов.

Экстраординарными знаками «элитности» становится создание прижизненных музеев и музейных экспозиций, учреждение именных премий (например, премия имени Михаила Алексева, назначенная саратовским губернатором Аяцковым, или премия имени Юрия Рытхэу, установленная администрацией Чукотки) и/или проведение научных конференций в честь титулованной литературной персоны¹.

¹ Чупринин С. Русская литература сегодня. Большой путеводитель. М., 2007.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

Художественным рынком (от англ. art market; по-немецки Kunstmarkt) называют систему экономических взаимоотношений в сфере искусства, при которых формируются спрос и предложение на предметы искусства, определяется их эстетическая ценность и материальная стоимость.

По мнению многих, искусство и рынок, как гений и злодейство, – две вещи несовместные. Между тем произведения искусства всегда продавались и покупались, выступали эквивалентами и залогами; их коллекционировали, из них составлялись личные, корпоративные и национальные сокровищницы. Так было во всех докапиталистических или раннекапиталистических обществах.

Но у рынка есть и другая сторона: рынок не так уж и безобиден. Известный российский философ и искусствовед М. Кантор так охарактеризовал этот институт: «В свое время он, с одной стороны, погубил немало талантов, которые могли бы дать миру ряд выдающихся произведений и, напротив, – навязал значительным группам населения несвойственный им характер культурного потребления. Распространено мнение, будто рынок двигает искусство, помогает выявить лучшее произведение. На деле все обстоит прямо наоборот – рынок всегда способствовал забвению крупных художников. Штучный товар рынку неинтересен: Боттичелли, Эль Греко, Рембрандт были забыты и умерли в нищете. Судьбы Ван Гога, Модильяни, Филонова наглядно демонстрируют возможности рынка»¹.

«В ситуации рынка, – утверждал классик современной социологии П. Сорокин, – современное искусство, естественно, переходит в иной статус. Из царства абсолютных ценностей оно опускается до уровня производства ценностей товарных... Неудивительно, что к нему по-иному начинают относиться и публика, и сами художники. Искусство становится всего лишь приложением к рекламе кофе, лекарств, бензина, жвачки и им подобным»².

В рыночной ситуации художник, композитор и писатель должны создавать некоторые продукты – картину, музыкальное произведение, книгу и т.д., которые отвечают потребностям других людей и могут быть ими куплены. Естественно, что имущая часть населения в состоянии заказывать и покупать произведения искусства, оказывая тем самым коммерческое давление на художника, вынужденного зарабатывать себе на жизнь.

¹ Кантор М. Продавцы Вакуума // Эксперт. № 9 (550), 5 марта 2007.

² Сорокин П. Структурная социология // Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 451–452.

В этих условиях возникает трудная дилемма между свободой творчества и зависимостью художника от коммерческого успеха.

Очевидно, что коммерческий интерес – мотив извлечения прибыли – является господствующей силой на художественном рынке. Из деятельности, где производитель был или хотя бы воображал себя свободным творцом, художественная культура превратилась в систему, в которой этот производитель стал функционировать принципиально иначе. От художника стали требовать не только высокого профессионализма, но и продуктивности, подчинения своих творческих амбиций требованиям рынка, умения удовлетворять существующие и возбуждать новые массовые потребности.

Проблема заключается в том, что рыночная цена произведения не находится в непосредственной связи с его духовной ценностью. Из биографий таких крупных писателей XIX века, как Бальзак, Пушкин, Достоевский, известно, насколько неустойчивым оказывалось их финансовое положение. И лишь немногие деятели культуры могли добиться материального успеха или хотя бы относительного благополучия, если полагались только на рынок. Хорошо известно и то, что на рынке преуспевающими могли оказаться создатели далеко не лучшей продукции, которая пришлась по вкусу широкой публике.

С другой стороны, многие примеры показывают, что рыночный успех – отнюдь не знак облегченности произведения. Вспомним такую популярную литературную форму середины XIX века, как «романы-фельетоны», печатавшиеся с продолжением в периодических изданиях. Ей мы обязаны не только творениям, например, А. Дюма-отца – бесспорного классика приключенческого жанра. Ч. Диккенс, Бальзак и многие другие классики XIX века также печатали свои шедевры в периодике именно как «романы-фельетоны», лишь затем выпуская отдельные издания.

Кстати, Бальзак в своей «рыночной стратегии» сознательно использовал свои связи в журналистских кругах для продвижения собственных романов. Он еще в 1827 году «вынашивал идею популяризации литературы, мечтая превратить ее в ряд периодики». Журнал, по его мнению, «как нельзя лучше отвечал желанием «читательской массы», которая не покупает книг из-за их дороговизны»¹.

Интересно в этом плане отношение современников-интеллектуалов к творчеству Эрнста Теодора Амадея Гофмана, чьи основные произведения также «помечены» рынком культуры: его, «снискавшего популярность и среди рыночных торговков, “серьезные” литературные критики из

¹ Спирио П. Бальзак без маски. М., 2003. С. 271.

“Йенской всеобщей литературной газеты” или “Гейдельбергского ежегодника” не считали достойным серьезного рассмотрения. И, тем не менее, даже в интеллектуальных кругах, особенно в Берлине, много было разговоров о Гофмане. Там буквально ждали его новых произведений»¹.

Известно также, с каким трудом обретали успех импрессионисты. Долгое время они бедствовали, их картины не продавались. Потребовались верящие в их потенциальный успех «бизнес-посредники», предоставляющие им места в своих галереях, и тонкие ценители, способные почувствовать новые веяния, чтобы это искусство, ставшее ныне классическим, обрело свое уникальное место на рынке.

ОТНОШЕНИЯ ХУДОЖНИКА С РЫНКОМ

В России национальный художественный рынок возник на рубеже XVIII–XIX веков. В это время сформировался слой богатых любителей искусства, а страна становилась все более привлекательным рынком сбыта для европейских торговцев. Развивалось и частное коллекционирование. Искусство все больше втягивалось в непривычную для себя среду товарно-денежных отношений. Экономика все более становилась главным регулятором художественной жизни через мотивы прибыли, заработка.

Значительная часть культурного наследия России XIX–XX веков появилась благодаря тому, что была удачно встроена в культурный рынок. Но для того чтобы талант и труд позволили писателю безбедно жить своим трудом, требовалось нечто большее, нежели призвание. Требовались определенные общественные институты, которые только еще зарождались в России в те годы.

Рядом с художниками-аристократами, мотивацией творчества которых было исключительно самовыражение, а не заработок – М. Лермонтова, Л. Толстого, И. Тургенева, – русская литература дала миру художников слова, в немалой степени озабоченных денежным вознаграждением за свой труд. Прежде всего это, конечно, Ф. Достоевский. Различие этих двух типов писателей заключается именно в важности для них рыночного успеха их произведений. Если Державин и Карамзин жили скорее на жалованье, получаемое от государства, то к началу XIX века в России уже функционировал литературный рынок.

После смерти Пушкина «золотой век» русской литературы стал быстро уходить в прошлое. Наступала новая эпоха, в которой профессионалам –

¹ Сафрански Р. Гофман. М., 2005. С. 304.

журналистам и коммерческим литераторам – принадлежала более важная роль. Эта эпоха отвергла многое из абсолютных эстетических ценностей, созданных предыдущим временем, и востребовала кое-что из литературного арсенала Булгарина¹. С его именем неразрывно связано формирование литературы, принципиально ориентированной на вкусы и запросы массового читателя, среднего слоя – мелкого чиновника, провинциального помещика, городского мещанства, грамотного крестьянства. Б.И. Есин пишет, что «Ф. Булгарин не брезговал в целях прибыли буквально шантажировать купцов и заводчиков. Зато уж и отработывал полученную плату. В одной статье хвалил табак некой петербургской фабрики, в другой рекламировал врача-дантиста, сообщая его адрес, и так далее»².

Однако особенности русского литературного рынка воздвигали на пути писателя, вознамерившегося полностью посвятить себя творчеству, серьезные препятствия. Среди них – малочисленность потребителей его продукции – читательской аудитории. Обследование уровня грамотности населения Российской империи было впервые произведено только в 1897 году, и оказалось, что доля грамотных составляет всего лишь 21% – намного ниже уровня, обеспечивавшего прибыльность издательского дела в Англии и Соединенных Штатах. А в те годы эта цифра, вероятнее всего, колебалась между пятью и десятью процентами, притом в это число входило и множество людей, чья грамотность была минимальной и функциональной – они не были способны читать художественную литературу, даже если могли позволить себе сравнительно дорогие книги и периодические издания. Много позже, в 1863 году, Достоевский подсчитает, что лишь каждый пятисотый русский имеет доступ к элитарной литературе³. Как считает американская исследовательница М. Фрезер, в России «новая читательская аудитория, возможно, включала низшие слои дворянства и даже высшие эшелоны немногочисленного купечества, но не более того»⁴.

К. Чуковский отмечал, что «при жизни Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание” вышло в двух тысячах экземпляров и что эти жалкие две тысячи продавались с 1876 по 1880 год и все никак не могли распродаться. Между тем это было в эпоху высшей славы великого романиста», тогда

¹ Вацура В.Э. Видок Фиглярин. Заметки на полях «Писем и записок» // Новый мир. 1999. № 7.

² Есин Б.И. История русской журналистики (1703–1917). М., 2006.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 51.

⁴ Frazier M. Romantic encounters: Writers, Readers and the «Library for reading». Stanford, Call.: Stanford University Press, 2007. P. 24.

как «книги про Ната Пинкертон только в один месяц и в одном только Петербурге проданы в 622 300 экземпляров»¹.

Столь примитивные читательские потребности могли поддерживать существование лишь горстки периодических изданий, издателей и писателей. Кроме того, в те годы литературный рынок не был свободным. Политика российского самодержавия в отношении прессы была непоследовательной и недоброжелательной. В 1780–1848 гг. частные издательства были разрешены, запрещены и вновь разрешены.

И, тем не менее, книжный рынок постепенно набирал силу, вызывая шок и трепет у традиционных писателей. В известном очерке «Прогулки по Москве» 1811 года поэт К.Н. Батюшков писал: «Кто не бывал в Москве, тот не знает, что можно торговать книгами точно так, как рыбой, мехами, овощами и проч., без всяких сведений в словесности; тот не знает, что здесь есть фабрика переводов, фабрика журналов и фабрика романов и что книжные торгаши покупают ученый товар, то есть переводы и сочинения на вес, приговаривая бедным авторам: не качество, а количество! не слог, а число листов!»² Именно подобным состоянием книжной торговли Батюшков – поэт с трагической судьбой – объяснял удручающе убогое состояние отечественной словесности. Отметим, что сам он был забыт как литератор еще при жизни, в которой оказался неудачлив и беден, закладывая и перезакладывая свое жалкое имение.

Одним из первых кто осознал огромные возможности, которые скрывает книжный рынок, был А.С. Пушкин. Он постоянно повторял, что «пишет для себя», а «печатается для денег». Своему одесскому приятелю он писал: «Ради Бога, не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека. Оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость»³.

Тогда книгопродавцы хотя и платили авторам, но это не было узаконено и зависело только от их доброй воли. Показательна история с альманахом «Полярная звезда» за 1825 год, изданным К.Ф. Рылеевым и А.А. Бестужевым. Книгопродавец И.В. Сленин платил за право издания Рылееву и Бестужеву, но ничего не платил авторам. У составителей возникла мысль «обратить предприятие литературное в коммерческое» и при следующем

¹ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература: Критическая статья // Колосья: Литературный альманах. СПб., изд. журнала «Театр и искусство», 1909.

² Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 384.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 10. Л., 1979. С. 71.

выпуске выплатить авторам гонорар. Они взяли издание в собственные руки. Сленин был крайне недоволен – он терял ощутимые выгоды. Ему удалось уговорить поэта А.А. Дельвига составить новый альманах «Северные цветы» на прежних условиях, т.е. оплата составителю и ничего авторам. При этом Сленин вовсе не был алчным торгашом. Напротив, он слыл образованным и искренне любящим литературу человеком. Он просто вел свои дела так, как в то время считалось общепринятым¹.

В декабре 1836 года известный литератор, французский посол де Барант обратился к Пушкину с письмом, в котором он просил его разъяснить состояние авторского права в России. Пушкин ответил: «Литература стала у нас значительной областью промышленности лишь за последние двадцать лет или около того. До тех пор на нее смотрели только как на изящное аристократическое занятие... Никто не думал извлекать из своих произведений других выгод, кроме успехов в обществе, авторы сами поощряли их перепечатку и тщеславились этим, между тем как наши академии со спокойной совестью и ничего не опасаясь подавали пример этого правонарушения. Первая жалоба на перепечатку была подана в 1824 году. Оказалось, что подобный случай не был предусмотрен законодателем. Литературная собственность была признана нынешним монархом»².

Действительно, новый цензурный устав, законодательно закрепил авторское право в России. Во многом благодаря введению литературного процесса в законодательные рамки, пушкинская эпоха вошла в историю как «золотой век русской литературы».

Сам Пушкин решил взять издание своих произведений в собственные руки. Изданием новой поэмы «Бахчисарайский фонтан» занялся по его просьбе князь и литератор П.А. Вяземский, но он являлся всего лишь доверенным лицом автора. Рукопись приобрел книгоиздатель Пономарев за 3 тысячи рублей. Следовательно, стихотворная строчка стоила 5 рублей. Поэма быстро была раскуплена. Такой гонорар был по тому времени огромным.

Этот успех окрылил Пушкина. Ему понравилось быть предпринимателем. Теперь он специально выпускал «Евгения Онегина» отдельными главами, так как это давало бóльший доход, чем издание романа целиком. «Евгения Онегина» он считал своим «вернейшим капиталом»³. При этом

¹ Новиков В.И. Пушкин как книгоиздатель и предприниматель // Общественные науки и современность. 2005. № 1. С. 169–176.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л., 1978. С. 693.

³ Новиков В.И. Указ. соч. С. 169–176.

Пушкин вырабатывал собственные издательские приемы. Он делал все возможное для обеспечения финансового успеха предприятия. Публикуя на страницах «Современника» самые интересные отрывки, он стремился заранее заинтриговать читателя. Поэт одним из первых оценил возможности издательской рекламы.

Книгопродавцы, хорошо платившие Пушкину, были вынуждены теперь подходить с аналогичными мерками и к другим литераторам. Правда, выиграли от этого не столько Е.А. Баратынский и Н.В. Гоголь, сколько профессиональный литератор и журналист Ф.В. Булгарин, чей авантюрный роман «Иван Выжигин» (1829) оказался чрезвычайно ходким товаром. Хотя журнальная критика сдержанно восприняла роман Булгарина, это нисколько не помешало его быстрой продаже. В данном случае главным был финансовый успех, а отнюдь не литературный.

Появился и совершенно новый тип литератора – «литератора-промышленника», такого, например, как упомянутый Булгарин с «Северной пчелой» (1825), потом Сенковский с «Библиотекой для чтения». Началась борьба «лавочников литературы» с «литературной аристократией», – борьба, оказавшаяся для Пушкина неравной.

Отметим, что в русской культуре художники-профессионалы появились удивительно поздно. В Европе уже несколько столетий ставили и играли Шекспира и Мольера, исполняли концертные и оперные произведения Баха, Глюка, Перселла, тиражировали романы Рабле и Сервантеса, в то время как в России еще не существовало ни одного специального художественного учебного заведения, не было и профессиональных деятелей искусства.

Естественно, что превращение литературного творчества из сугубо любительского занятия в оплачиваемый гонораром труд происходило в российском общественном сознании не без множества коллизий. Назначение, к примеру, Н.М. Карамзину пенсии было встречено критикой, мягко говоря, с недоумением. Неоднократно критика обрушивалась и на Н.В. Гоголя за то, что он «получал пособия от правительства». Для характеристики оплачиваемых литераторов поначалу даже вводится обидный термин «литературные торгаши».

Тем не менее постепенно сформировался обширный класс литературных деятелей, для которых литература служила единственным средством существования; волей-неволей надо было подчиняться новым требованиям, приучаться к быстрой работе. «Вынужденная лихорадочная работа была... необходима для удовлетворения иногда суровым требованиям семейной жизни». Д.В. Григорович жаловался, что «литераторы сороковых годов имели... полную возможность писать неторопливо, холить

свою работу; большая часть из них состояла из людей более или менее обеспеченных. Вознаграждение за литературный труд не было для них вопросом жизни; оно прибавляло только к существующим денежным средствам...»¹

К 50-м годам процесс литературной профессионализации завершился. Возник обширный литературный рынок. Но далеко не всеми он был воспринят как нормальное явление. Например, в своей статье «Прогресс и определение народного образования» (1862) Л. Толстой гневно обрушился на «искусную эксплуатацию» народа со стороны литераторов и издателей: «Для меня очевидно, что распространение журналов и книг, безостановочный и громадный прогресс книгопечатания был выгоден для писателей, редакторов, издателей, корректоров и наборщиков. Огромные суммы народа косвенными путями перешли в руки этих людей. Книгопечатание так выгодно для этих людей, что для увеличения числа читателей придумываются всевозможные средства: стихи, повести, скандалы, обличения, сплетни, полемика, подарки, премии, общества грамотности, распространение книг и школы для увеличения числа грамотных. Ни один труд не окупается так легко, как литературный. Никакие проценты так не велики, как литературные. Число литературных работников увеличивается с каждым днем. Мелочность и ничтожество литературы увеличивается соразмерно увеличению ее органов...

Литература так же, как и откупа, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для ее участников и невыгодная для народа»².

Теперь издательская политика применяла такую стратегию: новые художественные произведения, даже вышедшие из-под пера самых маститых и популярных романистов, вначале появлялись в толстых журналах. Журналы завлекали подписчиков, обещая им, что за год подписки они прочтут до конца роман того или иного прославленного писателя, а интерес к новому роману подогревался журнальными и газетными рецензиями, которые появлялись еще до завершения публикации полного текста³.

Подобный «рыночный конвейер» вызывал отвращение у многих литераторов. В «Современнике» в 1861 году (т. 89) появилась статья

¹ Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М., 1961. С. 108–109.

² Толстой Л.Н. Прогресс и определение образования. (Ответ г-ну Маркову) // Русский вестник. 1862. № 5.

³ Todd У.М. Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, этика // НЛЮ. 2002. № 58.

публициста и литературного критика Н. Шелгунова «Литературные рабочие». Автор был в ужасе от развития периодических изданий – местами статья его почти совпадает со статьёй Толстого. Шелгунов ставил вопрос: какая же разница между литератором-ремесленником и обыкновенным фабричным рабочим и отвечал: «Он принялся за литературу только потому, что нужно же чем-нибудь существовать: – языком владеет, знаком с историей, политикой, подчас может накопать и стишки – отчего же не написать? Разумеется, если бы были деньги, фабрика, что-нибудь обещающее большие выгоды, чем литература, лучше бы заняться фабрикой; а когда ее нет – конечно, и литературный труд недурен... Явилось много охотников-издателей потому, что некоторые прежние редакторы построили себе дома, обзавелись экипажами... Бедные сотрудники, взявшиеся за литературу, за переводы и составление оригинальных статей, потому что труд этот показался им легче другого, превратились в литературных поденщиков, и с каждым новым журналом только плодится число бесполезных людей, воображающих, что переливать из пустого в порожнее – значит делать дело, и втянувшись в эту работу, эти жалкие труженики начинают даже гордиться своим положением: литературный пролетарий не хочет быть ничем, кроме как литератором, жить исключительно литературным трудом»¹.

Но как бы ни осуждал Шелгунов превращение писателя в «литературного поденщика», преимущества рынка для успешных писателей становились все очевиднее. И как бы ни сетовал Достоевский на то, что писать быстро – значит писать в ущерб качеству, денежные авансы давали ему возможность – едва ли не единственному в то время жить исключительно литературным трудом². Однако горькое определение, которое Достоевский применяет по отношению к себе в этих жалобах – «поденщик», все же говорит о многом.

Конечно, рыночные отношения писателей и издателей были далеко не безоблачными. Например, в отношениях с журналами даже Достоевский не всегда вел себя безупречно. Так, в петербургском журнале «Заря» он взял солидный аванс в 900 рублей для написания большого романа, но к моменту закрытия журнала рукопись не представил и аванса не вернул.

Однако и другая сторона была небезгрешна – понадобились пять лет и угроза судебного иска для того, чтобы предприниматель Ф.Т. Стел-

¹ Цит. по: *Эйхенбаум Б.М.* Литература и писатель // *Аронсон А., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. СПб., 2001. С. 369–370.

² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Ч. 1. С. 136.

ловский выплатил Достоевскому 3000 рублей – свой долг за второе издание «Преступления и наказания»¹.

Писатель согласился подписать со Стелловским договор, включавший в себя печально известную статью о штрафных санкциях: «Я был в таких плохих денежных обстоятельствах, что принужден был продать право издания всего прежде написанного мною, на один раз, одному спекулянту, Стелловскому, довольно плохому человеку и ровно ничего не понимающему издателю. Но в контракте нашем была статья, по которой я ему обещаю для его издания приготовить роман, не менее 12-ти печатных листов, и если не доставлю к 1-му ноября 1866-го года (последний срок), то волен он, Стелловский, в продолжении девяти лет издавать даром, и как вздумается, все, что я ни напишу, безо всякого мне вознаграждения». К несчастью для Достоевского, Стелловский отлично понимал, с кем имеет дело, – писатель уже много раз не выдерживал сроков сдачи рукописей:

«1-е ноября через 4 месяца: я думал откупиться от Стелловского деньгами, заплатив неустойку, но он не хочет. Прошу у него на три месяца отсрочки – не хочет и прямо говорит мне: что так как он убежден, что уже теперь мне некогда написать роман в 12 листов, тем более что я еще в «Русский вестник» написал только что разве половину, то ему выгоднее не соглашаться на отсрочку и неустойку, потому что тогда все, что я ни напишу впоследствии, будет его»².

А вот и другой пример. А.П. Чехов заключил с издателем «Нивы», Марксом, договор, по которому за 75 тысяч рублей все сочинения Чехова поступали в вечное владение издателя – не только прежние, но и все будущие, сразу же после их напечатания в журнале. При этом Чехов не имел права передавать никому и никогда перепечатку своих произведений даже для благотворительных изданий. Вскоре стало известно, что Маркс в первый же год от приложений к «Ниве» и от выпущенного отдельно собрания сочинений в 12 томах не только покрыл всю выданную им Чехову сумму, но и нажил сотни тысяч рублей.

Тогда М. Горький написал Антону Павловичу письмо с предложением нарушить договор с Марксом: «Пошлите-ка Вы этого жулика Маркса ко всем чертям... Вы могли бы удешевить книги, издавая их в большем против Маркса количестве; Вас теперь читают в деревнях, читает городская беднота, и 1 р. 75 к. за книгу для этого читателя дорого. Голубчик! бросьте

¹ Frank J. Dostoevsky: The Miraculous Years: 1865–1871. Princeton, 1995. P. 414–415.

² Письмо А.В. Корвин-Круковской 17 июня 1866. Москва // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 т. Т. 15. СПб., 1996. С. 285.

к черту немца! Ей-богу, он Вас грабит! Бесстыдно обворовывает!.. Подумайте над этим, дорогой Антон Павлович...»¹

Действительно, А.Ф. Маркс нажил огромные деньги на издании собрания сочинений Чехова, купленного им за 75 тысяч рублей². Но со слов самого Чехова, эти деньги позволили ему оставить работу врача, путешествовать по Европе, тратить значительные средства на благотворительность (строительство больниц, дорог, учебных заведений), купить участок земли в курортном местечке Ялта и построить дом, а также до самого конца жизни иметь возможность «есть икру ложками».

А по оценке самого Достоевского по возвращении в Санкт-Петербург он зарабатывал от 8 000 до 10 000 рублей в год (660–830 рублей в месяц) – вполне достаточно для безбедного существования. Хотя масса средних и «маленьких» литераторов довольствовалась гонораром всего 30–50 рублей в месяц.

Журналы часто нанимали нуждающихся писателей, платя им помесечную плату. Так, Н.Г. Помяловский получал у Некрасова всего 60–75 рублей. Фактически писатели попадали в кабалу, и это стало одной из причин преждевременного конца литературной деятельности таких писателей, как Н. Успенский, А.И. Левитов, Н.Г. Помяловский, Ф.М. Решетников и др.³ Все это были писатели-разночинцы, впервые вошедшие в русскую литературу из социальных «низов», мучительно переживавших это вхождение.

В то же время отдельные писатели получали довольно крупные гонорары. Гонорары Тургенева, Гончарова были по тем временам просто громадными. Например, за литературные труды Тургеневу платили вдвое больше, чем Достоевскому. Это было во многом связано с их социальным положением. Например, за «Дворянское гнездо», напечатанное в 1859 году, Тургенев получил от «Современника» 4000 рублей, то есть по 400 рублей за лист. Этой суммы хватало тогда на несколько лет безбедной жизни.

Высота гонораров во многом определялась нажимом на автора со стороны издателя, стремившегося извлечь из проданного ему «товара» наибольшую прибыль. Тургенев был человеком состоятельным и мог не спешить с публикацией своих произведений. А у Достоевского имения не было, он жил на свои литературные доходы, да еще к тому же выплачивал

¹ Переписка А.П. Чехова. В 2-х т. Т. 1. М., 1984. С. 165–167.

² Николаев Н. Гонорар литературный // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 2. М., 1929.

³ Троицкий И., Николаев Н. Гонорар // Там же. С. 614.

долги своего брата. И ему приходилось писать к определенному сроку, чтобы успеть выплатить очередной долг, чтобы семье было на что жить. Ему приходилось продавать свои произведения за такую цену, которую ему предлагали, а не ждать более подходящего покупателя. Такой прозаический аспект обуславливал и гонорар и статус литератора в рыночной ситуации. Таким образом, многие авторы той поры из-за отсутствия средств были вынуждены «продавать на корню» свое творчество. Такая участь не миновала ни Чехова, ни Достоевского, ни Тургенева.

Гонорары писателей «левого лагеря», принадлежащих журналу «Современник», были довольно высокими – 100–150 рублей за печатный лист, а то и больше, и это были очень большие по тем временам деньги. Они позволяли им путешествовать по Европе, откладывать деньги в банк, покупать деревни и вести «светский» образ жизни. Правда, Чернышевский и Добролюбов получали за свои статьи всего-навсего по 50 рублей за лист, но зато оба были «дольщиками журнала» и получали большие дивиденды: например, в 1861 году каждому было выплачено по 5000 рублей.

Салтыкову-Щедрину платили в «Современнике» по 100 рублей за лист и жалованье – 150 рублей в месяц. Удивительно, но факт: его материальное положение ухудшилось в то время, когда он служил вице-губернатором. Быть писателем-демократом оказывалось делом более доходным, чем «служба Царю и Отечеству».

Для сравнения: жалованье чиновника, не достигшего чина коллежского регистратора, составляло 37 рублей и 24 копейки. Средняя зарплата квалифицированного рабочего-металлиста в первой половине 1914 года составляла в Петербурге 22 рубля 53 копейки¹.

Гонорары известных русских писателей этого времени позволяли им достигать вполне обеспеченного существования. В частности, за один печатный лист текста И.С. Тургенев получал 400 рублей, Л.Н. Толстой (за «Войну и мир») – 300 рублей, П.Д. Боборыкин – 300 рублей, А.Н. Островский – 150–174 рублей, В.Г. Короленко – 150 рублей, М.Е. Салтыков-Щедрин – 100–125 рублей. Для сравнения – Н.И. Костомарову за научные статьи платили лишь 75–80 рублей за лист. В суммарном отношении среднегодовой гонорар писателей этого времени заметно превышал годовое жалованье многих категорий чиновников, врачей, учителей².

¹ Дореволюционные жалованья и их эквиваленты в советских и современных деньгах // <http://oposcuu.com/zhal.htm>

² Гонорарные ведомости «Отечественных записок» // Лит. наследство. Т. 3–4. М., 1949. С. 304.

Возможно, что именно более позднее возникновение литературного рынка в России в данном случае обернулась своей положительной стороной. В эти годы в России, в отличие от западноевропейских стран, отмечался повышенный спрос на журнальных работников, а уровень их обеспечения вполне позволял жить исключительно литературным трудом. В абсолютном исчислении литературные гонорары в России в 1870–1890-е годы были значительно выше, чем в это же время в Европе, в частности во Франции¹.

Но в конечном счете рынок наводнил страну низкопробной вульгарной литературой, а также книгами-бестселлерами, чей успех в русской литературе начала XX века был обусловлен точным ответом их авторов на духовные и эстетические запросы определенных социокультурных слоев читательской аудитории.

Для начала XX века было характерно значительное увеличение интереса к чтению в средних и «низовых» слоях общества. Читательская аудитория развивалась постепенно, но самые существенные изменения произошли после революции 1905 года, прямо или опосредованно повлиявшей на мировоззрение широких масс. Этому способствовало и снятие прежних жестких цензурных ограничений.

На этой почве выросла «пинкертоновщина» – низкопробная вульгарная литература о похождениях знаменитых сыщиков: Ната Пинкертона, Ника Картера, Шерлока Холмса и проч. Презрительно третируемая «высокой» литературой, «пинкертоновщина» находила своего тайного читателя не только среди школьников и обывателей, но и интеллигенции. Тираж «пинкертоновского» выпуска достигал 60 тысяч экземпляров и даже 200 тысяч (обычный же тираж того времени – 2–3 тысячи). Свою функцию массовизации «пинкертоновщина» выполняла наряду с порнографической литературой.

Широкое распространение получил также сентиментальный роман, удовлетворявший тягу мещанства к «роскошной жизни» и обслуживавший в значительной мере женского читателя: проститутки, прислугу, ремесленниц и проч.

Именно в эти годы появились такие романы-бестселлеры, как «Санин» М. Арцыбашева, «Дух времени» и «Ключи счастья» А. Вербицкой, «Люди» А. Каменского, «Гнев Диониса» Е. Нагродской и др.

«Оказывается, – писал К. Чуковский, – что сочинения г-жи Вербицкой разошлись за десять лет в 500 000 экземпляров, что... эти милые “Ключи счастья” за четыре, кажется, месяца достигли тиража в 30 000 экземпляров

¹ Шашков С. Литературный труд в России // Дело. 1876. № 8. С. 32–33.

и что, судя по отчетам публичных библиотек в Двинске, в Пскове, в Смоленске, в Одессе, в Кишиневе, в Полтаве, в Николаеве, больше всего читали не Толстого, не Чехова, а именно ее, г-жу Вербицкую... Раскрываю наудачу первый попавшийся библиотечный отчет и вижу, что там, где Чехова “требовали” 288 раз, а Короленко 169, – там г-жа Вербицкая представлена цифрой: 1512»¹.

В 1913 году в Российской империи было выпущено более 30 тысяч названий книг суммарным тиражом более 100 миллионов экземпляров, что позволило стране занять второе место в мире по количеству выпускаемых книг, уступив лишь Германии и значительно опередив все другие страны².

СОВЕТСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ «РЫНОК»

Рынок в экономической теории – это совокупность экономических отношений между субъектами рынка по поводу движения товаров и денег, которые основываются на взаимном согласии, эквивалентности и конкуренции. В этом смысле рынок есть везде. Только степень его разная. «Рынок» – это некая переменная – «свобода торговых отношений», изменяющаяся от нуля до единицы, где единица – «полная свобода торговли», нуль – ее полное отсутствие. С этой точки зрения литературный рынок существовал и при советской власти, пусть и в весьма специфической форме.

Советская власть сделала ликвидацию неграмотности одним из приоритетов еще в самые первые годы своего существования. Для России, буквально за волосы мучительно вытянувшей себя из пучины невежества, книга, по сути, стала мерилom просвещения – и уже в силу этого «приобрела в каком-то смысле полусакаральный характер»³. Книга играла колоссальную роль в советском обществе и жизнеустройстве. Но именно высокая значимость книги делала ее обоюдоострым оружием. Ведь если книга – источник знаний, а писатели – инженеры человеческих душ,

¹ Чуковский К. Вербицкая // К. Чуковский. Собр. соч.: В 5 т. Т. 6. М., 1969. С. 16–17.

² Немцовский Е.Л., Платова М.Л. Книгоиздание в СССР. Цифры и факты. 1917–1987. М., 1997. С. 29.

³ Овчинников А., Лапцкикий Д. Самая читающая – миф? // Истоки. Информационно-публицистический еженедельник. № 51 (715), 22 декабря, 2010.

значит – с этим источником нужно быть осторожным, потому как люди прочитанное привыкли принимать на веру.

После Октябрьской революции наряду с государственными книготорговыми предприятиями получила развитие частная книжная торговля. В первый период нэпа открывались книжные склады и магазины частных, оживилась торговля букинистической книгой, возродилась антикварная книжная торговля¹.

Но маленькие магазинчики и лавочки не выдерживали конкуренции и прекращали свое существование. Многие предприятия закрывались, не успев даже зарегистрироваться, или меняли владельца. Уже в 1927 году не менее 85% всей книжной продукции частных распространяли государственные книготорговые органы.

К концу 1928 года в СССР продолжался процесс интенсивного развития государственной системы книжной торговли при значительном абсолютном и относительном сокращении роли частного сектора. А с установлением административно-командного контроля над сбытом книжной продукции книжная торговля вообще приобрела плановый характер².

Следует опровергнуть стереотипные представления о том, что художественного рынка в СССР вовсе не существовало. На рынке государственных заказов вращались огромные деньги. Но на этом фантастическом рынке сами же производители (т.е. писатели) выступали в качестве книгопродавцев от имени государства, которое оставило себе исключительно функции общего надзора. И разница между «рынком» и «нерынком» здесь чисто условная, ибо как существует государственный капитализм, при котором государство способно контролировать рыночную экономику, так и в условиях «рынка» государство вполне может проводить свою культурную политику, манипулируя финансовыми ресурсами, госзаказами, раздачей льгот и наград.

1920-е годы стали свидетелями и баснословной свободы, и баснословного произвола. В сфере «литературного быта» господствовала такая же неразбериха, как и в эпоху до Пушкина и Смирдина. Внести упорядоченность могло только новое неформальное соглашение художников с властью. «Такое соглашение было заключено в 1934 г. на 1-м съезде советских писателей. Отсюда поразительные славословия в адрес И.В. Сталина, прозвучавшие в выступлениях на съезде самых почтенных и даровитых

¹ Книжная торговля в годы нэпа // История книги. Глава 20. Книга в СССР в 1920-е годы. Центр дистанционного образования МГУП, 2001 // <http://www.hi-edu.ru/e-books/HB/20-3.htm>

² Там же.

литераторов. Отвлечемся от негативных сторон подобного соглашения. Бесспорно одно: писательская профессия вновь стала уважаемой и высокооплачиваемой. Положительные последствия этого очевидны»¹.

Правда, литературный труд, как и до революции, кормил писателей весьма избирательно. «Классикам» типа М. Горького и А. Толстого полагались особняки, машины и обслуга. И. Бунин вспоминает, что в 1930-е годы его посетил А. Толстой и агитировал вернуться на родину, где у того будет все. Ненароком «красный граф» перечислил и то, что имел сам: пять машин, две дачи и т.п.

В начале войны ведущие литераторы могли позволить себе патриотические поступки такого масштаба: А. Толстой приобрел танк; С. Михалков, С. Маршак, Н. Тихонов, В. Гусев и Кукрыниксы в складчину купили тяжелый танк; В. Лебедев-Кумач и Н. Погодин сдали по 50 тысяч рублей.

В 1936 году около 4000 писателей имели среднемесячный доход до 500 рублей, 157 – от 500 до 10 тыс. рублей и 14 – свыше 10 тыс. рублей. Неудивительно, что в среде зажиточных литераторов укоренились психология и нравы конформистов и нуворишей. Вспоминая о своем возвращении в Москву в 1937 году после трехлетней ссылки, Надежда Мандельштам писала: «Вечером мы сидели в новом писательском доме с парадным из мрамора-лабрадора, поразившем воображение писателей, еще помнивших бедствия революции и гражданской войны... “Я люблю модерн”, – зажмурившись, говорил Катаев, а этажом ниже Федин любил красное дерево целыми гарнитурами. Писатели обезумели от денег»².

Литераторам среднего звена также полагались блага, хотя и гораздо более скромные. Неплохо зарабатывали лишь столичные писатели. Ставки провинциалов были куда печальнее. Более половины периферийных писателей вынуждены были еще и ходить на службу, чтобы как-то свести концы с концами³.

Материальное положение многих писателей было тяжелым: В. Панова писала в апреле 1941 года матери, что ходит в рванье, О. Берггольц

¹ Новиков В.И. Пушкин как книгоиздатель и предприниматель // Общественные науки и современность. 2005. № 1. С. 169–176.

² Цит. по: Рольник К. Литературный процесс в СССР, 1917–1930 гг. Доклад, зачитанный 3 сентября 2008 г. на заседании Уфимского литобъединения УФЛИ // <http://www.proza.ru/texts/2008/09/04/112.html>

³ Бондаренко В. Советская утопия о писателе // АНО «Институт информационных инициатив». Портал LIBRARY.RU.

в этом же месяце записала в своем дневнике, что не может даже прилично питаться. Хуже всего приходилось поэтам. В середине 40-х поэт Н. Глазков писал о том, что стихи не кормят, «потому пилю дрова и с другими хорошими бродягами зарабатываю на вокзалах»¹.

Важным средством поощрения «нужных» власти писателей стали Сталинские премии по литературе. В марте 1941 года были объявлены ее первые лауреаты. Сталинскую премию могли присудить одному человеку несколько раз подряд. Например, К. Симонов получил шесть Сталинских премий, четырежды лауреатом Сталинской премии был Самуил Маршак. Семен Бабаевский, автор романа «Кавалер Золотой Звезды», написанного в конце 40-х годов, получал Сталинскую премию три раза подряд за каждую вышедшую часть романа в отдельности – случай беспрецедентный. Среди лауреатов Сталинской премии были как талантливые писатели (например В. Каверин, В. Некрасов, М. Лозинский или А. Твардовский), так и очень слабые – С. Бабаевский, Н. Бирюков, В. Попов или совершенно забытый теперь А. Суров.

Жизнь Сталинской премии оказалась недолгой, закончившись вместе с жизнью человека, давшего ей имя. В 1953 году Сталинская премия не присуждалась, хотя списки лауреатов были подготовлены².

В СССР возникла плановая, многоуровневая государственная система издательского дела, создание которой осуществлялось в 1917–1962 годах и было окончательно завершено в процессе реализации реформы 1963 года. В стране была создана и успешно действовала разнообразная по структуре издательская система. На этой базе и формировалось советское издательское дело, наивысший период развития которого приходится на 1960–1980-е годы, в настоящее время называемые «периодом застоя». За два с лишним десятилетия Госкомиздат (Государственный комитет по делам издательств, созданный в 1963 году) превратился в некое литературное министерство, делающее погоду в писательском мире.

Со временем в руках Госкомиздата сосредоточилась вся власть над писателями и читателями. Здесь были разработаны точные критерии разделения писателей по рангам. Один мог издать только «Избранное», другой – трехтомник, третий – пятитомное собрание сочинений. Некоторые писатели издавались ограниченными тиражами, другие – миллионными.

¹ Ларкина Л. Те, которые непохожие. Воспоминания о Николае Глазкове. М., 1989. С. 171.

² Гаревская Е. Признать не бывшей. 65 лет назад была вручена Сталинская премия // Культура. Еженедельная газета интеллигенции. 2006. № 12 (7522), 30 марта – 5 апреля.

При этом сумма гонорара писателю назначалась не на основе действительно проданных книг, а только по величине тиража.

Госкомиздат определял и тиражи сочинений ведущих писателей-функционеров. Победные релижи о миллионных тиражах современной художественной литературы относились в основном к этой небольшой группе авторов, сочинения которых буквально затопили «рынок». За одно лишь пятилетие – с 1981 по 1985 год – Ю. Бондарев издавался 50 раз (5868 тыс. экз.); Г. Марков – 32 раза (4129 тыс.); П. Проскурин – 21 раз (2615 тыс.); С. Сартаков – 15 раз (849 тыс.); А. Чаковский – 40 раз (3901 тыс.).

Но, кроме того, Госкомиздат был обязан ежегодно печатать из просветительских целей – произведения Н. Островского, А.С. Пушкина, С. Есенина. А.П. Чехова. О. Бальзака, Т. Драйзера и др.¹

Обладая монополией на издание и продажу книг, Госкомиздат мог совершенно свободно манипулировать книжной политикой: печатать одних и не печатать других, организовывать дефицит, постоянно повышать цены на книги и т.д.

Больше всего страдал при этом читатель. Долг перед ним у книгоиздателей накапливался из года в год, пока не наступил такой момент, когда практически любая нужная книга стала недоступной. Мало того, читатель даже с радостью воспринял введение в 1974 году «карточной системы» на книги. Речь идет об «эксперименте», связанном с получением талона на книгу повышенного спроса в обмен на сдачу 20 килограммов макулатуры. Эта уникальная ситуация, не имеющая аналогии в отечественной и мировой экономике, стала в СССР обыденным мероприятием.

Госкомиздат брал на себя услуги по распространению намеченной к изданию книги. Она автоматически снабжалась в тематическом плане «звездочкой», что означает рекомендацию ее для городских и сельских библиотек, которых насчитывалось в стране 350 тысяч. Библиотечные коллекторы находились в ведении того же Госкомиздата, и потому проблемы книжных залежей в магазинах почти не бывало. В СССР в 1983–1984 годы работало более 17,5 тыс. книжных магазинов.

Издательская политика советской власти имела как положительные, так и негативные последствия. К числу положительных можно отнести тот факт, что книга в СССР стала чрезвычайно популярна и имела высокий престиж. В книжных магазинах часто можно было увидеть транспарант: «Книга – лучший подарок», – она действительно таковым и была.

¹ *Вигилянский В.* Гражданская война в литературе, или о том, как помочь читателю Льва Николаевича // *Огонек*. 1988. № 43. С. 6–8; *Жукова Т.* Кому повем цифирь свою // *Книжное обозрение*. 1988. 3 июня. С. 2.

Ее дарили чаще, чем что бы то ни было из тогдашнего скромного набора возможных подарков. Однако хорошие книги почти невозможно было купить в магазинах или достать в обычных библиотеках, а в большие, известные далеко не все могли записаться.

Прямо-таки культовым поклонением пользовалась классика – русская и иностранная. В брежневские времена она входила в круг настоящего дефицита. Классическая литература всегда несла в себе некую «диссидентскую» притягательность.

Возникла стихия массового книгособирательства, невиданного в иные годы. Началась охота за книгами: каждое утро около дверей тысячи книжных магазинов огромной страны собиралась толпа. Охотились за книгами и на «черном рынке» – на толкучках, преследовавшихся милицией. Толкучек было множество; в Москве самые крупные – на Кузнецком мосту и возле «Книжного мира». А на толкучке, естественно, все продавалось втридорога. Появились «книжные жучки», специализировавшиеся на спекуляции книгами.

Проблема состояла в том, что принципиальной ориентацией книгоиздательского дела при социализме была ориентация идеологическая. Советское книгопроизводство массово производило идеологически выдержанную литературу. Для других книг не хватало ни бумаги, ни денег, ни мощностей. Зато щедрое дотирование книгоиздательского дела выдавалось за заботу о культуре, за нечто такое, чем социализм может гордиться перед лицом всего мира, ибо такого – нет нигде. Запомнились слова главы Госплана Байбакова: «Книжное дело будем субсидировать крупно, это для нас святое. На чем угодно сэкономим, на культуре – нет»¹.

Так или иначе, но именно советский период сформировал массовую читательскую аудиторию, с равным интересом бросавшуюся и на новинки научной фантастики, и на исторические исследования, и на книги о культуре. И, сохранилась читательская аудитория сегодня в прежних масштабах, возрождение книжного дела стремительно произошло бы при первом же позитивном сдвиге в рыночной конъюнктуре. Однако все получилось по-другому...

«ПЕРЕСТРОЙКА»: И ВНОВЬ «НАСТОЯЩИЙ» РЫНОК...

В начале «перестройки» почти никто не сомневался, что рынок, если его легализуют повсюду, в том числе и в литературной сфере, все перераспределит наилучшим образом. Во всяком случае, в этом убеждала практика

¹ Олещук Ю. Книгоохота // Новый мир. 1997. № 5.

перестроечных лет, когда тиражи литературных журналов взлетели до миллионных отметок и казалось, что карамзинская «История государства Российского» вместе с «Детьми Арбата» А. Рыбакова действительно вошли в каждый дом.

Перестройка накормила людей, изголодавшихся по «литературе с большой буквы». Последнее пятилетие существования СССР стало «золотым веком» книгоиздательства: количество книг, ежегодно выпускавшихся на душу населения, составляло 12 – (против трех в 2002 году). Произведения Ахматовой, Булгакова, Платонова, Цветаевой печатались и в толстых журналах, и отдельными книгами. «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, «Зубр» Даниила Гранина, «Белые одежды» Владимира Дудинцева выпускались тиражом в 200–300 тыс. экземпляров и тут же раскупались.

Но после распада СССР в «лихие 90-е» ситуация резко переменялась – прежний патронаж власти над художниками сменили анархия и хаос. Особенно серьезно изменилось положение литераторов.

В условиях возникшей «перестроечной» эйфории никто не вспоминал сколь опасен бесконтрольный рынок для искусства. А ведь об этом не раз предупреждал П.А. Сорокин: «Искусство постепенно становится товаром, произведенным в первую очередь для продажи... Оно обслуживает рынок, и потому не может игнорировать его запросы. Как коммерческий товар... искусство все чаще контролируется торговыми дельцами... Эти дельцы, навязывающие свои вкусы публике, влияют тем самым на ход развития самого искусства»¹.

Итак, перестройка ушла в прошлое, рынок легализовали, и самая читающая в мире страна с неожиданной быстротой оказалась страной, раскупающей по преимуществу книги сначала Валентина Пикуля, а затем и Дарьи Донцовой. «Мы, – бил тревогу прозаик, эссеист и переводчик Борис Хазанов, – окунулись в эпоху небывалого господства рынка над литературой. То, что называлось Читателем, сейчас называется Рынок... Все, что противостоит рынку, попросту сметается с пути... Искусство ни для чего: только для продажи... Но если литература, заслуживающая этого имени, все еще жива, то потому, что она научилась существовать вопреки, а не благодаря рынку – вопреки глубоко враждебной ей действительности»².

¹ Сорокин П. Структурная социология // Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 22.

² Хазанов Б. Король умер. Да здравствует король! (Наталья Иванова. Скрытый сюжет) // Октябрь. 2004. № 6.

Действительно, возникший рынок кардинально изменил отношение к книге: из «источника знаний» она превратилась в доходное дело. Рынок литературы разделился на три основных сегмента: во-первых, книги под рубрикой «исцели и сделай себя сам»; во-вторых, масскульт (дамские романы, детективы и пр.) и только, в-третьих, «серьезная» современная художественная литература (проза, поэзия, мемуары). Причем третий сегмент далеко и безнадежно отставал от двух первых.

А в конце 80-х в страну хлынул вал западного переводного масскульта с его боевиками, дамскими романами и детективами. Но вскоре и западную форму адаптировали к доморощенному содержанию – отечественные писатели сами научились выпекать и детективы, и сентиментальные книжки для женщин, и прочее чтиво. Вскоре тот же самый А. Дюма, за которым раньше «убивались в очередях», стоял на полках, мало кому интересный. Книга стала в первую очередь коммерческим продуктом, который рекламируют и продают так же, как и любой другой товар, будь то кефир или джинсы.

Как полагает современная модная писательница Е. Ланска, «рынок – это издательства»: «В современных условиях от издательства зависит больше половины успеха писательской карьеры. Позиционирование на рынке, приоритетные выкладки в магазинах, реклама и продвижение, даже иногда выбор названия и обложки – сегодня все это функции издательства. Без качественной работы в этих областях сложно представить успешный выход на рынок»¹.

После нескольких лет хаоса стало ясно, какие издательства играют главную роль в поставке литературы российскому читателю. В лидерах «АСТ», «Эксмо» и «Олма-пресс». Эта триада сосредоточила в своих руках почти 60% книжного рынка: в их руках, прямо и косвенно, типографии, фабрики по производству бумаги, сеть книжных магазинов. Они и стали проводить новую издательскую политику².

Заинтересованные в прибыли, а не в качестве литературного творчества, эти издательства сделали важнейший шаг к контролю над общественным вкусом и мнением. Издатель Е. Степанов утверждает, что без современного пиара успех писателя вообще невозможен: «Почему одни писатели (поэты) становятся известными, а другие – нет? Только ли дело в дарованиях авторов? Разумеется, нет. Азбучная истина: любому

¹ Ланска Е. Необходимо быть всегда немного впереди читательского спроса // <http://www.artmanager.ru/articles/artcareer/184-eva-lanska.html>

² Тажбулатов А. Современная русская литература в условиях рынка // http://tazhbulatov.ru/news.php?news_id=23

художнику (в широком смысле) нужен PR... Необычная особенность постперестроечного времени заключается в том, что сейчас люди сначала становятся известными, а потом писателями. Раньше происходило по-другому. Писатель писал, публиковался, постепенно к нему приходила известность... В любом случае присутствие писателя в телевизоре – важнейшая PR-стратегия продвижения на литературном рынке... Писатель, дабы обратить внимание на свои произведения, привлекает внимание к собственной биографии... Интерес к себе надо постоянно подогревать – таковы законы литературного (и не только) рынка»¹.

В последние годы писатели-звезды все чаще приходят в мир из Интернета. Влияние Интернета на книжный рынок многократно возросло с появлением и бурным развитием блогосферы и социальных сетей.

Последовательная реализация этого менеджмента привела к тому, что масскульт вошел в сознание публики как нечто вполне достойное уважения. В лидеры рынка вышли авторы серийных детективов, любовных романов, мистических приключений: Александра Маринина, Дарья Донцова, Борис Акунин и другие. Одновременно были вложены такие внушительные деньги в рекламу новых имен на телевидении и радио, которые под силу только книжным монополистам.

Основатель издательства «Вагриус» И. Захаров так наставляет писателей: «Если твоё произведение (стихотворение, песня, роман, картина) – для самовыражения, то при чем здесь рынок? Птичкам никто не платит. А если у тебя товар на продажу – или сам хочешь к кому наняться за хорошее содержание, – так уж будь добр принаравливаться к рынку и не пеняй на зеркало, коли рожа крива!»²

И писатели старательно принаравливаются. Среди их рыночных достижений: роман А. Бушкова «Д’Артаньян – гвардеец кардинала», где, вопреки Александру Дюма, доблестные мушкетеры изображены шайкой головорезов, а кардинал Ришелье и Миледи предложены в качестве сверхположительных героев – патриотов Франции и образцов для подражания. Среди них – проект издательства «Захаров», где были выпущены подряд романы «Отцы и дети» Ивана Сергеева, «Анна Каренина» Льва Николаева и «Идиот» Федора Михайлова, переносящие действие

¹ Степанов Е. PR-стратегии продвижения на рынке СМИ литературных брендов. (Тезисы доклада, прочитанного 17 марта 2010 г. на Международной конференции в Хельсинкском университете) // Дети Ра. 2010. № 6.

² Астрахан Д., Захаров И., Райхельгауз И., Чхартишвили Г. Культура и рынок // Знамя. № 6. 2000.

классических первоисточников в наши дни. И соответственно у автора, скрывающегося под именем Федора Михайлова, князь Мышкин представлен олигофреном, Настасья Филипповна – фотомodelью, Рогожин – братком. А в новой версии «Отцов и детей» длинноволосый нигилист Евгений Базаров превращен в обритого «лимоновца» Евгения Вокзалова, который восхищается «Новой хронологией» Фоменко и приударяет за вдовой криминального авторитета Леденцовой (у Тургенева – Одинцова).

Оказалось, что деньги – гораздо более жестокий регулятор литературного рынка, чем цензура. Авторитет толстых литературных журналов, тиражи которых упали до смехотворных нескольких тысяч экземпляров, уже не может защитить серьезную литературу и придать ей статус законодателя вкусов. Глянцевые журналы перехватили у них лидерство и сформировали активную группу поддержки «прибыльных имен». Практически все герои глянцевых журналов – проплачены скрытой рекламой. Тут в дело вступают уже не сколь угодно опытные издательские и журнальные редакторы, а маркетологи и рекламисты, свято убежденные в том, что книги – решительно такой же товар, как и колготки.

Но удивительно, что одновременно с грандиозной рекламой читавки заработка авторов макулатуры упали до сущих грошей. Только группы «литературных рабов», создающих массовую литературу коллективно под каким-то, иной раз вымышленным, именем, получают хорошие деньги.

Новая литературная реальность стала в известном смысле копией прежней реальности советского литературного рынка. Разница невелика: если раньше читателю предлагалась реальность, сфабрикованная по рецептам политическим, сегодня – пошिताя по лекалам рынка.

Главный редактор журнала «Знамя» констатирует: «И писатели, и читатели оказались к этому не готовы. Писатели – потому что вдруг почувствовали себя не субъектом литературного процесса, а почти бесправным предметом купли-продажи, в продвижение которого на рынок могут вложить деньги, а могут ведь и не вкладывать. Совсем как актеры, которым могут дать главную роль в козырном спектакле, а могут так всю жизнь и держать на “кушать подано”. А читатели... За вычетом исчезающе малого квалифицированного меньшинства, они либо остались при именах, знакомых им по старой, еще доперестроечной памяти, либо превратились в объект рыночного манипулирования, пали, как обычно говорят, жертвою тотальной, ураганной рекламы»¹.

Что же остается писателю в этой ситуации? Либо, теряя свою творческую автономность, ориентироваться исключительно на спрос и становиться

¹ Чупринин С. Русская литература сегодня. Большой путеводитель. М., 2007.

исполнителем чужих проектов, т.е. интегрироваться в систему литературного рынка. Либо выстраивать свою собственную стратегию сопротивления, ясно отдавая себе отчет в том, что, по словам А. Бренера, «его ждет отчуждение, изоляция и жесткая оппозиция»¹.

Либо – может быть есть еще и такая возможность – пытаться найти компромиссное решение, чтобы, как мечтала когда-то Б. Ахмадулина, «совпали блажь ума и надобность журнала»². Вернее, не журнала уже, а книгоиздателя или, еще вернее, книготорговца.

Существовать под прессом рынка оказалось для серьезной литературы так же непросто, как и в годы тотальной советской цензуры.

* * *

В данной статье автор попытался опровергнуть популярные мифы о неизбежности вечного противостояния художника и власти, о всегдашнем благотворном или всегдашнем негативном воздействии рынка на художественное творчество. Его задачей было показать, сколь сложными и неоднозначными являются все эти взаимоотношения, которые могут принимать самый разнообразный характер в зависимости от конкретных социально-исторических обстоятельств и особенностей личности каждого художника.

Надо ясно понимать: при всей сложности этих взаимоотношений ни власть ни рынок отменить нельзя, а значит, художник вынужден приспособливаться и к тому, и к другому, выбирая наиболее эффективную, с его точки зрения, стратегию социального и экономического поведения. Образно говоря, художник всегда подобен лодочнику, несущемуся по стремнине между двух скал, на одной из которых написано «власть», на другой «рынок». Лодку прибывает то к одному, то к другому берегу, но тут же гонит к противоположному.

¹ *Бренер А.* Время эгоцентрического художника кончилось // Критическая Масса. 2002. № 1.

² *Ахмадулина Б.* Лермонтов и дитя // Белла Ахмадулина. Стихи. Поэмы. Переводы. Рассказы. Эссе. Выступления. М., 2000.

В.И. Тюпа

ТРИ ЭСТЕТИКИ АДРЕСОВАННОСТИ

Важнейшие тенденции неклассической художественности XX века отталкивались от классики весьма различно. Однако их объединяла одна существеннейшая особенность: осознанный и целенаправленный «учет адресата и предвосхищение его ответной реакции»¹. Общая направленность эстетической деятельности в значительной степени смещается с объекта на адресата. Фундаментальная цель такой деятельности, как это теперь осознается, не само сотворение воображаемого аналога действительности (сверхзадача романтической и постромантической классики), но воздействие этим (или даже иным) путем на духовную сферу адресата. «Задача нового писателя, – по мысли молодого Пришвина, – затронуть эту нетронутую и недоступную обычному анализу стихию всеобщего личного самоопределения»².

В решении такого рода задачи кроется корень эстетических исканий XX века. Во главу угла кладется не преломленная эстетическим сознанием реальность мирового бытия, а некоторая ментальность, агрессивно или благодатно распространяемая на «другого» (адресата-собеседника) и тем самым преобразующая интерсубъективную реальность присутствия человека в мире. «Роман или стихотворение – не монолог, но разговор писателя с читателем»³, – еще и еще раз формулирует Иосиф Бродский в своей нобелевской лекции ключевую для XX века эстетическую идею.

Совершенно не случайно, как представляется, рукопись М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» осталась незавершенной:

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 276.

² Пришвин М. М. О Розанове // Контекст 1990. М., 1990. С. 209.

³ Бродский И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1992. С. 10.

классическую диаду пришлось дополнить неустранимой, как оказалось, фигурой адресата и преобразовать в триаду. Открылось следующее: «Ведь взаимодействие автора и героя никогда не бывает действительно интимным взаимоотношением двоих: форма все время учитывает третьего – слушателя – который и оказывает существеннейшее влияние на все моменты произведения»¹.

Произведение неклассической художественности обретает статус *дискурса* – трехстороннего *коммуникативного события*: автор – герой – читатель (слушатель, зритель). Чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», недостаточно креативной актуализации его в тексте, необходима еще и рецептивная актуализация в художественном восприятии. Эстетический объект перемещается в сознание адресата – в «концептированное» сознание читателя, которому произведение «навязывает известную позицию»². Тогда как автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первозрителя, первослушателя собственного текста. Само искусство режиссуры формируется одновременно с разворачиванием *рецептивистской* парадигмы художественной культуры. Данная парадигма ознаменовала себя расцветом в XX веке по существу новой художественной профессии – режиссера (театра, а затем кино и массовых зрелищ): «Внимание зрителя находится целиком в его руках»³.

Смещение вектора художественности от креативности к рецептивности потребовало от произведений эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к сотворчеству. Но в то же время искусство активизировало свое воздействие на воспринимающее сознание. Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только на воображаемого героя) ту или иную концепцию существования – присутствия внутреннего «я» во внешнем мире. Художественная деятельность мыслится отныне деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности оказывается *организатором* коммуникативного события. Но адресат такой

¹ Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 81.

² Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 210.

³ Пудовкин В. Кинорежиссер и киноматериал // Пудовкин В. Избр. статьи. М., 1955. С. 58.

деятельности впервые осознается неэлиминируемым конститутивным моментом самого искусства – *реализатором* коммуникативного события.

Коренную аксиому неклассического художественного сознания составляет не всегда ясно отрефлектированная художником исходная посылка, согласно которой «творческое поведение» (Пришвин) деятеля искусства есть организация коммуникативного события особого рода. Таково, пожалуй, единственное невульгарное истолкование эпохальной мысли Владимира Соловьева о том, что «новоевропейские народы уже исчерпали <...> известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия», а именно: оно «в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»¹.

Отголосками этой мысли явились столь популярные в первые десятилетия XX века идеи художественного «жизнестроения»: от «широчайшего и глубочайшего психического захвата <...> рассчитанного обычно на определенный круг лиц (свой народ, свой класс и т.п.)»² до лефовского «жизнепреодоления» и одновременно «растворения искусства в жизни»³. Но не только левые «бойцы эстетического фронта» искали путей к вульгарно понятой теургии. Столь чуждый авангардистскому жизнестроительству К.С. Станиславский по-своему вторит Соловьеву: «Сценическое создание должно быть убедительно (то есть ориентировано на адресата. – В. Т.) <...> Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас <...> а не только казаться, напоминать, представляться существующим»⁴.

Жесткая полемика театральные концепций первых десятилетий XX века – это борьба за зрителя, это соперничество альтернативных путей вовлечения зрителя в коммуникативное событие спектакля. Будучи радикальнее Станиславского, Евгений Вахтангов писал: «Константин Сергеевич говорил так: “Как только зритель сел на свое место и открылся занавес, то уж тут мы его забираем, мы заставляем его забыть, что он в театре. Мы забираем его <...> в ту среду, которая сейчас на сцене”. У нас

¹ Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 89.

² Луначарский А.В. *Формализм в науке об искусстве* // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1967. С. 408.

³ Чужак Н. *Под знаком жизнестроения* // Леф. 1923. № 1. С. 37.

⁴ Станиславский К.С. *Искусство переживания* // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1959. С. 75.

же, в нашем понятии театра, мы забираем зрителя в среду актеров, которые делают свое театральное дело»¹.

Отвергая игровое кино, Дзига Вертов требует «создавать киношещи большого агитационного давления (на зрителя. – В. Т.), без навязчивого и не внушающего доверия (зрителю. – В. Т.) актерского кривлянья»². Более лояльный к игровому кино автор «Броненосца “Потемкин”» заявляет: «Познавательная абстракция вне непосредственно действенной эффективности для нас неприемлема»³. Эффективность – поистине ключевое слово для постклассической эстетики.

Один искусствовед ставит «качество» произведения живописи «и всякого искусства вообще» в зависимость от «художественного восприятия»⁴. Другой убеждает: «Искусство начинается именно там, где мы чувствуем, что художник показал нам ту или иную вещь <...> так, как мы, нехудожники, ее раньше не видели»⁵ (курсив мой. – В. Т.). Кризисные явления в области изобразительного искусства теоретически мотивируются утратой им своего адресата – вследствие «революционной смены одной воспринимающей среды другой»⁶.

Аналогичным образом мыслит и теоретик музыки Борис Асафьев, когда рассуждает о «воспринимающей массе, чувствующей потребность в музыке»: «Общество заказывает то, что ему нужно в текущий момент <...> И если сейчас все более нужна революционная музыка – композиторы должны ее дать: иначе жизнь их отвергнет»⁷.

Отрицая «искусство как только “познание жизни” и даже искусство как средство самоутверждения», В.М. Фриче заявляет, что «наиболее художественной является такая литература <...> которая способна заразить воспринимающего максимально полезными для класса и для его мирового

¹ Вахтангов Е. [О фантастическом реализме] // Вахтангов Е. Материалы и статьи. М., 1959. С. 206.

² Вертов Д. Художественная драма и «киноглаз» // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 80.

³ Эйзенштейн С. Перспективы // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 38.

⁴ См.: Винпер Ю. Искусство без качества // Среди коллекционеров. М., 1923. Кн. 1–2.

⁵ Тугендхольд Я. Живопись и зритель. М.; Л., 1928. С. 64.

⁶ Аркин Д. Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. М., 1921. С. 16.

⁷ Асафьев Б. Кризис личного творчества // Современная музыка. 1924. № 4. С. 99.

дела чувствами, переходящими в соответствующие действия. Подобная постановка проблемы о художественности есть, конечно, некая “переоценка ценностей”¹. С последним утверждением трудно не согласиться. Ведь классическому реалисту недавнего литературного прошлого, по словам Н.А. Добролюбова, «нет дела до читателя и до выводов, какие вы сделаете из романа: это уж ваше дело <...> Он представляет вам живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью»². А по Н.Г. Чернышевскому, самая «сущность беллетристической формы» такова, что «оставляет в уме многих читателей сомнение о том, с каким чувством надобно смотреть на лица, представляемые нашему изучению произведениями писателей»³.

Назвать художественное восприятие «изучением» в XX столетии уже невозможно. В прошлом веке об искусстве так уже никто не мыслил. Даже лефовская «литература факта» на самом деле питалась не объективной данностью жизни, что характеризовало «натуральную школу» XIX века, но, пользуясь выражением С. Третьякова, «ростом спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей»⁴. Не случайно литературоведение 1920-х годов выдвигает и активно обсуждает вопрос «о читателе как участнике литературного процесса и сотрудинике писателей в создании национальных литератур», поскольку «без массы, воспринимающей художественное произведение, немыслима и сама творческая производительность»⁵.

Число примеров подобного рода легко может быть умножено. Приверженец классической художественности А.К. Воронский справедливо констатировал: «Подчеркивающим объективный, точный, опытный момент в искусстве “по нонешним временам” заранее нужно быть готовыми к упрекам в стародумстве»⁶. Большинство же рефлектирующих об искусстве тяготело к тому, что «художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия»⁷.

¹ Цит. по: Горбов Д. Поиски Галатеи. М., 1929. С. 9–10.

² Добролюбов Н.А. Собр. соч. В 9 т. Т. 4. М., 1962. С. 309.

³ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. в 15 т. Т. 4. М., 1948. С. 264–265.

⁴ Цит. по: Асмус В. В защиту вымысла // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 18.

⁵ Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 25–26.

⁶ Воронский А. Искусство как познание жизни и современность // Воронский А. Искусство и жизнь. М.; Пг., 1924. С. 22.

⁷ Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 104.

Еще один, последний пример. Если прежде «психологическое исследование искусства всегда производилось в одном из двух направлений: либо изучалась психология творца <...> либо изучалось переживание зрителя, читателя», то в посткреативистскую эпоху психологию искусства начинает занимать «самый механизм действия художественного произведения», рассматриваемого теперь «как система раздражителей <...> организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию»¹.

Неклассическая художественная культура XX столетия исходит из того, что произведение искусства актуализируется эстетическим восприятием адресата, оставляя за автором только приоритет «первочитателя» собственного творения. При этом, с авангардистской точки зрения, от автора даже «не требуется, чтобы он заранее создавал произведение искусства, – такое отношение к предмету требуется лишь от воспринимающего субъекта»². Но и с противоположной точки зрения, по рассуждению Т.С. Элиота, «поэтическое произведение существует где-то между автором и читателем; оно обладает реальностью, которая не тождественна просто реальности того, что автор пытается выразить»³.

С позиции этих новейших воззрений, *эффeктивнoсть воздействия* становится главенствующим критерием художественности. «Принцип организации мышления» воспринимающих для Сергея Эйзенштейна, например, «и является фактическим “содержанием” произведения», призванного «снабдить новым стимулом активности и средством жизнетворчества воспринимающие массы»; с этой позиции зрелище спортивной игры представлялось великому кинорежиссеру «совершеннейшим видом искусства, всецело втягивающим зрителя в творца, в участника»⁴.

Мышление художника оказывается не созерцательным (созерцательность обособленного творца – фундамент классической эстетики), но деятельно побудительным, поскольку апеллирует к сотворчеству, утверждает эстетическую реальность произведения в воспринимающем сознании, преобразуя тем самым его кругозор, смещая его интенции. Знаменательна в этом отношении рожденная еще символизмом мысль Иннокентия Анненского о том, что «лирическое “я” есть не личное (автора, как мыслилось романтиками. – В. Т.) и не собирательное (героя, как мыслилось

¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 35, 38, 40.

² *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 15.

³ *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 56.

⁴ *Эйзенштейн С.* Перспективы // *Эйзенштейн С.* Избр. произв. :

В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 40–41.

реалистами. – В. Т.), а прежде всего *наше я*, только сознанное и выраженное» поэтом¹.

«Зритель кинематографа, – писал В.И. Пудовкин, – идеальный, острейший наблюдатель», поскольку «аппарат, управляемый режиссером, берет на себя обязанность <...> вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на то, что важно»². В противовес классической объект-субъектной эстетике воображенности рецептивистская *эстетика адресованности* открывает в природе искусства основополагающее для себя, а именно то, что «в игру все время вмещивается третий участник – слушатель, который меняет и взаимоотношение двух других (творца и героя)»³.

Резко возрастающая роль этого «третьего» – более не сводимого ни к индивидуальности критика, ни к обобщенности пока еще относительно малочисленной в XIX веке «публики» – ставит творческий процесс художника в теснейшую взаимосвязь с *рынком*, с одной стороны, и с *властью*, с другой. Ленин в начале XX столетия чутко уловил эту тенденцию и эксплицировал ее в своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» (1905). С этой публикацией знаменательно перекликается статья Александра Блока «Ирония» (1908), где поэт-символист причисляет таких, как он (непричастных ни к партийной борьбе за власть, ни к предпринимательской борьбе за рынок) к маргиналам новейшей культуры.

Эстетический рынок в эпоху неклассической художественности не сводится к популярному чтиву, популярной зрелищности и т.д. Он все более определяется социальными закономерностями *моды*, а не традиции. В частности, рыночное искусство слова развивается «под знаком литературного изобретательства и экспериментаторства. Его основная задача <...> это борьба с литературной рутинной» (слова Б.М. Эйхенбаума из заявки на несостоявшееся издание альманаха «Ванна Архимеда»).

Однако в советскую эпоху такое развитие литературы было лишено перспективы, поскольку творчество направлялось и сдерживалось властью. Поэтому авангардистское экспериментаторство лишается рыночной среды и оказывается в таком же маргинальном положении, как и неотрадиционализм акмеистов и их продолжателей⁴. Монопольное положение в культуре остается за той версией эстетики адресованности, которая, получив имя «социалистического реализма», явилась воплоще-

¹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 99.

² Пудовкин В. Кинорежиссер и киноматериал. С. 58.

³ Волошинов В.Н. Указ. соч. С. 81.

⁴ Подробнее см.: Тюпа В.И. Постсимволизм. Самара, 1998; Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2010.

нием сталинской культурной политики. Она исходила из того, что всякое коммуникативное событие совершается между людьми, организованными политически. Здесь произведение искусства возникает и функционирует как *дискурс власти*, как овладение воспринимающим сознанием и насильственное преодоление уединенности внутренних «я». Это дискурс не диалога, но явной или подразумеваемой команды к равнению единоклассника и единомыслия.

Художественный дискурс власти, не будучи непосредственно политическим, являет собой коммуникативное событие взаимоподчинения и обоюдного контроля между субъектом высказывания и его адресатом. У Маяковского, этого «народа водителя и одновременно народного слуги» над фигурой поэтического «горлана-главаря», охотно третирующего своих читателей (стихотворную «надпись надолго сохраните: на таких мозгах она – как на граните»), возвышается то центральная контрольная комиссия утопического грядущего («Це Ка Ка идущих светлых лет»), то коллективный классовый читатель («понимает ведущий класс и искусство не хуже вас»), не говоря уже о Сталине – верховном читателе, делающем «от Политбюро» доклад «о работе стихов».

В соцреалистическом дискурсе писатель и аудитория его собеседников взаимообусловлены:

Я выйду на поиск и стану
искателем ваших мечтаний,
я буду заглядывать в души
к товарищам мимо идущим.

Семен Кирсанов

Стихотворение «Поиск», откуда приведена эта цитата, завершает «взгляд комсомольца, что смотрится в наши стихи» и определяет тем самым их содержание. Читатель и автор поменялись местами: тот, кому «заглядывали в душу», теперь сам заглядывает в рукопись поэта. Возникает коммуникативное событие взаимоконтроля. Тонкость состоит, однако, в том, что в начале стихотворения речь шла о простых читателях, а в конце – об авторитарно идеализированном, плакатном сверхчитателе.

При этом соцреалистический текст связывает субъекта и адресата дискурсии властным, деформирующим отношением к объекту. Записанное в Уставе Союза советских писателей требование изображать действительность «в ее революционном развитии» канонизировало насильственное преобразование картины жизни в соответствии с идеологическими установками. В начальную пору становления художественного дискурса власти (в ноябре 1923 года) эклектически чуткий к веяниям времени

П.Н. Медведев писал: «Каждый творческий акт – акт революционный. В нем из “пестрого хлама” разрозненных образов, переживаний и ритмов усилием и *насилием* творческой воли создается новая ценность – поэма, соната, картина, спектакль. И эта новая ценность, входя в жизнь через читателя, зрителя, слушателя, творчески *деформирует* и преобразует эту жизнь»¹ (курсив мой. – В. Т.).

Еще на подступах к апофеозу соцреалистической парадигмы Горький писал Федину: «...вы покорствуете фактам. Это вредно для художника, который, по существу своему, принадлежит к секте “понукающих”. Именно таков истинный художник, таково искусство, которому он обреченно служит»². Крайне характерное словоупотребление: в отличие от классического реалиста соцреалист – «обреченный» покорствовать «сектантской», взаимообязывающей политической воле – не должен «покорствовать фактам»; он – понукальщик, которого понукают. Согласно жесткой формулировке Маяковского, «отображению действительности в поэзии нет самостоятельного места», поскольку «поэзия начинается там, где есть тенденция», толкуемая им как исполнение «социального заказа»: как «ощущение желаний вашего класса» и как «атака» на этим ощущением еще не проникшегося читателя³.

Впрочем, теория «социального заказа», будучи попыткой адаптировать коммуникативную эстетику адресованности к новым политическим условиям становления тоталитаризма, все еще сохраняла за художником право на творческую индивидуальность. Однако в рамках тоталитарного менталитета искусство «не может быть вообще индивидуальным делом» (Ленин). Поэтому ортодоксальная марксистская критика, готовящая победное наступление соцреализма, отвергает широко распространенную теорию «социального заказа» как теорию «деклассированной революционной интеллигенции» и четко формулирует главную задачу социалистической культурной политики в области искусства: «Уничтожить положение, при котором художник был бы индивидуалом» (необходимое условие «рыночных» отношений. – В. Т.), и привести «мастеров художественного ремесла» к «той органической связи с пролетариатом, той тесной близости, которая в психологии их устранила бы противопоставление на “ты” и “я”»; сделать их «именно теми клеточками коллективного мозга,

¹ Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. № 65. СПб., 1923. С. 1.

² Горький М. Из переписки с К. Фединым // Лит. наследство. Т. 70. М., 1963. С. 497.

³ Маяковский В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 86, 87.

на долю которых и выпадает функция художественного мышления и отражения в образах коллективного сознания»¹.

Пафос этого рассуждения, принадлежащего Вяч. Полонскому, очевидным образом направлен против внутренней маргинальности авангардного художника, этого субъекта уединенного сознания, который свою внутреннюю свободу стремится утвердить вовне: в знаковом материале текста и посредством этого текста – в чужом сознании. Авангардистское письмо есть альтернативный соцреалистическому письму *дискурс свободы*: свободы субъекта высказывания от объекта, от преодолеваемой «приемами» инертности знакового материала (языка) и от адресата, этого косного хранителя «барахла культуры» (ранний Маяковский).

В соответствии с декларацией заумника М. Матюшина «Не искусство, а жизнь» (1923) интенция свободы выталкивает авангардного художника за пределы духовного уклада традиции, к непосредственному контакту «с миром наедине», в «жизнь», понятую как альтернативу культуре. Авангардист рвется в «пространство, оставшееся вне человеческого опыта», что призвано обеспечить его свободу и оригинальность. Но в отличие от уединенности романтика или символиста, последовательный авангардист, самоутверждаясь в своей свободе, целенаправленно провоцирует раскрепощение и несвободного, авторитарного адресата. Авангардистский дискурс есть коммуникативное событие разобщения и безвластия, взаимонезависимости его участников – вплоть до футуристического призыва Кручёных и Хлебникова: «Прочитай, разорви!» («Слово как таковое», 1913). Полнейшая взаимная свобода «производителя» и «потребителя», собственно говоря, и есть базовый механизм рыночных отношений – в том числе и в сфере культурных ценностей.

Срединный путь художественного письма, стремящегося избежать и Сциллу власти, и Харибду рынка, зарождается в русле акмеизма и аналогичных неотрадиционалистских тенденций в культуре западных стран. Эта модификация эстетики адресованности может быть охарактеризована как *дискурс ответственности*, равно противостоящий и дискурсу власти, и дискурсу свободы. Знаменательными явлениями эпохи, выразившими данную тенденцию, явились эссе Т.С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант» (1918) и первая публикация молодого Бахтина под названием «Искусство и ответственность» (1919).

Неотрадиционалист, позиционирующий свое искусство в трансториическом «большом времени» (Бахтин), будучи всерьез озабочен духовной

¹ Полонский В.П. Художник и общественные классы // Полонский Вяч. На литературные темы. М., 1927. С. 69, 72.

потребностью аудитории и кардинально расходясь в этом с авангардизмом, одновременно не приемлет диктата со стороны какого бы то ни было авторитарного сверхадресата. «Народу нужен стих таинственно-родной», и Мандельштам ищет именно такой стих, а не возможности безоглядно самовыразиться или направить душевную жизнь читателя в предписанное русло. Однако, отыскав «опальный стих, не знающий отца», автор отныне несет ответственность за открывшуюся ему межличностную ценность, и никакая иная инстанция – властная или рыночная – более не определяет его творческий акт:

Неумолимое – находка для творца –
 Не может быть другим, никто его не судит.

Свобода и ответственность – неотъемлемые параметры подлинно человеческого присутствия в мире (свобода без ответственности – губительный произвол, ответственность без свободы – порабощенность). Однако кризисный XX век сделал их альтернативными характеристиками существования. Художественный и общегуманитарный неотрадиционализм питается импульсом воссоединения этих звеньев личностного бытия. Кредо творческого поведения как свободно ответственного и перед культурой (в лице живой традиции и духовной реальности эстетического объекта), и перед жизнью (в лице адресата) излагалось в XX веке неоднократно: от статьи Мандельштама «О собеседнике» (1913) до романа Пастернака «Доктор Живаго» и далее – до нобелевской лекции Бродского.

В нынешней культурной ситуации просвет между властью и рынком столь сузился, что многими эта альтернатива начинает мыслиться безысходной. Однако, как говорится, надежда умирает последней. Прислушаемся к историческим оптимистам, например к Брехту:

Плохой конец заранее отброшен,
 он должен, должен, должен быть хорошим.

Последними словами, написанными Бахтиным для печати, были: «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема *большого времени*». Тогда как рыночное время индивидуального самоутверждения или императивное время ролевого функционирования художника – это всего лишь бахтинское «*малое время* (современность, ближайшее прошлое и предвидимое (желаемое) будущее)»¹ (курсив Бахтина).

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 373, 372.

А.С. Дриккер
Грядущий метаморфоз^{1*}

Художник всегда являл собой персону исключительную, в эстетических исканиях свободную от прагматичных предпочтений. Так стал ли художник свободнее в свободном демократическом мире?

ПОЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В основе современной физики, космологии, всей науки лежит представление о фундаментальных полях. Одна из главных характеристик поля – радиус действия. Например, гравитационное поле – дальнедействующее, удерживающее Землю на ее околосолнечной орбите, а вот ядерные силы – короткодействующие, работающие на расстояниях, которые не различает даже глаз, вооруженный микроскопом.

Разделим сходным образом силы, проявляющиеся в социальном пространстве. Только прежде, поскольку речь пойдет о творчестве, вдохновении, поэзисе, введем еще силу сверхъестественную (ее вечный источник охватывает всю мыслимую и «не-мыслимую» Вселенную, радиус ее действия бесконечен). А в «естественных» силах, как положено, будем различать близкой дальнедействующие. Близкодействие отнесем к притяжениям плотским, определяемым основным инстинктом противоположно заряженных полов. Конечно, эффекты такой электризации могут

¹ *Метаморфоз* – сопровождающийся перестройкой организма процесс превращения ювенильных фаз развития во взрослое животное.

* Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант РФФИ № 10-06-00178-а).

проявляться и на расстоянии (за счет индукции), но в социальном пространстве этим пренебрежем.

В сфере социальности значительно важнее дальнедействующие силы, самая яркая из которых проявляется в системе властной, организующей общественную жизнь, с доисторических времен выстраивающей социальную иерархию. Другая дальнедействующая сила зарождается также достаточно давно, когда обозначается потребность в обмене и, соответственно, в эталоне для сравнения ценности растущего многообразия продуктов. Так возникает и усиливается вторая дальнедействующая сила – денежная. Область ее влияния непрерывно расширяется, и сегодня доллар царствует на всей планете.

Обе дальнедействующие силы имеют много общего: чаще всего власть и деньги сосредоточены в одних руках, будто притягивая друг друга. Мощество этих сил обнаруживается в шеренгах военных дружин или проникающем сквозь крепостные стены магнетизме золота. В то же время они по сути своей глубоко символичны. Власть – символ высшего, сакрального закона, определяющего мироздание: фараон как земное воплощение Ра, царь-бабушка, генеральный секретарь как отец народов, прародитель, защитник и благодетель. Деньги – условная мера и символ человеческого труда. Этот символ может материализоваться в яхту или особняк, притом что всемогущий доллар – не более чем бумага с портретом американского президента.

Однако различий между полями властным и денежным никак не меньше, чем сходства.

СИСТЕМА КООРДИНАТ

От неолита до наших дней в родовом, этническом, национальном сознании сохранялись ценности разных уровней: высшие – сакральные; культурные – земное воплощение сакральных и, наконец, материальные, связанные с потребностями биологическими.

Силовые линии властного поля устремлены вертикально. Тогда как прагматичное денежное поле, нацеленное на блага мирские, ориентировано горизонтально, оно стелется по земле (ценности третьего сословия низменные, ниже этого слоя только люд подлый). Социальные дальнедействия всегда составляли ортогональную систему координат, в которой тысячелетиями определялась траектория общественного и индивидуального движения. Властная сила направлена ввысь, к источнику сакральной мощи, и вплоть до XX века никто (даже старуха-процентщица)

не отважился бы назвать деньги высшей ценностью. Богатство соотносилось с властью примерно так же, как плоть с духом.

Но каковы особенности влияния силовых полей денег и власти на искусство? Искусство всегда ориентировано по координатной оси власти, духовной или светской (в пирамидах, храмах, монументах...). Более того, художественная культура сама являла власть, устанавливая и поддерживая каноны как с помощью собственных институтов, так и используя солидарную поддержку светских и религиозных инстанций. Конечно, периодически в художественных революциях (романтизма, импрессионизма, авангарда...) искусство входило в конфликт с социальными устоями. Искусству принадлежит не последняя роль в освобождении от феодальных оков, в окончательной победе демократии. Но по завершении трансформаций оно всегда вновь успешно вписывалось в социальную структуру.

В то же время древо искусства, в котором дух находит материальное воплощение, поднимается из земли. Его корневая система обеспечивает соками ствол и крону за счет капилляров, стелющихся вдоль поверхности. Необходимое для подъема давление поддерживается силами денежными, горизонтальными. Что же благоприятствует цветению искусства: мощь антигравитации – властной силы, устремляющей ствол сосны к небу, или плодородие золота, питающего свободные помыслы и поиски, дренаж, превращающий бесплодную песчаную гладь пустыни в пышную ниву? Что важнее: суровая вертикаль закона или вольная независимость, увлекающая за горизонт? Правда, релятивистский подход позволяет оспорить предложенную направленность координатных осей: быть может, верх укажет именно денежное поле, открывающее путь к земной свободе, а закон олицетворяет – горизонтальные пути, эту свободу сковывающие. Но здесь следует вспомнить, что вертикаль определяется не силовой линией властного поля, но полем сверхъестественным, сакральным, на которое так или иначе ориентируется и власть, и искусство.

Европейское искусство Нового времени – это искусство поднимающейся светской культуры и активно, крайне рационально модернизирующейся власти, которая за короткие два-три века охватывает весь мир, диктуя ему условия существования. Но это и искусство Европы стремительно богатейшей: ее художественные шедевры – свидетельства духовного взлета и одновременно материального подъема государств, обогатившихся за счет морской торговли. Поэт – служитель Аполлона, но хорошо известны приверженность к деньгам великого Микеланджело или скарденность тончайшего Фета. «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», – легко и свободно резюмирует Пушкин. Бешено растущая власть денег в искусстве XIX века стала вызывать ужас: Бальзак, Достоевский

заклеймили ее как силу мертвящую, редуцирующую сложность бытия. Но те же авторы в собственной практике настойчиво и непременно искали денег, надеясь с их помощью обрести творческое освобождение.

Конечно, искусство реалистичного XIX века вроде бы мало походит на идеальное искусство кватроченто. Но не случайно скандальный «Завтрак на траве» Э. Мане – вольная вариация ренессансного сюжета. А вот найти общее в полотнах Милле, Курбэ или Марке с банками фасоли Э. Уорхолла или работами соцарта под силу только теоретикам авангарда. Искусство соседних XIX и XX веков, можно сказать, разделяет пропасть, их траектории отмечают непересекающиеся, решительно удаляющиеся одна от другой линии. И это расхождение (или глубина провала) определяется не тем, что искусство прошлого представлено исключительно высотами, пошлость всегда господствует в подлунном мире, салонное искусство – образец того, что сегодня принято называть искусством массовым, дамский роман – вовсе не изобретение века XX. Разрыв обусловлен той загадочной трансформацией, в результате которой властителями дум просвещенной элиты после Диккенса и Толстого становятся Толкиен и Булгаков, в центре общественного внимания оказывается не поэт, но эстрадный певец, заслушиваются миллионы не Шаляпиным, но Киркоровым.

Чтобы понять, чем вызваны такие ошеломляющие перемены, посмотрим на отличия искусства современного, расцветшего в результате демократического прогресса, и искусства «классического», например – XIX столетия, в историческом масштабе – почти современного, но обладающего практически всеми чертами, которые веками выковывались в кастовом аристократическом обществе.

Искусство в обществе информационного потребления

Социальная ценностная иерархия, кастовое традиционное общество и стоящее на этих опорах классическое искусство сохранялись вплоть до XX столетия. Но прошедший век принес радикальные изменения, завершившиеся глобальной победой демократии западного толка.

Демократическая революция принесла такой подъем уровня жизни, который практически снимает проблему выживания. Процесс этот сопровождался непрерывным возрастанием свободного времени (согласно А. Молю¹ – в первой половине XX в. каждые десять лет досуг трудящихся масс на Западе возрастал на один час). А поскольку не хлебом единым

¹ Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.

жив человек, то тонкий «элитарный» слой вкисителей художественной культуры сегодня представляют миллиарды потребителей, непрерывно наращивающие ряды.

Пикассо около ста лет назад заявил: «Живопись кончилась, а художники остались». Но и он не мог предвидеть, что, несмотря на очевидный упадок живописной культуры, численность художественного сословия лишь приумножится, а его производительность неуклонно пойдет по нарастающей. Нынешний музейный бум – невиданный рост числа музеев и их посетителей – столь же закономерен, как поглощение менестрелей и трубадуров музыкальной индустрией: удовлетворить запросы гигантской аудитории (для которой, например, Google и Apple планируют выложить музыкальной продукции на сотни тысяч часов прослушивания) под силу лишь мощной промышленной отрасли. Значение литературы упало до минимального уровня (слегка утрируя, можно сказать, что художественной литературы на актуальной культурной сцене просто нет), но количество писателей только в нашей стране измеряется сотнями тысяч, а новых изданий – вероятно, миллионами. В эпоху технического воспроизводства¹ количество произведений нового жанра – фотоискусства, снимков, выставляемых на страницах социальных сетей, измеряется многими миллиардами.

Устраняя сословную, образовательную и прочую цензуру, демократическое общество выбирает универсальный критерий отбора – денежный. Эта рациональность приносит безусловный позитив: ликвидацию безграмотности, социальный прогресс, «права человека»! Но универсальность имеет и оборотную сторону – редукцию. В многомиллиардном *обществе информационного потребления* редукция отражает устойчивую имманентную тенденцию к снижению культурного ценза (движение, которое прокламировал и поддерживал Бухарин как крайне полезное и разумное для молодой страны Советов, хотя бухаринская заслуга, вероятно, неизвестна цивилизованному миру).

Массовая культура закономерно враждебна классическим эмоционально-эстетическим устоям искусства, его высокомерной простоте и строгости: «Искусство непонятно, и потому оскорбительно»². Бесконечные музейные залы с однообразием прямоугольников живописных полотен равно оскорбительны для чувств и энергичного менеджера, и расслабленного любителя интернет-шопинга.

¹ Беньямин А. Искусство в эпоху технического воспроизводства. М., 1996.

² Лотман Ю.М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 437.

«Художественное производство» включается в рыночный индустриальный поток: теперь критерий успеха – увеличение прибыли за счет расширения производства и эффективного менеджмента. Подобная механика усиливается важнейшим в обществе перепроизводства инструментом – рекламой. В демократическом, отменяющем претенциозные «высшие» ценности мире равных возможностей рейтинг произведения определяется его стоимостью. Рост стоимости «искусства» (поразительные аукционные цены на полотна Ван Гога, еще более удивительные – на произведения Гриши Брускина и запредельные – на работы Френсиса Бэкона или Люсьена Фрейда), фантастические гонорары эстрадных солистов и героев блокбастеров, доходы от продаж актуальных бестселлеров – свидетельство прогрессивного вовлечения художественной культуры в бизнес.

Художник в свободном обществе

Активный процесс демократической эмансипации захватывает и художника. Казалось бы, новые жанры, обеспечивающие искусству за счет научно-технического прогресса невиданные масштабы влияния, придают искусству небывалую прежде значимость. И действительно, художник становится властителем дум, кумиром миллионов (характерно: президентом сверхдержавы становится актер Рональд Рейган), а искусство с достаточной очевидностью занимает место религии. Но порвав феодальную зависимость от аристократических заказчиков, художник, вынужденный теперь энергично бороться за общественное внимание, попадает во власть массовой аудитории, ее вкусов и желаний.

Главный критерий отбора в актуальном искусстве – известность автора: художнику необходимо «как можно дольше оставаться в зоне актуальности»¹. Исключительное значение приобретает персонально отличительный, броский, легко узнаваемый знак. Все прочее (собственно, само творчество) уже не столь важно. Успех художника становится торжеством удачного приема. Теперь творческая индивидуальность – это прежде всего оригинальный ход, закрепление которого превращает продукцию в бренд. Но, к сожалению, первооткрыватель даже яркого, убедительного и своеобразного метода, как правило, остается его пленником на протяжении всего творческого пути. Художник Новейшего времени

¹ Гельман М. Музей современного искусства // Русский журнал. № 10. 1997.

Цит. по: <http://www.guelman.ru/artists/mg/msi/>

в общем-то может обойтись одним ярким художественным ходом (даже такой сверхталантливый мастер, как Модильяни). Хотя по мере тиражирования оригинальность приема действует все слабее, индивидуальный окрас художественного продукта стирается.

Увы, безгранично свободная на свободном рынке личность оказалась не столь бездонной, как мечталось ниспровергателям традиций. Горизонт сознания ограничен горизонтом культуры, который в усреднении, имеющем целью охват глобальной аудитории, сжимается до размеров экрана телевизора или мобильного устройства. В итоге в жестком конкурентном пространстве современной художественной культуры творческая способность пасует под энергичным напором личных брендов и рыночных приоритетов.

То, что ведущие кураторы актуального изобразительного искусства определяют его общую направленность как «преодоление интеллигентски уютной для оправдания собственной неконкурентноспособности оппозиции «некоммерческое – коммерческое»¹, можно объяснить личной заинтересованностью, пристрастиями. Но процесс зашел уже столь далеко, что не ловкий и деловой куратор, а сам директор Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина И. Антонова демонстрирует весьма продвинутый взгляд на искусство: «Музей XXI века делится на две части: половина отдана экспозиции, столько же зрителям. Чтобы было, где поесть, послушать музыку, посмотреть фильм, почитать книгу, поиграть с детьми. Словом, полноценно отдохнуть, а не только ходить между картинами и статуями (выделено мной. – А. Д.). Один вид искусства должен дополнять другие, это обогащает восприятие!»²

Технология и рынок выравнивают возможности одаренных и предприимчивых. Путь к успеху все в большей степени зависит от скорости реакции, конъюнктурной сметливости, что не обязательно коррелирует с тонкостью восприятия, самоотверженностью, мастерством, бескорыстным трудолюбием, более того, последнее рассматривается как удел неудачника. И как-то коварно, незаметно исчезает потребность в трудоемкой художественной одаренности.

Но, может быть, тенденции актуальной художественной культуры – это издержки стремительного процесса демократизации, за короткое время вовлекшего в поток глобализации все слои, страны, континенты?

¹ Новик Д. Интервью с Александром Боровским // *Боровский А.* Неофициальная столица. 100 имен: Александр Боровский. Электронная версия размещена на сайте: Gif.ru. URL: [www: http://gif.ru](http://gif.ru)

² *Ванденко А.* Максималистка // *Итоги.* 2010, 18 января. С. 54.

И современная культура естественным образом вновь явит высшие достижения духа в новых формах, жанрах, видах искусства? Что представляет собой нынешнее демократическое искусство: случайный сбой «культурной программы» или органическую эволюционную закономерность?

Поток глобальной инфляции

Механическая или электрическая энергия элементарно превращаются в тепловую, а вот обратный перевод низкоорганизованной энергии в высокоорганизованную требует изощренности и связан с неизбежными потерями.

Многоярусная аристократическая пирамида устойчива, пока прочны межэтажные – кастовые, сословные – перекрытия. Представители высших слоев вовсе не обязательно лучше других, но непременно являют общепризнанный образец (одеждой, жилищем, речью...). Утрачивая былые доблести и достоинства, они пытаются компенсировать дефицит – конечно, с помощью денег. Так гибнет, как известно, сам великий Рим... Конвертация власти в деньги неизбежно разрушает межъярусные перекрытия. Повторяется история с католической церковью. Отпущение грехов за деньги опасно для любой власти – политической или религиозной.

Удивительные успехи современного либерального проекта экономически и, что еще серьезней, идеологически, приведшего к постиндустриальному обществу потребления, основаны на расширенном воспроизводстве, стимулирующем потребности. Предложение должно постоянно расширяться, возбуждая запросы, разжигая костер алчных желаний, превышающих реальные потребности (и способности). Инфляция как неизменный спутник капиталистического прогресса имеет, конечно, внешние причины, но глубинный базис ее психологический – человеческая ненасытность. Гоминиды вообще от прочих видов млекопитающих отличаются удивительной прожорливостью, потребляя почти в четыре раза больше калорий на единицу веса¹.

С развитием культуры человек вроде бы стал цениться дороже. Важнейшее достижение демократии – рост оплаты труда. Но золота – условной цены трудовых усилий – не хватает, оно дорожает опережающими в сравнении с наращиванием производительности темпами. Раскручивающийся маховик производства–потребления последовательно ведет к обесцениванию труда. Конвертируя иерархические ценности

¹ Клягин Н.В. Современная научная картина мира. М., 2007.

в универсальную, формируя, настойчиво рекламируя все новые соблазны, система непрерывно стимулирует процесс материализованной деградации, необратимого, неизбежного опрощения.

Оценить баланс приобретений и потерь постсоветской России в сравнении с советской достаточно сложно. Вообще-то негатив тупого тоталитаризма очевиден, но даже при наличии спутниковой связи и компьютерных сетей «свободная» Россия организовалась, как отметил писатель Д. Быков, еще более примитивно. В долгожданной фазе всеобщей сытости главенствующая роль переходит к консервативным инстинктам и усиливается не творческий импульс, а проявление тех признаков, которые обеспечили достигнутое благополучие. Подобный процесс известен: это катогенез – приспособление к упрощенным условиям.

К началу XX века еще сохранялись четкие критерии, установки, заданные фундаментальной эстетикой, философией, религией. Дискредитация этих регламентов отвергла сами принципы культурного отбора. Особенно пагубно снятие барьеров для хрупкого процесса художественного творчества. Избыточное производство художественной продукции, не обеспеченной золотым запасом творческих затрат, порождает галопирующую инфляцию. Мощнейший мэйнстрим рекламно-денежной ангажированности увлекает художника в течение, оставляющее степеней свободы не больше, чем конвейер по производству сувенирных пасхальных яиц.

Современные технологии делают широкодоступными гигантские культурные накопления и позволяют легко их симулировать. Сотни мелькающих картинками телевизионных каналов, круглосуточно поющие смартфоны и iPad-ы создают иллюзию нового мира. Подозрительно напоминающего «Дивный новый мир» Олдоса Хаксли – земной рай, где в миллионах плееров и телевизоров крутятся приятные несложные клиповые трафареты.

СИСТЕМНАЯ ДЕФОРМАЦИЯ

«Искусство – это боль», – говорит Достоевский. Неизбывная боль, как клиническая характеристика, как родовой признак бытия, как вечный укор совести. Высшие личностные устремления заданы звездным сверхъестественным полем, но, воплощаясь, они оказываются в поле властной социальной силы. Эта сила закономерно вызывает протест художника, который борется с мирским пленом, являя революционный дух. Таким образом, и художник, и угнетенные массы в противостоянии власти оказываются по одну сторону баррикад, однако по принципиально

различным причинам: первый – отказываясь признать сакральность властной доминанты, подменяющей высшую цель ее социальной имитацией, вторые – обиженные при дележе общественных благ.

Итогом совместных протестных усилий становится то обретение демократической свободы, которое, расшатывая вертикальную иерархическую структуру, последовательно расширяет горизонтальное денежное поле и завершается столь сильной деформацией традиционной системы координат, что принципиально несовместимые цели, несопоставимые ценности оказываются в одном уровне. Проблемы смысла бытия вовсе не элиминируются, но рассматриваются в одном ряду с вопросами пищеварения и физзарядки, а механизм удовлетворения потребностей, гастрономических или этических, становится универсальным. Оно наверняка неплохо для кулинарии, возведенной в ранг творческого жанра, но не так радужно для искусства. Поскольку нет ни малейшего сомнения в том, кто будет победителем в честной, открытой борьбе партий «За красивое питание» и «За красоту изящной словесности». Чем завершится процесс, в ходе которого безмолвный храм искусств вводит в свои пределы закусовые и музыкантов, а в клир – метрдотелей и менеджеров, достаточно очевидно.

Античная формула искусства определяла результат покровительства Аполлона и муз как совокупное явление поэзиса, мимезиса и техне – богоданного вдохновения, подражания высшим образцам и мастерства. В комфортной, хоть и узкой рыночной среде художник наконец освободился от ограничений, навязанных пирамидой власти, вековая мечта исполнилась. Однако после падения Бастилии – властной вертикали, цензурировавшей и ориентировавшей помыслы, пусть и корыстно, но непременно поминавшей сакральные цели, в алтаре рационального храма обнаруживается древний идол – золотой рейтинг-телец. Подобное замещение снимает напряженность: силовое поле энтелехии – стремления к совершенству – утрачивает магнетизм, эталонами тогда выступают не первосущности, но модные шаблоны. Ну а ценность техне – мастерства – оказывается и вовсе мизерной, в обществе менеджеров физический труд презируется. С исчезновением обязательств внешних исчезают и требования к себе.

Конечно, некое подобие привычной ценностной вертикали имитируется: покровителями искусства спонсируются бесконечные конкурсы (Золотые граммофоны, Золотые маски...), создаются гуманитарные фонды, множатся шумные акции, громкие проекты. Но почему-то суетливой активностью все и ограничивается. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», – Пушкин много знал и о себе и о других. Цивилизованному обществу жертвенность не только не надобна, но откровенно

неприятна, в моде иные ценности... Художник становится эффективным топ-менеджером собственного проекта.

В культуре с эстетической вертикалью смысл искусства (которое не моложе труда, а быть может, и самого человека) иррационален, а мощь его воздействия – в трагическом переживании терзаний и печалей, несбыточных грез, несовершенства, вторичности человека. Демократическая культура утверждает, что естественно бежать боли, страдания, оптимистично и жизнерадостно искать постоянных удовольствий. Идеал перемещается с неба к линии горизонта, а искусство представляется еще одним способом получения искомых плотских прелестей, острых ощущений, увеселений.

Впрочем, искусство во все времена полно таинственности. Загадка наших дней: каков онтологический резон того, что в восходящем эволюционном потоке усложняющейся культуры на смену Дон Кихоту является Гарри Поттер, а место «Медеи» через две с половиной тысячи лет занимает Санта-Барбара?

НЕОТЕНИЯ

Воздерживаясь от оценок современного искусства, можно, тем не менее, констатировать, что это искусство по преимуществу искусство детское, наивное. «Достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж ... головы людей, животные, сраженья, скалы, моря, облака и леса ... Но если эти пятна и дадут тебе выдумку, то все же они не научат тебя...»¹, – это не цитата из трактата, разоблачающего модернизм, но мимолетное замечание Леонардо. Детская неуверенность ищет внешней поддержки, остро нуждается в похвалах. Актуальный художественный процесс неизменно сопровождается настойчивыми прокламациями привносимых духовных прозрений, обновления, свободы. Глубокомысленные концепции, пристегнутые к бесхитростно простодушным творениям, назойливы и однообразны, словно призывы ЦК КПСС к Первомаю.

Но означает ли ювенильный этап современного искусства закат культуры, конец цивилизации? Отнюдь. Отличительной видовой чертой человека является неотения – сохранение инфантильных и даже эмбриональных признаков у половозрелых особей. Задержанная детскость, с одной стороны, – дегенеративный признак, но с другой – благодатная

¹ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2006. С. 44.

почва для мутаций, благодаря которым человек, в частности, обрел цветное зрение, нарастил головной мозг. Детская свобода от закрепленных репрессивной культурой стереотипов создает благоприятные условия для видоизменений. На эволюционном пути за периодами активной нетотении и продуктивных мутаций следуют этапы акселерации, культурных революций и ускорений.

Западная культура стоит на двух китах: христианских идеалах и рыночных отношениях. Полная несовместимость устремленной в небо веры и жадности, цепями сковывающей с землей, любви к Богу и «любви» к собственности – евангельский постулат (бесчисленные варианты камуфляжа и изощренных толкований не способны снять противоречие). И все же определить денежный рычаг как абсолютное зло было бы слишком просто: богатое западное общество несомненно раскрепостило человека, открыло перед ним множество новых, правда, еще не всегда внятных ему самому возможностей.

Если обратиться к теории вызова и ответа Тойнби¹, то, быть может, деньги, что обеспечивают удовлетворение всех социальных потребностей и биологических желаний, – главный вызов человеку, шанс подтвердить свое божественное, сверхприродное начало. Снятие всех вертикальных – властных, сакральных – ограничений оставляет художника один на один перед той скрывающей небо золотой китайской стеной, обойти которую невозможно. Ее можно только преодолеть – сокрушить тектонической мощью творческого порыва, перелететь на крыльях художественной интуиции, чтобы за ней вновь ощутить сверхъестественную радиацию, лучи которой откроют пророку – не философу и не ученому, но художнику – тайную связь бытия и небытия.

Этап акселерации в европейском искусстве, по всей видимости, исчерпался. Не преувеличивая значения этой исчерпанности, обратимся к известной красивой метафоре – новой религии, которая бабочкой вылетит из кокона уставшей, омертвевшей культуры. Но напомним, что в биологическом цикле метаморфозу – появлению бабочки – предшествует окукливание гусеницы, жизненная функция которой в непрерывном поедании зеленой массы, в животном насыщении, наслаждении, доступном и широко открытом в актуальной информационной культуре. Возможно, всепроникающая сила денег отмечает неизбежную фазу, предшествующую, хочется думать, чаемому метаморфозу искусства.

¹ Тойнби А. Постигание истории. Избранное. М., 2001.

Ольга Сюч

БЫТЬ и/или СО-СУЩЕСТВОВАТЬ?

(СОЦИОЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ИСКУССТВА И ОБЩЕСТВА)

Без решения философски принципиальных вопросов невозможно развернуть совокупность проблем, стоящих перед общественными науками, включая новую дисциплину – экономику культуры. Начнем с некоторых теоретических предпосылок объяснения круга проблем, обозначенных в названии данной статьи. В рамках данной работы мы постараемся только лишь наметить проблемы и представить некоторую рабочую гипотезу пока лишь на абстрактном уровне, но имеющую потенциально практическую значимость.

Прежде всего это проблемный характер постановки вопросов, закономерно исходящий из ряда обстоятельств. Трудности анализа заключаются в противоречивости эмпирии, которая в данный момент – как это бывает в переломные периоды культуры – совмещает в себе минимум две действующие парадигмы, основанные на двух противоположных системах ценностей. Трудности же теоретического осмысления следуют именно из этой ситуации. Суть появившегося парадоксального характера ситуации в том, что резкие изменения объекта изучения – само общество со сложными функционирующими его структурами – сопровождается отсутствием точных дефиниций употребляемых при исследовании понятий.

Традиционная смысловая суть категориального аппарата общественных наук и его имманентное аксиологическое содержание искажается по потребностям новой парадигмы. Изменившаяся реальность породила новые «реалии», не имеющие связь с подлинной реальностью. Принципиально новое явление виртуализации онтологии, парадигма постмодерна и вытекающие из этого последствия существенным образом влияют и на постоянство природы и человека на осмысление им окружающей

социальной среды. Порождается усиленная потребность в философии и комплексного, междисциплинарного подхода к новым явлениям общества, что и влечет за собой необходимость легитимации философского типа мышления, восстановления изначальной, культурно обоснованной роли и функции философских методов осмысления реальности, которая всегда обладает проблемным, часто даже парадоксальным характером. Философия должна служить познанию глубинных и сущностных процессов, моделированию детерминирующих структур, объясняющих реальные процессы, действующие в различных культурных парадигмах.

Для того чтобы понять характер и сущность важнейших процессов, определяющих нашу реальность, необходимо выяснить некоторые важнейшие обстоятельства и содержание часто употребляемых понятий с предполагаемым изменившимся содержанием. Именно философский подход к анализу общественных явлений важен по целому ряду причин: дефиниция понятий и терминов необходима для однозначной интерпретации любого предмета исследования, в то же время системный подход разрешает выявить последовательность детерминаций и по возможности исключить чисто субъективных – и тем самым недетерминированных закономерными процессами, или существенными с точки зрения социума и самой человеческой природы, – факторов.

Все перечисленные выше элементы методологии мышления служат цели адекватного познания предмета мышления, что мы и называем истиной или рабочей гипотезой. Применение философских принципов в процессе исследований отнюдь не предъявляет к мышлению требование следовать по неким заранее предопределенным стандартам, схемам, тем более парадигматическим предвзятостям. Дело обстоит как раз наоборот, философия предоставляет конкретную возможность реализации свободы мышления, так как обеспечивает процессу мышления необходимый и адекватный инструментарий компетентности. На базе вышесказанных методологических основ можно пояснить онтологическую сущность природы и характера искусства, а также направленной на создание предметов искусства художественной деятельности, специфику взаимодействия художника с понимаемой во многих аспектах феноменом власти.

Этот, на первый взгляд, ничем не обоснованный вопрос на самом деле является в нашу эпоху чрезвычайно актуальным и интригующим по нескольким причинам. Мы живем уже не одно десятилетие в обстоятельствах парадигмы постмодерна.

Три основных явления определяют действующую цивилизационную парадигму: релятивизация и субъективизация традиционных,

культурообразующих ценностей; системное господство экономических принципов функционирования социума, часто в крайней ее форме монетаризма; и виртуализация некоторых основных форм самовыражения человека и восприятия им окружающей культурной среды, включая и экономическую деятельность культуры, имеют чрезвычайно важные последствия, касающиеся темы соотношения искусства (художника) и общества (власти). Однако возникает вопрос, какую значимость имеют эти, по-видимому, только теоретические определения? На этот вопрос и попробуем ответить.

Согласно нашему основному тезису любое касающееся типичных или просто устойчиво проявляющихся явлений и феноменов общества должны быть рассмотрены в системе общей взаимодетерминации структурных элементов данной стадии развития цивилизации. При анализе культурной парадигмы в целом по определенным критериям можно сделать выводы относительно глобального направления динамики общественного развития. С полной уверенностью можно утверждать, что данная стадия цивилизации не является ее развитием, а скорее всего, представляет собой сбой на пути поступающего, креативного хода культуры. Значит, меняется и характер взаимоотношения основных логических компонентов культуры, в том числе и специфика отношения искусства и художественной деятельности с силовыми (не только в политическом смысле) компонентами общественных детерминационных структур.

Ранее были перечислены три главные составляющие части парадигмы постмодерна: релятивизация и субъективизация ценностей, господство принципов монетаризма и виртуализация функционирования общества и мировосприятия человека. Все три составляющие имеют непосредственную связь с рассматриваемым нами основным вопросом соотношения искусства и власти.

Теперь проследим, какими практическими эпистемологическими последствиями чревата наша действительность в случае релятивизации ценностей? Прежде всего происходит элиминация основ философской рефлексии, размывание границ понятийного аппарата познания, отказ от требований строгой логической последовательности и от логически обоснованных умозаключений. Все это приводит к отказу от возможности моделирования действительности, от познания существующих тенденций и их прогнозирования. Становится проблематичным сам процесс познания. Если существующая реальность не подлежит основанному на классических эпистемологических принципах анализу или моделированию, само ее объективное и детерминированное существование ставится под сомнение.

Место объективной и детерминированной, т.е. познаваемой реальности, в сознании человека занимает исходящая из субъективно идеалистических философских предпосылок виртуальная картина мира, не имеющая четких критериев своего определения и даже не нуждающаяся в них. Это четко и выразительно описано в книге Жан-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна»: «Размывание контуров дефиниций традиционных ценностей, парадигма постмодерна меняет всю совокупность элементов социума». В качестве примера можно привести упомянутую Лиотаром изменившую свою прежнюю сущность функцию университетов, которые вместо институтов передачи академических ценностей становятся местом воспитания умелых игроков социальных ролей, а научные высказывания являются отныне не истиной, а только лишь одной из принципиально недоказуемых гипотез возможности функционирования мира как такового.

Относительно художественного творчества и определения ценностной составляющей произведения искусства вместо канонизированных традиционных оценок возникает новый принцип безпринципности, новый канон безканонности. Результатом этого состояния является не что иное, как апелляция на индивидуальные оценки отдельно взятых индивидов и полная релятивизация эстетических, этических и эпистемологических суждений. Характер природы эстетической красоты, нравственности и критерия научной истинности – это вопрос личного суждения, возможно, совершенно некомпетентного, лишённого любых традиционных принципов аксиологической ориентации индивида.

Из этих предпосылок возникают вопросы, касающиеся самой сущности искусства: что является искусством и определимы ли вообще критерии, согласно которым некоторые предметы человеческой деятельности можно назвать искусством или же исключить из сферы, имеющей художественные контексты? Элиминацией объективных критериев искусства открывается весьма широкий диапазон своеволия и даже «своевластия» и вслед за этим самые разные, часто скрытые формы практик властно-силовых воздействий.

Какие последствия вытекают из всего этого относительно специфики феномена власти в обществе? Прежде всего появление возможности весьма различных – не только политических – властно-силовых структур (начиная от средств искусно разработанной манипуляции массовым сознанием и кончая различными способами экономического давления), которые могут носить даже более активный характер воздействия, нежели традиционные политические рычаги власти. С этим надо считаться, так как они имеют основополагающее воздействие на личность, которая,

будучи вырванной из всякого культурного контекста и лишенной аксиологических ориентиров, теряет компетентность своего существования при данных обстоятельствах и переживает крайнюю стадию социального, исторического, культурного, психологического одиночества. Психологическим состоянием одиночества нельзя пренебрегать, особенно при анализе различных форм соотношения художника и власти. Чувство метафизического одиночества влияет и на процесс художественного творчества, и на уязвимость личности, склонности ее поддаваться различным влияниям извне.

Это ориентирует на определение круга проблем, возникших в такой дисциплине, как экономика культуры. Неразрешенные или в принципе не разрешаемые проблемы являются припятствиями дальнейшего развития экономики культуры и создают барьеры познания окружающего нас мира.

Какие же проблемы возникли в экономике культуры, касающиеся соотношения художественной деятельности с властью? Прежде всего теоретически сформулированная, но имеющая непосредственные практические последствия проблема неадекватности количественных параметров измерения с сугубо качественной природой объекта измерения. Из этой методологической неадекватности вытекают основные противоречия экономики культуры, т.е. новой науки, формирующейся на стыке теоретического осмысления соприкосновения экономической и культурной (художественной) сфер функционирования общества. Какие современные направления составляют экономику культуры?

Первое направление разъединяет экономику и культуру, рассматривая их как две принципиально различные сферы функционирования общества. Культура – это хоть и специфический, но все же товар. Используются категории экономики, которые были разработаны в целях описания ими рыночных систем товаров потребления. Введено понятие соотношения спроса и потребления, определяющее механизмы образования рыночных цен, при этом понятие спроса отождествляется с понятием потребности. При таком подходе происходит двойное смещение качественных и количественных параметров, в результате чего критерии массовой и высокой культуры попадают в сложнейшее противоречие экономических оценок с аксиологической сутью общественной пользы.

В рамках этого направления экономики культуры вводится и абсолютизируется понятие рациональности как экономически понимаемый принцип человеческого целенаправленного действия. В результате применения этого принципа единственно рациональным поведением человека считается его экономическая активность, причем не любая, а лишь

та, которая удовлетворяет принципу максимализации прибыли, оцениваемой количественными денежными единицами. Понятие прибыли и ее максимализация – это генеральная и абсолютная ценность, способная исполнять функцию измерения и оценки качественного характера. Наблюдается процесс сущностного характера, влияющего на всю совокупность структурных отношений общественных связей: качество измеряется и обозначается количественными параметрами измерения.

В результате неадекватности объекта измерения (культурных явлений) с его измеряющим методологическим принципом (количественным единицам, выраженным в денежных единицах) возникает неадекватность более глубинного характера: противоречие искусственно вводимых ценностных ориентаций с реальным миром, комплексность которого на самом деле не определима количественными оценочными механизмами и не подлежит методологии оценочного механизма, действующего по их принципам. А если все же это происходит, то подменяется реальность неким виртуальным миром, по аналогу виртуальных денег и капитала, когда подменяется реальная экономика товарооборота и реальные деньги.

Симптомы несостоятельности этой парадигмы уже налицо. Каковы же они? Во-первых, наблюдается повсеместное снижение общего уровня культуры и значительное расширение массовой культуры. Во-вторых, выявляется недопустимость отождествления понятий спроса и потребности. В отношении массовой культуры в сущности нет ни потребности, ни спроса, так как реальной человеческой потребностью в принципе не может быть культура низкого уровня, да и вообще культура не может быть низкого уровня, так как это противоречит дефиниции этого термина, т.е. «культура низкого уровня» уже не является культурой. (А с другой стороны, о каком спросе можно говорить в случае монополизации брендами культурного предложения через монополизированные средства глобальной массмедиа?)

В этом случае количественный параметр платежеспособности выступает как качественный критерий аксиологического акта, в то же время количество как понятие в философском смысле возвышается до уровня понятия качества. Таким образом на уровне социума и индивида происходит редуцирование комплексности человеческого существования до одного из его проявлений, и при этом рациональное поведение отождествляется с экономически правильным. При применении вышеназванных количественных оценочных приемов на всю совокупность действия общественных структур критерием для оценок значимости, эффективности, общественной полезности любых общественных явлений, в том числе и множества проявлений художественной деятельности, становятся

неадекватные критерии и способы оценок, и тем самым легитимируется применение неадекватных реакций со стороны власти.

Одну из таких самых распространенных неадекватных реакций мы можем наблюдать повседневно, когда по принципам прибыльности оценивается множество общественных институтов и видов деятельности (в том числе и художественных). В случае невыполнимости требований экономического характера ставится под сомнение легитимность самого существования данного института или вида деятельности. Экономические контрольные механизмы становятся самыми жесткими, однозначными и неоспоримыми механизмами оценки, последствием которой может быть признание данного института или деятельности нелегитимными в данной общественной структуре. Из вышесказанного становится очевидным, что одной из самой однозначной и эффективной по своим воздействиям и практическим последствиям властно-силовой структурой является сама экономика в том случае, когда она переходит границы своей компетентности и претендует на роль всеобщего и абсолютного эквивалента всех культурных ценностей. Итак, налицо несостоятельность чисто формальных попыток измерения количественно неизмеряемых вещей, например, тех сущностных параметров, которые регулируют становление или, наоборот, разрушение личности.

Есть основание сформулировать гипотезу, согласно которой парадигма классической экономики культуры в большой степени исчерпала свои возможности, и тем самым возникла необходимость постепенного и плавного перехода к более адекватным методологическим и содержательным принципам подхода к человеческой культуре посредством такой науки, как экономика культуры. Принципиально новый подход должен основываться на некоторых принципах: во-первых, понятие потребности, направленной на культурные блага (как это упомянуто в теории Мадьяри-Бека)¹, не следует отождествлять с понятием спроса, направленного на потребление культурных товаров. Измерять количественными параметрами возможно лишь явления, непосредственно входящие в сферу товарного оборота. Экономика лишь в том случае будет выполнять рациональные принципы своей легитимности, если четко обозначит границы своей компетентности.

Таким образом, прежде всего следует расширить понятие рациональности и измеряемости. Человек по своей сущности – особенно преодолевающая свою генетически заданную животную природу и развивая свой

¹ *Magyari-Beck I. Mitől szened az euroatlanti civilizáció? (От чего страдает Евроатлантическая цивилизация?). Valóság, 2007.*

интеллект в течение истории, – является рациональным существом, способным на создание единственной гарантии своего выживания – культуры. Можно ли оспорить тот факт, что выживание в течение тысячелетий столь раннего существа, как человек, не является результатом его рациональности?

По новейшим данным генетики, ген *homo sapiens*-а содержит всего два процента здоровых и девятью восемь процентов поврежденных генов. Следовательно, выживаемость человека является чисто рациональным актом его действия. По мнению ученого Иштвана Мадьяри Бека, созданная креативностью человечества культура, восполняя эволюционную брешь, и создает гарантию его выживания. Культура является не чем иным, как рациональным инструментом выживания человечества.

Таким образом, рациональными являются все действия, которые увеличивают гарантии гуманитарно качественных параметров культуры как единственного инструмента выживания человечества, и все способы, включающие естественным образом и экономику с ее адекватно развитыми методологическими принципами. В данном случае экономика из самодостаточной цели превращается в средство поддержания более обширной среды собственного существования, т.е. – культуры. Развитая культура есть залог развития экономики. По крайней мере это так было в течение всей предшествующей истории.

Одним из ярких примеров для иллюстрации всего вышесказанного может послужить предложенный алгоритмической эстетикой способ измерения качества произведения искусства, ярко и наглядно описанный в труде Н.Б. Маньковской «Париж со змеями»¹. Алгоритмическая эстетика, которая возникла как результат взаимовлияния естественных наук и эстетики, поставила своей целью не только осмысление с эстетической точки зрения художественной практики, связанной с развитием компьютерной графики, музыки, видеоклипов, рассматриваемых как художественные произведения, но и выработку новых теоретических подходов, сочетающих философские (теоретические, качественные) и математические (компьютерные, количественные) принципы исследования культуры, способные делать выводы об алгоритмах творчества искусства всех культур и народов.

Количественный подход к предметам искусства и, следовательно, к эстетике, по словам Маньковской, обусловлен процессом эстетизации специфических областей некоторых естественно-научных дисциплин. Эстетизация современной науки явилась логическим развитием выводов

¹ Маньковская Н.Б. Париж со змеями. М., 1994.

об эстетизации философии и политики, происходящей на протяжении 60–80-х годов. Основания для данного заключения дают нам теоремы Геделя и Тарского в математике, теория неопределенности Гейзенберга, парадоксы в теории множеств, законы термодинамики, в частности теория энтропии, основные постулаты квантовой механики волновой функции как носителя максимально полной информации о физической системе, и т.д.

Параллельно с процессом эстетизации науки наблюдается и приоритет количественного подхода к вопросам искусства и эстетики. Постмодернистская эстетика отличается многообразием правил языковых игр, их машинностью и экспериментальностью, причем правила эстетических игр меняются под воздействием компьютерной техники. Таким образом, наблюдается зеркальный процесс внедрения в эстетику математизированных и компьютерных анализирующих моделей, функция которых – давать оценку эстетическому содержанию художественных произведений количественными способами.

Применяемый алгоритмический способ ассоциируется с использованием методов математического программирования в описании, интерпретации и эстетической оценке произведений искусства, с созданием компьютерных моделей творчества и художественной критики. В данном случае понятие алгоритма понимается аналогично с центральным понятием кибернетики, т.е. как некий единообразный прием, позволяющий решать эстетические проблемы. Сущность метода состоит в абстрагировании на основе непосредственного эстетического опыта произвольных исходных данных, тем самым получая полностью определяемые этими данными результаты. При этом каждый последующий шаг процесса задан рамками непосредственно ему предшествующим.

Независимо от того, какова конкретная частная задача – описание, интерпретация или же оценка эстетических объектов заданным алгоритмом – процесс представлен черным ящиком, а изучаемая совокупность данных – это информация, чаще всего предоставляемая в виде знаков на входе и выходе. Получается, что качество глубочайшей гуманности выражается через компьютерные количественные единицы. Последствие этого парадокса: знак равенства между позитивными и негативными эмоциями.

Из всего сказанного следует и вывод о необходимости формирования новых задач и методов управления культурной и, соответственно, художественной сферой общества, основанных на новых, принципиально иных подходах к своей функции и задачам. Самое главное – выявить, какими алгоритмами руководствуется генеральная рабочая программа

данной действующей культуры и в соответствии с ними разработать адекватные способы измерения и оценки качества. Для этого необходимо анализировать условия выживания и развития культуры в условиях господства экономической парадигмы. Пожалуй, самая главная задача – преодолеть искусственное разъединение адекватной человеческому существованию и самовыражению его сущности – культуры, и одной из форм ее проявлений – экономической деятельности. В реальном мире, в истории, в жизни общества таких чистых моделей нет. Экономика и культура функционируют в полной взаимозависимости, поддерживая друг друга и служа друг другу.

Какова же конкретная функция искусства в сложной системе общественно и индивидуально обусловленных общественных отношений? И как вытекает из характера взаимодействия искусства – общества – индивида – специфика возможных форм и типов многопланового взаимодействия искусства и власти? Искусство является одним из самых адекватных способов и форм самовыражения человека и познания его сущности. Значит, нельзя игнорировать то обстоятельство, что искусство способно не только адекватно, и даже во временном аспекте может быть и быстрее, чем сами общественные науки, познать сущностные, глубинные характеристики состояния общества, процессы его динамики и, что самое главное, прогнозировать с большой степенью вероятности ожидаемые тенденции изменений.

В процессе индивидуальной, сознательной или интуитивной деятельности художника сосредоточивается, суммируется весь коллективный опыт его эпохи. Игнорирование познавательной функции искусства может привести к некомпетентности не только в понимании произведений искусства, но и к близорукости в познании общества и его функционирования. Эти положения необходимо учитывать особенно сейчас, когда современное искусство пытается отразить и наглядно изобразить свое видение современности. Если мы не сможем постичь символическую знаковую систему самовыражения искусства, мы мало что поймем и в истории человечества, и в нашей эпохе. Из всего сказанного следует тезис о наличии власти искусства и тех, кто интеллектуально способен прислушиваться к голосу художника.

На основе этих теоретических положений можно определить несколько принципиально разных форм наличия элементов властных структур в совокупности соотношений художника (искусства) и власти (в том числе и политической). Следует различать форму и содержание власти. Формы проявления власти могут быть очень разнообразными. Но как мы можем определить сущность понятия власти в его содержательном смысле?

Власть в любом случае проявляется как способность одного структурного элемента превалировать над другим. Формы этой способности имеют самые различные проявления в зависимости от многих обстоятельств.

Как проанализировать возможные властные структуры в случае взаимоотношения искусства и власти? Во-первых, это отношение – как показывает нам исторический опыт – взаимное: искусство нередко имеет четко выраженную и эффективно функционирующую, имеющую ориентировочные функции – власть над человеком, над определенной подгруппой или отдельной субкультурой общества, или же над самим историческим процессом. А как же это может быть иначе при наличии столь огромной познавательной или же эмоциональной функции искусства? Механизм воздействия искусства на общественные и исторические процессы необходимо изучать сегодня более досконально, нежели это делалось раньше.

Рассмотрение вопроса, какими способами и при каких обстоятельствах оказывает превалирующее воздействие среда социального существования на искусство, или же, конкретнее, на художника, необходимо начать с определения, что формы воздействия (которые могут в значительной мере и способствовать свободному самовыражению художника) во многом зависят от господствующей парадигмы в данном обществе.

Составной частью современной культурной парадигмы являются структурообразующие компоненты постмодерна: релятивизация и субъективизация ценностных ориентиров, виртуализация мировосприятия человека и господство экономических (чаще всего монетарных) рычагов управления всеми общественными подструктурами. Для любой реально действующей власти в первую очередь необходимо знать реальные качества и сущность среды своего поля действия. Если такового нет, власть не имеет возможности реализоваться, т.е. ее просто не существует.

Релятивизация и субъективизация ценностных структур общества и аксиологических ориентиров индивида лишают необходимой компетентности к любому действию его субъекта. Это обстоятельство влияет на все возможные структуры властных контекстов. В условиях постмодерна налицо двоякая ситуация: с одной стороны, любая власть, в том числе политическая, испытывает огромные трудности в своей реализации, с другой стороны – вследствие некомпетентности человека в сфере реально функционирующего общества – возрастают возможности манипулятивного властного воздействия со стороны тех структур, которые имеют для этого соответствующие средства.

Самой интересной проблемой с точки зрения заданной проблематики является вопрос, какие сферы общественного существования могут

выполнять функцию власти? В рамках исследуемой парадигмы ответ на этот вопрос кажется однозначным. Самой сильной властной структурой является сама господствующая парадигма нашей эпохи. Экономический принцип мышления задает количественно-монетарные критерии оценки качества без особых сознательных волевых действий субъектов власти и реализует свои принципы в реальной практике. В каких формах это происходит?

Власть экономической парадигмы проявляется в том, что делает обязательными и неприкосновенными оценочные критерии качества, сформулированные по экономически заданным требованиям. Принцип экономической рентабельности навязывает художнику формы поведения, влияющие на результат его творчества: нередко творческая деятельность даже гения должна удовлетворять рыночные требования спроса. При этом категория спроса оторвана от понятия потребности и отождествляется с платежеспособностью. Таким образом, «массовая культура» в оценочной иерархии ставится выше высокой культуры. Художник тем самым не только вынужден работать на рынок, но и испытывать на себе власть эстетического суждения рынка. Эта же схема власти рынка работает и применительно к функционированию институтов художественного творчества и культурного наследия, что приводит порой к самым абсурдным результатам, противоречащим логике и сущностной роли функционирования данных институтов.

РАЗДЕЛ II

ИСТОРИЯ

М.Н. Афасижев

ИСКУССТВО МЕЖДУ РЕЛИГИЕЙ И ЭКОНОМИКОЙ
(Древний Египет и Греция)

Проблема соотношения искусства с религией и ее властными функциями возникла в эпоху первых древних цивилизаций. Но ее истоки коренятся еще в первобытном обществе и характерны уже для первой формы примитивного искусства – охотничьей пляски, в которой с самого начала ее возникновения стал реализовываться и закрепляться двуединый принцип «изображение-предписание», принимающий по мере эволюции пляски различные значения – запретов и установлений обязательных и строго соблюдаемых ритуальных форм. Охотничья пляска, возникшая до развитого словесного языка, служила формой освоения и передачи опыта, необходимого для успешной охоты, завершающейся убийством промыслового зверя. Однако она было не только «инструкцией» для охоты, многократно воспроизводимой и запоминаемой как алфавит до вербального языка, но и служила проектом успешной охоты, т.е. первой формой прогностической функции человеческого труда, сочетавшейся с эмоциональной – катарсической – разрядкой страха охотников перед многочисленными опасностями, ожидающими их в предстоящей охоте. Эту же функцию выполняли изображения промысловых животных в палеолите.

«Человечество, – пишет В.М. Фриче в книге “Социология искусства”, – начало свою историю, добывая себе пищу охотой. В охотничьей группе искусство было не чем иным, как колдовским актом, как магией... Изображая зверя, охотник вместе с тем в воображении овладевал им, подчинял его своей власти, будучи убежденным, что стоит воспроизвести животное и оно станет действительностью»¹.

¹ Фриче В.М. Социология искусства. М., 2003. С. 22.

С развитием первобытных сообществ постепенно возрастала практическая эффективность форм их жизнедеятельности, развитие их духовного мира в форме различных мистических, религиозных практик, на основе которых возникали различные «предписания», жестко регламентирующие формы и цели поведения всех членов первобытного коллектива. Например, в таких важных для племени ритуалах, как рождение младенцев, инициация, погребение мертвых, свадебные церемонии и различные обряды с магическими заклинаниями, призванными оберегать племя от различных опасностей и невзгод и содействовать успеху их в борьбе за существование.

Таким образом, уже с самого начала становления человека возникает тесная взаимосвязь первобытной религии и первобытной «экономики», которая в определенной степени содействовала духовному развитию первобытных людей и их уверенности в успешном преодолении трудностей жизни в условиях дикой природы и в окружении диких животных и хищных зверей.

С возникновением древних государств правящие классы всегда стремились подчинить искусство выражению своей картины мира в том или ином идеологическом ракурсе. И если идеология в форме религии в древних деспотиях совпадала с мировоззрением всего общества, то это снимало в них конфликтную проблему искусства и экономики. В процессе исторического развития в различных странах возникает расслоение социальных слоев и групп, интересы которых не совпадают или противоречат друг другу. Отсюда возникают социальные конфликты между правящей элитой и народными массами, которые нередко приводят к революционному преобразованию и разрушению старых и появлению новых форм общественного устройства. И эти процессы напрямую влияют на искусство и его функции в обществе.

И, как показала мировая история, различные формы правления по-разному влияют на состояние искусства. При этом можно в абстракции выделить два типа отношения к искусству со стороны государства: полное подчинение идеологии правящего класса; предоставление творцам искусства полной свободы творчества.

В деспотических – теократических или монархических – государствах правящая элита берет на себя все формы материального обеспечения искусства, контролируя его и побуждая развиваться в нужном для нее направлении. В различных формах демократии творцы искусства должны сами себя обеспечивать и в основном работают на рынок. В переходные эпохи (например в эпоху Возрождения) существовали компромиссные формы экономического положения творцов искусства между меценатством, правящей верхушкой и рынком.

Таким образом, искусство на протяжении своего исторического развития в разных странах нередко находилось или в полной зависимости от власти, или – в «неравновесном положении» – между властью идеологических институтов и рынком. И эта «дилемма» в той или иной форме сопровождала историю мирового искусства и во многом определяла ее процветание или застой и стагнацию.

В содержании же и функциях искусства это выражалось в тесном или флуктуирующем взаимодействии Небесного и Земного, Религиозного и Профанного, романтического и реалистического, символического и абстрактного и т.д.

Рассмотрим же положение искусства относительно религии и экономики в начале его исторического развития.

Религия, искусство и экономика в Древнем Египте

С возникновением древних государств большое значение приобретает художественное творчество как выражение представлений о мире и человеке в образной форме искусства. Так, в Древнем Египте пирамиды, изображения богов, фараонов и священных животных – сфинксов, скарабеев, змей и т.д. – выражали мировоззрение египтян. И уже тогда в искусстве возникают две противоположные тенденции – религиозная, доминирующая на протяжении всей истории Древнего Египта, и наряду с ней – наивно-реалистическая.

Согласно религиозной концепции искусство, выраженное в образах, это откровение и создание богов. Главные из них – бог-Солнце – Великий Ра, Гор, Птах, Озирис и Исида, Тот и другие считались создателями всего сущего на земле и небе; бог Хнум вылепил из глины первого живого человека, а бог Тот слыл изобретателем священных культов, всякого знания, письма и, вообще – охранителем культуры¹.

Человек же, согласно религиозной концепции, является пассивным субъектом, полностью зависимым от мифических и земных богов – фараонов, изображения которых предстают в дошедших до нашего времени настенных изображениях в древних храмах и дворцах Египта. Все виды искусства представлялись откровениями богов и созданными по их повелению. И согласно этой религиозной концепции процесс создания произведений искусства являлся магическим актом священнодействия, и изображения человека и различных животных было не копирование,

¹ Бирлайн Дж.Ф. Параллельная мифология. М., 1997. С. 60–62.

а сотворение их для вечности. По утверждению знатока древнеегипетского искусства Г. Масперо, для древних египтян «тот, кто создает или копирует изображение, – безразлично какое, тот непосредственно творит новое существо»¹.

Но под этим религиозно-магическим покровом таилась реальная функция искусства – создавать облик реальных прототипов фараонов, царей и цариц, а также людей различных сословий – жрецов, воинов, ремесленников, крестьян, сохранив их образы до наших дней. Не случайно же именно в Древнем Египте впервые, задолго до греческих и римских скульптурных и живописных портретов, появились реалистические вполне узнаваемые портреты фараонов, жрецов и даже простых людей. В чем же была необходимость их создания в столь отдаленные времена?

По словам французского историка искусства К. Байэ, «старые египетские мастера были превосходными портретистами, и причины этого кроются в религиозных верованиях эпохи»². Согласно этим верованиям после смерти египтян – фараонов, царей, знатных и простых людей – мумифицировали, надеясь, что со временем душа умершего вернется на землю и он вновь возродится к новой жизни. И если к этому времени мумия разрушится, то чтоб душа не ошиблась «адресом», создавались бронзовые или каменные изображения умерших. «И в лучших из них черты лица оригинала переданы с изумительной верностью: все детали направлены к созданию полной иллюзии действительности»³.

В этом я убедился во время экскурсии по каирскому музею, в котором экспонировались скульптурные изображения древних египтян – фараонов и их мумий в ритуальных золотых масках и одеяниях. И невозможно было оторвать глаз от скульптурного портрета Нефертити с ее изящными формами головы и тонкими чертами лица, навечно сохранивших идеал женской красоты!

Древние египтяне могли не только изображать фараонов и различных вельмож в скульптурных портретах и барельефах, но и выражать в стихотворных формах их величие, мужество и благородство. Но особо в древнеегипетской лирике выделяются стихи, посвященные женщинам. И многие из них не могут не вызвать чувство восхищения поэтическим совершенством изображения воспеваемой красоты египтянок.

¹ Масперо Г. Египет. М., 1911. С. 19.

² Байэ К. История искусств. Архитектура. Скульптура. Живопись. СПб., 1914. С. 19.

³ Там же.

Приведем лишь один пример из дошедшей до нас древнеегипетской лирики:

Единственная сестра, нет подобной ей,
Прекраснейшая из всех людей.
Смотри, подобна она звезде восхода
При начале счастливого года.
С сиянием дивным, с блестящей кожей,
Прекрасная глазами зоркими,
Сладостны уста ее говорящие,
Нет у нее слова лишнего.
Высока шея ее и блестящ затылок,
Ляпис-лазури истинной – волосы ее.
Рука ее превосходит золото,
И пальцы подобно лотосам.
Несут ноги ее красоту ее
Походкой легкой идет она по земле.
Вынуждает она шею людей всех
Отвернуться (в ослеплении) при виде ее¹.

Искусство Египта – показательный пример того, как власть и религия в лице фараона могут полностью подчинить себе искусство как идейно-образный феномен и бесконтрольно расходовать экономические ресурсы для возвеличивания и укрепления власти правящих династий фараонов посредством возведения грандиозных пирамид, дворцов, скульптурных гигантов фараонов и различных священных животных.

Искусство в демократической Греции

Несколько иное положение искусства было в Древней Греции. И если в Египте оно почти полностью зависело от религии как господствующего мировоззрения, разделяемого не только правящей элитой в лице фараона и кастой жрецов, но и простым народом, то и в Греции ее различными полисами-государствами, общим мировоззрением также выступала религия в форме мифологии. Но при этом многие полисы различались по своим политическим устройствам и характером экономики.

Так, например, с демократическими Афинами соседствовала и постоянно с ними конфликтовала аристократическая Спарта.

¹ *Матье М.Э.* Что читали египтяне 4000 лет тому назад. Л., 1936. С. 110.

Афины после победы над персами в битве при Марафоне и морском сражении при Саламине образовали союз дружественных им городов и перенесли общегреческую казну с острова Делос в Афины. И на том основании, что основная тяжесть борьбы с персами легла на Афины, народное собрание, по предложению Перикла, постановило израсходовать общегреческую казну на восстановление разрушенного персами родного города. И тем самым предоставить населению Афин возможность улучшить свое благосостояние, оплачивая все формы участия народа в строительстве священных храмов, флота, неприступных городских стен, в народных собраниях, судейских коллегиях и многих других общественных работах и служб.

Таким образом, афинский народ стал как бы общественным меценатом, финансируя не только необходимые затраты на восстановление Афин после войны с персами, но и на искусство – архитектурные храмы, театры и скульптурные изображения богов – Афины, Зевса, Посейдона, Диониса и других. И наиболее значимо и символично равноправие всех граждан Афин было впервые в истории представлено на фризе главного храма Акрополя, посвященного Афине-Палладе, изображающего праздничное шествие всех сословий афинского народа к ее статуе, воздвигнутой Фидием в этом храме.

В этот блистательный «век Перикла» впервые в истории возник и продемонстрировал свои преимущества, по сравнению с предыдущими и последующими веками аристократических и тиранических форм правления, демократический строй, при котором правил народ, принимавший на общих собраниях решения по самым важным вопросам экономики и политики, трактуемой как «искусство управления полисом». И этим искусством в совершенстве владел ежегодно избираемый главным стратегом – Перикл. В период его правления (с 458 по 429 г. до н.э.) Афины достигли небывалого в истории расцвета и обрели статус общегреческого центра культуры и искусства. И этому были все основания. В первую очередь поражают и восхищают архитектурные шедевры, созданные, по словам Плутарха, «в короткое время, но для долговременного существования. По красоте своей они с самого начала были старинными, а по блестящей сохранности они были свежи, как будто недавно окончены»¹.

Действительно, в «век Перикла» был возведен Акрополь, включающий в себя: Пропилеи, храмы – Парфенон, Эрехтейон, Афины-Нике, или Бескрылой победы, театр Одеон и на склоне Акрополя – театр Диониса. На площади Акрополя была установлена бронзовая статуя Афины-

¹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Трактаты. Диалоги. Изречения. М., 2004. С. 127.

воительницы, внутри Парфенона была помещена скульптура Афины-девственницы из золота и слоновой кости.

В «век Перикла» на Панафинейских празднествах в Одеоне проходили состязания флейтистов, кифаристов и певцов; были созданы ставшие всемирно известными трагедии «Эдип» Софокла, «Медея» и «Троянки» Еврипида, комедия «Облака» Аристофана – пародия на Сократа, представленного в комедии софистом, витающим в облаках и предающимся бесполезным и даже вредным занятиям. На самом деле софисты были первыми просветителями в античном мире, наставниками и платными учителями различного рода практических знаний и ораторского искусства, столь важного при обсуждениях различных вопросов в народном собрании, судебных дебатах и т.д. Они могли оказать помощь и начинающим поэтам и прозаикам.

Вообще, до и после «века Перикла» все виды словесного искусства – от лирики, драматургии и до натурфилософских сочинений, нередко изложенных в стихотворной форме (поэмы Парменида, Ксенофана) или в драматических диалогах (Сократ, Платон), играли большую роль в общественной жизни Афин и других городов Греции. Но главное – в «Век Перикла» царила полная свобода для всех видов философского, научного и художественного творчества. Афины становятся центром греческой культуры и искусства, куда стремились историки, поэты, драматурги, философы и ученые, которым Перикл оказывал свое покровительство и со многими из них был в дружеских отношениях.

При этом в Афинах не было никакой опеки и цензуры при строительстве храмов, театров, создании культовых скульптур и т.д. Так, при возведении Акрополя никто не мешал возводить архитекторам Иктину и Калликрату по их проекту неповторимо своеобразный и величественный Парфенон, Мнезиклу – Пропилеи, заново отстроить древний храм Арехтейон и т.д. Так же как и величайшему скульптору античности – Фидию с его помощниками – Алкаменом, Агорокритом и Колотом никто не давал инструкции, как создавать статую Афины-девственницы, помещенную в восточном крыле Парфенона, или колоссальную статую Афины-воительницы, установленную в центре Акрополя, золотой наконечник копья которой, сверкая на солнце, служил своеобразным маяком-ориентиром для морских судов.

И с 447 г. до н.э., когда началось строительство Парфенона и других храмов Акрополя, «Перикл расточает на них деньги, а народ, обладающий врожденной любовью к искусству, восхищается ими»¹.

¹ Байэ К. История искусств. Архитектура. Скульптура. Живопись. С. 510.

Но ничто не вечно. В конце правления Перикла сработал «экономический фактор» – народ проявил недовольство непомерными тратами на искусство и обвинил Фидия в краже части золота, данного ему для статуи Афины, установленной внутри Парфенона. Фидий опроверг эту клевету, но к нему было предъявлено другое обвинение – в том, что он на щите этой богини изваял две фигуры, в которых усмотрели сходство с ним и Периклом. Народное собрание под влиянием аристократической партии не избрало Перикла стратегом, но через год вновь восстановило его правление.

Блистательный «век Перикла» завершился со смертью Перикла в 429 г. до н.э. от чумы, эпидемия которой истощила последние силы афинян и победой спартанцев в 404 г. до н.э. После краткого олигархического «Правления тридцати» в Афинах было восстановлено демократическое правление, и народное собрание по-прежнему осуществляло властные функции. Но в условиях кризиса и отсутствия такого мудрого и авторитетного политика, как Перикл, оно нередко принимало опрометчивые решения, а трагическую их несправедливость даже старалось позже исправить.

Характерным и поучительным примером этого может служить осуждение и казнь Сократа. В «Воспоминаниях о Сократе» молодой Платон, присутствовавший на суде, приводит формулировку его обвинительного приговора: «Сократ преступает законы тем, что портит молодежь, не признает богов, которых признает город, а признает знамения каких-то новых гениев»¹. Имеется в виду «даймоний» – его гений, внутренний оракул или голос, который, по словам Сократа, предостерегал его от решений и поступков, могущих ему навредить. Но не предостерег от смертельной опасности, грозившей ему за его просветительскую деятельность!

Сократа, по сути, судили не за реальные, фактические преступления, а за инакомыслие – его религиозное новаторство, в котором его обвинители усматривали развращающее воздействие на молодое поколение и подрыв полисного правопорядка.

Сократ в своем выступлении опроверг эти обвинения, не отрекся от своих убеждений и не просил судей ни о помиловании, ни о снисхождении. И этим, как пишет исследователь жизни и творчества философа В.С. Нерсесянц, «Сократ поставил судей перед неприятным, трудным и ответственным выбором: либо оправдать его, легализовав тем самым всю его деятельность, либо радикально расправиться с ним, ибо, по сути, речь шла о столкновении индивида и полиса, философии и власти.

¹ Платон. Апология Сократа // Платон. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1993. С. 24.

В этом – глубокий принципиальный смысл сократовского процесса, его поучительность и масштабность»¹. Судьба Сократа не могла разрешиться компромиссом ни с его стороны, ни со стороны власти – он был приговорен к смерти. Такая же судьба могла постигнуть и софиста Протагора, и философа Анаксагора, если бы они (несмотря на покровительство Перикла!) вовремя не покинули Афины. Сократ же, не обращая внимания на просьбы и уговоры друзей, отказался, спасая свою жизнь, отправиться в изгнание и выпил бокал с цикутой.

Смерть Сократа вызвала возмущение афинян, которые, считая себя введенными его обвинителями в заблуждение, по одной версии, приговорили Милета к смерти, а Ликона и Анита – к изгнанию; а по версии Плутарха, они были лишены «огня и воды» и, не выдержав общего презрения афинян, повесились. Были и другие версии, каждая из которых по-своему расправлялась с обвинителями Сократа. А скульптор Лизипп изваял бронзовую статую философа, которая была выставлена в афинском музее Помпейон.

Жизнь и смерть Сократа были пророчеством для разрешения будущих конфликтов в истории последующих веков – инакомыслящих и правозерных, личности и общества, гения и толпы, своих и чужих и т.д. Сократ был первым в истории диссидентом, возглавив неисчислимо длинный список таковых в истории многих стран, который пополняется и до наших дней. Например, о том свидетельствует смертный приговор Хомейни британскому писателю индопакистанского происхождения Салману Рушди за его роман «Сатанинские стихи», в котором было усмотрено оскорбление мусульманской религии. Вообще, религиозное диссидентство и борьба с ним являет гораздо более длительную историю, чем политическое. Возможно, потому, что первое более опосредованно связано с экономическим фактором, чем второе, ибо политика, по определению К. Маркса, есть концентрированное выражение экономики.

Перейдем теперь к философии Платона, а конкретно к обоснованию им роли искусства в обществе в его воображаемом, идеальном «Государстве».

Общепризнано и доказано на практике воспитания греческих юношей, что мифы и искусство играли первостепенную роль для формирования их мировоззрения, идеалов и развития эстетических чувств. Что и обратило пристальное внимание Платона на характер мифов и искусства с точки зрения их полезного или вредного влияния на юношество и этим определило его цензурные требования к ним. Впервые в истории культуры!

¹ *Нерсесянц В.С.* Сократ. М., 1996. С. 191.

Итак, каковы же аргументы против свободного использования мифов в общедоступных школах? Приведем диалог в «Государстве» между Сократом и Адимантом, который задает вопросы, а Сократ на них отвечает. Читаем:

Разве можем мы так легко допустить, чтобы дети слушали и воспринимали душой какие попало мифы, выдуманные кем попало и большей частью противоречащие тем мнениям, которые, как мы считаем, должны быть у них, когда они повзрослеют? Мы этого ни в коем случае не допустим.

Далее Сократ не советует рассказывать детям мифы о первых богах и их деяниях:

Вовсе не следует излагать и расписывать битвы гигантов и разные другие многочисленные раздоры богов с их родственниками и близкими¹ – напротив, если мы намерены внушить убеждение, что никогда и никто из граждан не питал вражды к другому и что это было бы нечестиво, то об этом-то и должны сразу же и побольше рассказывать детям и старики и старухи, да и потом, когда дети подрастут; и поэтов надо заставить не отклоняться от этого в своем творчестве.

А о том, что на Геру наложил оковы ее сын, Гефест, который был сброшен с Олимпа своим отцом за то, что заступился за избиваемую им свою жену, или о битвах богов, сочиненных Гомером, – такие рассказы недопустимы в нашем государстве... Вот почему, пожалуй, всего более надо добиваться, чтобы первые мифы, услышанные детьми самым заботливым образом были направлены к добродетели².

Поступая, по признанию Платона, не как поэт, а законодатель, вынужденный избирательно относиться к творчеству Гомера и других поэтов, он старается оправдаться перед ними.

Мы извиняемся перед Гомером и остальными поэтами – пусть они не сердятся, если мы вычеркнем некоторые их стихи, и не потому, что они непоэтичны и неприятны большинству слушателей, нет, наоборот: чем более они поэтичны, тем менее следует их слушать и детям и взрослым³.

Да, именно с этих пор поэтов принуждали жертвовать своими личными чувствами и идеями ради общественного блага, порой весьма сомнительного, «наступать на собственное горло».

В этом высокая трагедия искусства в обществе. И на примере Платона это весьма примечательно. Поэт в молодости, знаток и ценитель прекрасного, с опережением времени он предугадал могучую силу искусства и его неоднозначное – благотворное и отрицательное влияние на людей,

¹ Платон. Государство // Платон. Соч. В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 377.

² Там же.

³ Там же. С. 387.

так сказать – обоюдоострое, символом чего еще в древние времена была изобретена обоюдоострая секира – и для защиты, и для нападения.

Но, возможно, Платон стремился создать новую интеллектуальную поэзию, бросив вызов образной системе Гомера? Такое предположение высказала Т. Васильева в своей книге, посвященной поэтике античной философии. По ее убеждению, «музу чистого разума и отвлеченной красоты совершенных математических фигур Платон противопоставлял подслащенной музе Гомера и прочих поэтов, как истинную Музу – неистинным ее призракам второго и третьего сорта... Можно сказать, что художником Платона сделал его скептицизм. Предоставив бытие – мышлению, а становление – вере, Платон был вынужден, оставаясь философом в рассуждении о бытии, сделаться поэтом в уподоблении преходящего – вечному, копии – образцу... Философская муза Платона преследовала истинно совершенную красоту, но вынужденно представляла ее в более или менее несовершенных земных подобиюх»¹.

Интересная мысль, над которой стоит задуматься «умному читателю», о котором мечтал еще Чернышевский. А что еще остается делать?

Обратимся теперь к ученику Платона – Аристотелю, который коренным образом разошелся со своим учителем по многим позициям в философии и эстетике, противопоставив его мифологически религиозной трактовке искусства первую в истории научно обоснованную теорию художественного творчества и функции искусства в жизни человека.

Важнейшим вкладом Аристотеля в эстетику античности явилось его учение о сущности и целях художественного творчества, которое было обусловлено его теорией о душе. В отличие от пифагорейцев, Сократа, Платона и других, Аристотель природу и функции души обуславливал не их отношениями к миру Идей или к Числам, считая их абстрактными и не продуктивными, а психологическими и когнитивными потребностями человека. Это очевидно его теории о соотношения сущности – как формы и вещи – как материи. По его убеждению, выраженном в его трактате «О душе», «сущность вещи есть ее форма, и если вещь имеется, то форма должна необходимо находиться в определенной материи»².

Конкретизация этой теории Аристотеля в объяснении психики человека явилась результатом критического переосмысления и диалектического отрицания Аристотелем всех предшествующих ему теорий о происхождении и функциях души. А именно – представителей натурфилософии (Демокрита, Эмпедокла), пифагорейской теории о переселении душ,

¹ Васильева Т.В. Поэтика античной философии. М., 2008. С. 192–193.

² Аристотель. О душе // Аристотель. Соч. В 4-х т. Т. 1. М., 1976. (403b,3–5).

платоновской о разделении души и тела и других, сводивших психические явления человека к природным стихиям или к идеальным бестелесным сущностям. По его же заключению, «душа необходимо есть сущность в смысле формы естественного тела, обладающего возможностью жизни. Сущность же (как форма) есть энтелехия. Энтелехия имеет двоякий смысл или такой, как знание, или такой, как деятельность созерцания»¹. То есть именно энтелехия как функция души определяет жизненные цели человека. Ибо «душа есть причина и в значении цели...Цель же понимается двояко: как то, ради чего, и как то, для кого»².

Итак, Аристотелем определяются следующие логические, структурные и функциональные взаимозависимости. Форма – причина и способ организации тела; душа – энтелехия или цель деятельности по реализации потребностей человека: биологических, чувственно-двигательных, умственных, игровых, эстетических, осуществляемых соответствующими способностями.

Учение Аристотеля о душе явилось величайшим достижением античной философии, положившим начало появлению научной психологии. По заключению отечественных психологов А.В. Петровского и М.Г. Ярошевского, «коренной поворот в познании этой области и работе по построению предмета психологии принадлежал Аристотелю... Грянула великая интеллектуальная революция, от которой следует вести счет новому воззрению на психику»³.

Как же учение о душе определило представление Аристотеля о причине и целях художественного творчества и функции искусства в жизни общества и отдельного человека?

Во-первых, философ выделил художественное творчество из общего понятия «подражание», обозначавшее в античности всякую целесообразную деятельность по созданию полезных вещей. По справедливому утверждению А.Ф. Лосева, «подражание, о котором учит Аристотель, есть не только сущность искусства, но и такая его сущность, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества. Это и есть то, что можно назвать *новизной и спецификой* (выделено А.Ф. Лосевым) аристотелевского учения о подражании»⁴.

¹ Аристотель. О душе. С. 412.

² Там же. С. 415а, 15–21.

³ Петровский А.В., Ярошевский М.Г. История и теория психологии. Т. 1. Ростов-на-Дону, 1996. С. 62–63.

⁴ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1973. С. 409.

В общем, Аристотель на искусство распространил свое понимание и оценку прекрасного в его отношении к Благу, или моральному поступку, осуществляемому человеком бескорыстно, без всякой для себя выгоды. «А после того, как было открыто больше искусств, одни служили для удовлетворения необходимых потребностей, другие – для времяпрепровождения; изобретателей последних мы всегда считаем более мудрыми, нежели изобретателей первых, так как их знания были обращены не на получение выгоды», – заключал он¹.

Это, по сути, первое в истории философии определение неутилитарной, эстетической – компенсаторной или развлекательной функции искусства!

Аристотель в жизни человека решающее значение придавал не врожденному знанию, как Платон, а практике или опыту как причине возникновения всех форм его творчества. «А наука и искусство возникают у людей через опыт», – писал он². Напомним, что «искусство» здесь понимается как на практике или опыте освоенное мастерство в искусном изготовлении различных ремесленных изделий. Естественно, что и для художественного творчества необходим опыт изучения и овладения мастерством при создании произведений искусства. «Вообще все, что мы имеем от природы, – утверждал философ, – то мы первоначально получаем лишь в виде возможностей и впоследствии преобразуем их в действительности. Например, архитектор (научается своему искусству), строя дома, артист – играя на кифаре»³.

В итоге: «Искусство – есть творческая привычка, следующая истинному разуму»⁴. Другими словами, «привычка» и есть «опыт», осознанный и одухотворенный «истинным разумом», когда «единичное» является обобщением опыта до «общего» и преобразовано в нем. А источником творческого процесса в искусстве являются побуждения художника к свободному проявлению его внутреннего мира. Ибо в искусстве – «принцип создаваемого заключается в творящем лице, а не в творимом предмете, так как искусство касается не того, что существует и возникает по необходимости, а также не того, что существует от природы, потому что это имеет в себе принцип своего существования»⁵.

¹ Аристотель. Метафизика // Аристотель. Соч. В 4-х т. Т. 1. (981b, 17–22).

² Там же.

³ Этика Никомаха // Античные мыслители об искусстве. М., 1938. С. 145.

⁴ Там же. С. 143.

⁵ Там же.

Но не только импульсы, но и формы искусства, понимаемые как организация и воплощение содержания художественного творчества, опосредуются внутренним миром художника. «А через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе (формой я называю суть бытия каждой вещи и ее первую сущность)», – отмечал философ¹. То есть формы вещей, которые художник воплощает в искусстве, были им ранее усвоены на практике и в преобразованном, идеальном виде служат предметами его произведений.

Таким образом, теория художественного творчества Аристотеля выходит за рамки трактовки искусства как пассивного «подражания» предметам действительности или абстрактным «идеям» Платона. В искусстве художник на основе опыта познания предметов действительности преобразует их формы и воплощает в них различные цели или «энтелехии». И этим создает некое нейтральное – «возможное» или «вероятное» – бытие как особую идеализированную реальность. Онтологически это «бытие» как единство цели или единство идеального проекта («первой сущности») и его оформления в материи («второй сущности») характерно для любого предмета, созданного трудом человека, и определяется общим словом «техне» – в смысле искусности, мастерства и совершенства исполнения.

Аристотель в своей теории художественного творчества, по сути, обосновал общую схему и этапы всякого технологического процесса создания любых утилитарных предметов и искусства. Всем им предшествуют их идеальные образцы или формы предыдущего опыта, закрепленные в общественном сознании и реализуемые в каждом отдельном акте производства различных ремесленных изделий и произведений искусства.

Большое внимание Аристотель уделяет специфике содержания художественного творчества и на примере поэзии создает оригинальную концепцию ее характерных свойств в результате сопоставления целей поэзии и науки, взяв в качестве примера последней историю. По его теории, «задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размером, а другой нет; можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и, тем не менее, они были бы историей, как с метром, так и без метра...»².

Действительно, не форма, а содержание делает поэзию искусством. И, по словам Аристотеля, «поэзия философичнее и серьезнее истории:

¹ Аристотель. Метафизика. (1032b 1–3).

² Аристотель. Поэтика. СПб., 2000. (51a, 38–51b, 1–3).

поэзия говорит о более общем, история – о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости – к чему и стремится поэзия, давая героям вымышленным имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось»¹.

Как видно, Аристотель выделял в поэзии общее, которое действительно присуще, но выраженное через конкретное и индивидуальное, – что в последующем будет определено как типическое. А в истории, наоборот, общее выражается в конкретных исторических событиях и реалиях жизни разных стран и эпох.

Большое внимание Аристотель уделял эстетической и психосоциальной функции искусства и в своей «Поэтике» определил структуру, процесс и цель искусства на примере древнегреческой трагедии. По его определению, «трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно и еще более, если случится вопреки ожиданию...»²

При определении содержания фабул трагедий, способных выполнять свои основные функции, Аристотель, по сути, формулирует эстетические принципы их организации – быть непредсказуемыми и неожиданными. Так, неизменными свойствами сюжетной фабулы он называет «перипетии – перемены событий к противоположному по законам вероятности и необходимости», «узнавание – переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе или к вражде лиц, назначенных к счастью или к несчастью»³.

Таким образом, драматический поэт, по общему заключению Аристотеля, «должен доставлять с помощью художественного изображения событий удовольствие, вытекающее из сострадания и страха»⁴. Этим достигается катарсис или очищение этих и им подобных чувств и страстей. И если обратиться к наиболее типичным трагедиям того времени и вспомнить изображаемые в них события, то станет понятным то потрясение, страх и сострадание к их героям, которые они вызывали у зрителей. Это трагические судьбы Прометея, прикованного цепями к скале; Эдипа, по неведению убившего отца и женившегося на своей матери. Это трагедии героев Троянской войны – Ахилла, Агамемнона, Гектора;

¹ Аристотель. Поэтика. (51b, 1–10)

² Там же. (19,52a, 1–4)

³ Там же. (19, 52a,22–30)

⁴ Там же. (52b, 11–13)

ужасное по своим последствиям путешествие аргонавтов за Золотым руном, и особенно – судьба Медеи, преданной Ясоном и наказавшей его убийством своих детей и т.д. и т.д. Естественно, что подобные сюжеты в театре воспринимались как миф, но они вполне могли вызывать ассоциации с теми трагическими событиями, происходившими и во времена Аристотеля, когда раздоры и войны были обычным явлением и могли вполне сравняться с событиями Троянской войны. И вполне вероятно, что тогда могли возникать ассоциации не только с ожесточенными сражениями с персидскими царями, к счастью, окончившиеся победой греков, но и с соперничеством и враждой между греческими полисами – особенно между Афинами и Спартой, когда потомки Агамемнона – спартанцы – после долгой вражды победили и разграбили Афины. Или – с результатом устрашающего похода Александра Македонского на восставший греческий полис Протон и поголовного истребления всех его жителей, не включая ни младенцев, ни стариков.

Разумеется, «очищение» от чувств ужаса и страха после восприятия зрителями событий в трагедиях было временным, ибо оно было результатом психологического процесса релаксации после повышения напряжения психики зрителей в кульминационные моменты восприятия трагических событий. И поэтому оно требовало периодического повторения, что и осуществлялось в регулярном и для народа бесплатном посещении театральных постановок, которые происходили во время праздников в Афинах и других городах Эллады.

Впоследствии этот процесс продолжался в европейских странах, где искусство все более и более становилось средством очищения психики от различных отрицательных эмоций и комплексов, что впоследствии и явилось причиной появления психоанализа З. Фрейда, в котором искусству определялась роль катарсического изживания различных агрессивных влечений, фобий и других отрицательных эмоций.

И если, согласно высказыванию Гёте, критерием истинности всякой теории является ее плодотворность, то из всех дошедших до нас из античного «далека» функций искусства – теория «катарсиса» Аристотеля до сих пор не только не предана забвению, но и получает различные интерпретации и развитие при анализе не только театрального искусства, но и литературы, музыки и даже живописи. Это очевидно на примере содержания книги «Катарсис. Метаморфозы трагического сознания», авторы которой проследили эволюцию и модификации катарсиса в истории эстетики и современном искусстве¹.

¹ Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007.

Таким образом, в своей теории «катарсиса» Аристотель, по сути, предвосхитил современную концепцию функционирования эстетического как временной последовательности напряжения и разрядки в различных сферах деятельности и особенно характерно и ощутимо в художественном творчестве и восприятии искусства. Так, по заключению авторов фундаментального труда «Психология искусств», Г. и С. Крайтлеров, «главная особенность функционирования искусства состоит в чередовании напряжения и разрядки в процессе его восприятия людьми»¹. Эту психологическую закономерность ученые выявили при анализе процессов восприятия реципиентами произведений литературы, музыки, скульптуры, танца, живописи и театра.

Завершая анализ эстетики Аристотеля, можно заключить, что в своих трудах он осуществил применение комплексного подхода к искусству, в котором им были задействованы история, философия, эстетика, психология, логика, языкознание, математика, социология и этика. Начало такому многомерному подходу к искусству было положено в трудах Платона, созданных в форме диалогов, близких к театральному и вообще поэтическому искусству, но принявших в трактатах Аристотеля строго научное изложение.

Отличительные особенности в методах анализа искусства и художественного творчества и стилях сочинений Платона и Аристотеля очень точно отметили американские исследователи истории эстетики Гельберт и Кун. «Читая “Пир” и “Федру”, – пишут они, – мы изучаем искусство с помощью искусства; читая же “Политику” и “Поэтику”, мы изучаем искусство с помощью науки»². Возможно, это обусловлено тем, что Платон начинал свой творческий путь как поэт и драматург, а Аристотель – сын врача Филиппа Македонского – как естествоиспытатель, исследовавший строение и функции животного и растительного мира природы – «физику», а затем – занялся «метафизикой», т.е. философией природы, общества и искусства.

Платоновская и аристотелевская концепции искусства оказали огромное влияние на европейскую эстетику, и в разные периоды доминировала то одна, то другая – в зависимости от общего мировоззрения той или иной эпохи.

Можно без преувеличения сделать заключение, что античная эстетика создала две основные альтернативные концепции искусства – платоновскую и аристотелевскую, а именно идеалистическую и естественно-

1 *Kreitler H. and Kreitler S. Psychology of the Arts. Durham (NC), 1972. P. 22.*

2 *Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1975. С. 74.*

научную. А соответственно, и два типа определений функций художественного творчества – строго регламентирующего, предусматривающего запреты и принуждения следовать установкам власти. В первом случае, экономика подчиняется власти, которая не жалеет расходов на искусство, выражающее ее идеологию, во втором – творцам искусства предоставлена полная свобода творчества, но они работают на рынок и зависят от быстро меняющейся моды, чем и определялась в XX веке постоянная смена методов творчества и направлений в модернизме и постмодернизме.

М.В. Гришин
ТЕАТР КАБУКИ И ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЛАСТЬ
В ЭПОХУ ТОКУГАВА (1615–1868)

Для исследователя, занимающегося проблемами изучения взаимодействия художника или определенного художественного института с властными структурами или рынком, японский классический театр Кабуки представляет собой уникальное явление. Исследовательский акцент в рамках вышеуказанной проблематики ставится либо на проблеме «художник (художественный институт) – власть», либо на проблеме «художник (художественный институт) – рынок». Действительно, история культуры демонстрирует нам как бы две основные ситуации взаимодействия художника (художественного института) с рынком и властью. Обычно, тот или иной политический режим либо берет на себя бремя опеки, прежде всего экономической поддержки, художника (художественного института) и считает, что вправе требовать от художника в первую очередь абсолютной лояльности. Другим достаточно часто наблюдаемым следствием экономической поддержки художественных институтов властными структурами является вмешательство власти в сам процесс художественного творчества с целью добиться от художника воспроизведения художественными средствами нужной правящему режиму идеологии.

Вторая ситуация возникает тогда, когда власть напрямую не оказывает экономической поддержки художнику, или художественному институту. В этом случае выживание художника (художественного института) зависит от умения соответствовать рыночной конъюнктуре, умения чутко улавливать запросы публики и в какой-то степени формировать ее вкус и запросы. То есть если власть экономически не поддерживает художника (художественный институт), то она и не вмешивается в процессы художественного творчества, не требуя от художника (художественного института) идеологической лояльности.

Здесь чрезвычайно важно подчеркнуть, что сам факт экономической поддержки правящим режимом художника (художественного института) зависит, в первую очередь, от той концепции искусства и той роли, которую оно способно сыграть в деле политической пропаганды и идеологического воспитания масс в нужном властям духе.

Иными словами, тоталитарные режимы и авторитарные структуры определенного типа (например православная церковь) не отводят искусству в социуме какой-либо самостоятельной автономной функции. Для тоталитарных и авторитарных структур, стремящихся контролировать большую часть или вообще все социально-политические, идеологические, экономические и художественные процессы, не существует эстетики как «вещи в себе», т.е. эстетики вне процесса реализации мобилизационной задачи в сфере политики и идеологии. Лозунг «искусство для искусства» и образ жизни художника, поселившегося в «башне из слоновой кости», неприемлемы для тоталитарных политических и идеологических структур в том плане, что идея «чистого искусства», т.е. решения художником в процессе художественного творчества специфически художественных задач, без привнесения в процесс создания художественного произведения того или иного идеологического или политического аспекта, означают возможность существования в тоталитарном обществе независимой от господствующего режима и идеологии сферы культурного сознания и деятельности, что для подобных режимов и структур абсолютно недопустимо.

В то же время следствием, проистекающим из тоталитарной или авторитарной концепции искусства как вида деятельности, включенного в политическую и идеологическую сферы и, больше того, призванного напрямую реализовывать и выражать утвержденную правящим режимом идеологию, будет всемерная поддержка властными группами тех художников, художественных институтов и видов искусства, которые способны наиболее эффективно заниматься политической и идеологической пропагандой.

Кроме того, обеспечить экономическую поддержку властных структур, что не связано с идеями «лобовой пропаганды» нужных властям идей, связано и убеждение лидеров правящего режима в том, что поддержка того или иного художника, художественного института или вида искусства прямо способствует повышению престижа государства как внутри страны, так и за рубежом.

Напротив, если искусство рассматривается как форма автономной от политической и идеологической сфер деятельности, имеющая свои специфические художественные и эстетические функции и задачи, то в этих

случаях бремя государственной цензуры ослабевает. Однако в этом случае существенно уменьшается также и государственная экономическая и финансовая поддержка художественной деятельности. Выживание художника в такой ситуации непосредственно зависит, как уже было сказано выше, либо от умения приспосабливаться к требованиям рынка, либо от поддержки различных негосударственных фондов и индивидуальной деятельности меценатов.

Следует особо подчеркнуть, что приведенные выше рассуждения представляют собой разновидность теоретического обобщения, поскольку на практике ни один режим, не только тоталитарный, не может позволить себе полностью игнорировать идеологическую составляющую искусства, и, соответственно, даже в рыночном обществе существуют те или иные формы государственной поддержки искусства. И наоборот, как показывает культурно-исторический материал, ни один тоталитарный режим не может сосредоточиться только на соответствующем политической или идеологической ортодоксии содержании произведения искусства без того, чтобы не уделить внимание форме.

Очевидно, что произведение искусства оказывает воздействие в первую очередь посредством формы, при этом выдающаяся художественная форма обладает большим потенциалом политического и идеологического воздействия, чем посредственная, пусть даже и самая правдивая агитка, выдающая себя за произведение искусства. Отсюда внимание тоталитарных и авторитарных режимов и структур к качеству художественного произведения.

Просуществовав большую часть своей более чем трехсотлетней истории в условиях сменяющих друг друга в Японии тоталитарных и авторитарных режимов, театр Кабуки подвергался, особенно в первые два столетия своего существования, практически постоянному репрессивному давлению со стороны правящих групп. При этом многочисленные запреты и мелочная регламентация со стороны правящих структур не компенсировались никакой финансовой и экономической поддержкой военного правительства Японии как платой за политическую и идеологическую лояльность. Выживание Кабуки полностью зависело от умения соответствовать вкусам и запросам своей аудитории и, соответственно, от заполненности публикой театральных залов.

В определенном смысле ситуация театра Кабуки в первые два с половиной столетия его существования была связана с существованием культурного «зазора» или с несовпадением официальной идеологии, насаждаемой военным правительством режима Токугава (1615–1868) и фактической экономической и социальной ситуацией в Японии

XVII–XIX веков. В соответствии с официально принятой социальной иерархией, на высшей социально-политической ступени находился составлявший численное меньшинство класс воинов-*буси*, на следующей за ним ступеньке шли крестьяне, затем – ремесленники и на самой низшей социальной позиции находились купцы и финансисты. Фактически же социальная и политическая ситуация в Японии указанного периода была такова, что политически абсолютно бесправные страты купцов, оптовых и розничных торговцев и финансистов постепенно сосредоточили в своих руках всю экономическую мощь и финансовое могущество. Правящий класс воинов-*буси*, или самураев, обладавший абсолютной политической властью в стране, фактически находился в серьезной финансовой зависимости от торговцев и ростовщиков.

При этом правящий класс воинов опирался на определенную систему ценностей, «ядром» которой выступало конфуцианство. Согласно конфуцианской доктрине подлинной опорой государства выступали земледельцы, т.е. класс, производящий основные продукты, необходимые для нормальной жизнедеятельности общества. Торговцы, менялы и ростовщики рассматривались сквозь призму конфуцианской догматики как паразиты на теле общества, ничего не производящие и ставящие выше всего идею личного обогащения, так как, по Конфуцию, «благородный человек (*цзюнь-цзы*) думает о долге, низкий человек (*сяо жень*) думает о выгоде». Если крестьяне рассматривались в рамках конфуцианской идеологии как «становой хребет» нации, главный производящий класс, то функция самурая в обществе состояла в том, чтобы являть собой образец высоконравственной личности, быть зримым воплощением долга, чести, верности, т.е. тем самым «благородным человеком» (*цзюнь-цзы*), который единственно, согласно конфуцианской системе ценностей, имеет право руководить людьми. В то же время торговцы и финансисты, думающие лишь о личной выгоде, ставящие превыше всего прибыль, одержимые роскошью и погрязшие в чувственных удовольствиях, были, в соответствии с конфуцианскими представлениями, «презренными личностями», которых ни в коем случае нельзя подпускать к власти.

Класс воинов-*буси* правил Японией с XII века, и к XVII столетию самураи произвели отбор тех идеологических систем, которые, по их мнению, в максимальной степени выражали саму суть воинского образа жизни – конфуцианство и дзэн-буддизм. Выбор самураями конфуцианства в качестве «стержневой идеологии» диктовался значением, придававшимся верности, лояльности и долгу по отношению к господину, поскольку в классическом китайском конфуцианстве идеальной фигурой был ученый литератор, а вовсе не воин, как в Японии.

Помимо отбора подходящих воинскому образу жизни идеологий – конфуцианства и дзэн-буддизма, самураи осуществили также отбор тех видов искусства, художественные и эстетические особенности которых подходили бы к *бусидо* – «Пути воина». Видам искусства, дух и материальные формы выражения которых соответствовали ценностям воинского класса: это, в первую очередь, различные школы каллиграфии, монохромной живописи тушью, чайной церемонии и театр Но, а также школам так называемых «воинских искусств» – *будо*, представители правящих самурайских кругов оказывали серьезную экономическую и финансовую поддержку. Так, например, ведущие труппы театра Но находились на полном материальном обеспечении сегуна (военного правителя) или владетельных князей, а их члены, подобно самураям, в зависимости от ранга получали фиксированные рисовые пайки. Для правящих воинских кругов к XVII веку, т.е. к началу эпохи Токугава (1615–1868) театр Но превращается из просто театра в обычном смысле слова в разновидность открытого социального ритуала. Как пишет американский исследователь японской литературы и театра Дональд Кин, «построение замка первого сегуна династии Токугава – Токугава Иэясу в 1606 году в Эдо (совр. Токио) стало началом новой эры для театра Но. С этого момента Но стал служить официальной музыкой режима Токугава. Сегуны, приверженные конфуцианским доктринам, рассматривали ритуалы и музыку, как сущностные элементы управления, и так же, как бугаку являлась церемониальной музыкой для императорского двора, серьезность и статичность движений в Но завоевало приверженность двора сегуна, который управлялся в соответствии с конфуцианским кодексом. Исполнения Но, в особенности на Новый год, были сложнейшими ритуалами, как считалось, способными принести процветание и благосостояние государству»¹. Комментируя Д. Кина, американский японист У. ЛаФлер добавляет, что «в соответствии со всей доступной нам информацией, вышеизложенное представляется верным, когда Но описывается как форма драмы, трансформировавшаяся в государственный ритуал, выражавший и усиливавший темы социального порядка и национального благосостояния»².

Согласно М. Элиаде, одной из главных функций ритуала в культуре является восстановление космического порядка из хаоса, структурирование и упорядочивание мироздания. В противоположность театру Но, выступавшему, как было сказано выше, в качестве одной из форм

¹ Цит. по: ЛаФлер У. Карма слов, буддизм и литература в средневековой Японии. М., 2000. С. 150.

² Там же.

государственного ритуала, Кабуки представлял собой некое «отклонение» от упорядочивающей и организующей конфуцианской нормы. Американский исследователь японской культуры Д. Кин писал, что название театра Кабуки является производным от глагола *кабуку*, означающего «наклоняться вперед», а в более широком смысле кабуки можно истолковать как «непохожий», «запутанный», «отклоняющийся от нормы»¹.

Японский театровед Гундзи Масакацу трактовал происхождение названия театра как производного от глагола *кабуку*, который буквально означал «отклоняться». Гундзи Масакацу писал, что «в то время появились люди, которые своим поведением и одеждой старались выделиться среди окружающих, казаться необычными. Они привлекали внимание на улице даже своей особой походкой. Таких людей называли “*кабукимоно*”. А, так сказать, “модерные” для того времени танцы, которые они исполняли в своих необычных костюмах, получили название “*кабукиодори*” – танцы кабуки»².

Для правительства сегуната в политическом и идеологическом плане важны были те виды искусства, которые были «вписаны» в существующую социально-политическую иерархию. «Старые» школы театра Но, монохромной живописи тушью, чайной церемонии *тяноу*, искусство аранжировки цветов – *икебана* – поддерживали давние связи с сегунским двором и дворами владетельных князей. Они были включены в сложившуюся социальную иерархию, в которой за ними было закреплено четко определенное место. Кабуки, в свою очередь, формировался как вид искусства маргиналов, не имеющих своего строго определенного места в утвержденной правительством иерархической системе *си-но-ко-се* (т.е. воины-крестьяне-ремесленники-торговцы). Создатели Кабуки находились за пределами официально утвержденных и признанных основных классов общества, пользовавшихся гражданскими правами. Характерно, что в книге американского япониста Ч.Д. Данна «Традиционная Япония» глава, посвященная актерам Кабуки, называется «Актеры и парии», т.е. актеры, подобно изгоям общества *хинин* («нелюдям») и касте отверженных *эта*, не имели своего официально признанного места в общественной структуре.

Для социально-политической структуры, созданной военным правительством сегуната, одной из главных задач было обеспечение политической и социальной стабильности общества, поддержание нерушимости его устоев и структурообразующих принципов. Для выполнения этой задачи, т.е. увековечивания существующего положения вещей, военное

¹ Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий. М., 1978. С. 159.

² Масакацу Г. Японский театр Кабуки. М., 1969. С. 45–46.

правительство считало важным, чтобы у каждого члена общества было твердо закрепленное за ним место, социальный ранг, изменение которого считалось крайне нежелательным, так как нарушало установленный порядок вещей. Каждому носителю определенного социального ранга был предписан строго установленный правительственными указами образ жизни, при этом предусматривались любые мелочи, дозволенные по рангу высота и размеры жилища, тип ткани для одежды и разрешенные цвета и узоры, предписанные определенному социальному статусу развлечения и т.д. Все эти строгие предписания должны были, по мысли военных лидеров, способствовать увековечению существующего положения вещей и поддержанию структуры и порядка в обществе. Главной добродетелью считалась безоглядная верность своему господину.

Кабуки, по самой своей сути, не вписывался в строго установленную социальную и культурную иерархию и с самого момента своего возникновения находился под неусыпным надзором властей.

Основательнице Кабуки, некоей женщине по имени Окуни, бывшей исполнительнице обрядовых танцев при одном из главных синтоистских храмов в Идзумо, в ходе странствий по стране со своей танцевальной труппой посчастливилось обрести пристанище в тогдашней столице страны – Киото.

Основным местом выступлений труппы Окуни, пользовавшихся колоссальным успехом у населения Киото, было русло реки Камо, пересыхавшей на большую часть года. Как писал Д. Кин, «столь необычное место – русло реки – было выбрано, скорее всего, из-за ровной поверхности, но основное достоинство русла, находившееся несколько месяцев под водой, заключалось в том, что этот участок земли фактически никому не принадлежал. Кроме того, некоторые исследователи считают, что большая часть театрализованных представлений была тесно связана с участием эта, касты париев, а поскольку заходить в обычные городские строения им было запрещено, высохшее русло как нельзя лучше подходило для их балаганов, ибо никакие запреты на него не распространялись»¹.

Важно подчеркнуть, что выступления труппы Окуни вряд ли были каким-либо сознательным «вызовом» правительственным кругам или попыткой поставить под сомнение сложившийся порядок вещей. Но, по сути, они «переворачивали» всю установленную официально признанной традицией иерархию ценностей и смыслов, будучи если и не вызовом официальным устоям, то игрой с традиционными формами. Религиозные, социальные и эстетические формы, имевшие в средневековой традиции

¹ Кин Д. Указ. соч. С. 160.

строго определенное содержательное и ценностное наполнение, в выступлениях Окуни превращались в «пустые оболочки», полые сосуды, наполняемые новым для эпохи содержанием.

Официальной «легендой» труппы Окуни, делающей легальными ее выступления в столице, было исполнение музыкальных и танцевальных номеров с целью сбора средств на нужды храмов. Как писал Д. Кин, «Окуни появлялась одетая в черную монашескую рясу и черную лакированную шляпу, которая наполовину закрывала ее лицо. Она пела:

На десять сторон света исходят от Будды лучи священного света.
Тот, кто имя Будды призовет, навсегда спасенье обретет.
Наму Амида Буцу! Наму Амида!

Слова песни и облачение Окуни свидетельствовали о том, что исполняется буддийский гимн, нечто несколько не зазорное для жрицы, собирающей пожертвования. Однако, несмотря на все эти видимые признаки религиозного обряда, труппа исполняла заразительно веселые песни и танцы»¹.

Содержание песен, исполняемых Окуни после вступительных песнопений и ради которых собственно и собирались огромные толпы почитателей, резко контрастировали с буддийским содержанием зачина. При желании в них можно найти аллюзии к буддийской идее бренности мирской жизни и связанных с ней удовольствий, но скорее слушателям в этих песнях импонировало не отречение от мира, а тяга к чувственному наслаждению любовью:

Забывая себя, мы уступаем требованиям Природы,
Мы поем и танцуем.
Прошлое уже скрылось, грядущее еще не наступило,
Будем жить только настоящим!
Мир есть сон:
Оставьте нас пребывать в этом сне.
Реальность есть удар грома,
Не способный разрушить мир наших грез.
Как тоскливо спать в одиночестве!
Мне даже не с кем просто поговорить.
Прижмусь к моему изголовью,
Поговорю хоть с ним,
Но изголовье остается безмолвным².

¹ Кин Д. Указ. соч. С. 160.

² Earle E. The Kabuki Theatre. Honolulu, 1974. P. 165.

Тревогу у правительства сегуната вызывала новая идеология городского населения – *тенин*, подспудно выраженная в представлениях Кабуки и в конечном счете определившая довольно жесткое отношение военного правительства к этому виду искусства третьего, а согласно официальной японской иерархии – четвертого сословия.

Краеугольным идеям долга и безоговорочной, беззаветной верности господину, представлявшим собой «несущий стержень» идеологической системы сегуната и его социальной структуры, в идеологии горожан *тенин* была противопоставлена идея чувственного наслаждения быстро текущим миром – *укие*. Американский исследователь японской литературы Д. Кин писал, что «слово *укие* как обозначение “изменчивого мира” наслаждений (в отличие от его синонима “бренного мира” средневековой литературы) было известно еще со времен автора *канна-дзоси* Асай Реи, но творчество Сайкаку сообщило этому термину новый смысловой оттенок. Его первое произведение было посвящено приключениям героя по имени Еносэ (производное от имени Укиеносэ) в различных “веселых кварталах” страны – а уж эти-то кварталы поистине могли считаться “изменчивым миром” наслаждений. В конце концов термины *косеку* (в буквальном переводе “любить любовь”) и *укие* стали обозначать почти одно и то же: *укие* стало понятием, неразрывно связанным с эротикой, а первые гравюры *укие-э* (“картины изменчивого мира” или “картины быстротекущей жизни”) имели порнографический характер»¹.

Один из наиболее ярких японских писателей XVII века Асай Реи создал около 1661 года «Укие моногатари» («Повесть об изменчивом мире»). В первом разделе, озаглавленном «Об изменчивом мире», «поясняется разница между старым значением слова *укие* и новым: в прошлом слово *укие* использовалось для обозначения бренной жизни, в которой все совершается вопреки надеждам человека; теперь же *укие* приобрело значение “изменчивый” вместо “бренный” и само понятие *укие* стало обозначать манящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда он живет мгновением, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде»².

Как писал английский исследователь японской культуры Артур Дэвисон Файк, «*укие-э* означает “картины изменчивого мира” и в самом слове заключен упрек и приговор тривиальности. Оно предполагает существование ценностей, которых не допускает то ортодоксальное созерцательное буддийское отношение к жизни, когда жизнь воспринимается как место

¹ Кин Д. Указ. соч. С. 112.

² Там же. С. 107.

тений, место преходящих желаний, иллюзий и страданий, бодрствование, которого можно избежать, только постоянно имея пред мысленным взором картины безмятежного спокойствия нирваны. Но подобная философия отчаяния и отрицания не могла пустить глубоких корней в душе столь жизнелюбивого народа, как японский; в такой стране эти идеи могли найти серьезное пристанище только в одиноких умах изолированных от общества аристократов. Будучи народной, школа *укие-э* осталась столь же мало затронутой буддизмом, как современное французское искусство плаката – христианством»¹.

Третьему, или согласно японской иерархии четвертому сословию – горожанам-*тенин*, лишенным элементарных политических прав, чья общественная и частная жизнь регламентировались массой мелких правительственных запретов, на практике часто нарушавшихся, была оставлена единственная сфера для самореализации – сфера чувственного наслаждения, любви и эротики. Только здесь человек мог почувствовать себя свободным, мог воспользоваться возможностью личного выбора, и эта сфера относительной свободы была связана с «веселыми кварталами» и театрами. Семья в японской традиционной культуре также входила в сферу долга *гири*, в которой не было место для проявления человеческих чувств *ниндзэ*.

Куртизанки и актеры предоставляли горожанину возможность жить согласно *ниндзэ*, а не только *гири*, что и вызывало серьезную обеспокоенность со стороны сегуната. Расширение в пространстве социума сферы свободы чувств, с точки зрения военного правительства, расшатывала общественные устои, так как индивидуальное проявление любви отвлекало человека от выполнения долга, подрывая устоявшуюся механику взаимоотношений согласно жестко регламентированным социальным ролям.

Отсюда крайне жесткие указы правительства, связанные с распространившимися в Японии 80-х годах XVII века и первого десятилетия XVIII века двойных самоубийств влюбленных – *сундзю*. Поскольку заключение брака было формой выполнения социального долга, не принимавшего в расчет ни чувства жениха, ни чувства невесты, то молодые представители третьего сословия, между которыми вспыхнуло взаимное чувство, но надежды на брак по каким-либо причинам не было никакой, часто потому, что девушка была куртизанкой в «веселом доме», а у влюбленного, какого-нибудь мелкого приказчика из торгового дома, не было денег, чтобы ее выкупить, решались совершить двойное самоубийство –

¹ Цит. по: Кирквуд К. Ренессанс в Японии. М., 1988. С. 90–91.

сидзю. В указанные выше годы двойные самоубийства стали настоящей модой, превратившись в подлинное социальное бедствие. Правительством самоубийцы рассматривались как осквернители высшей ценности сегунского общества – безоговорочного исполнения социального долга *гири*. Выжившие после самоубийства лишались всех гражданских прав и помещались в сословие изгоев *хинин* («нелюдей»). Трупы самоубийц выставлялись на всеобщее обозрение и поругание. Для правительства в двойном самоубийстве была неприемлема именно ситуация личного выбора самоубийц. Они как бы ускользали из клетки жестоких и мелочных социальных регламентаций, демонстрировали нежелание жить в обществе «всеобщей гармонии».

В то же время пьесы на темы двойного самоубийства, иногда написанные по «горячим следам» события, подобно современным репортажам в телевизионной хронике чрезвычайных происшествий, которых сохранилось значительное количество как в репертуаре Кабуки, так и в репертуаре кукольного театра *нинге-дзерури*, пользовались колоссальным зрительским успехом.

Таким образом, Кабуки воспринимался военным правительством как вид искусства, подрывающий общественные устои и стабильность в обществе, как рассадник аморализма, требующий к себе чрезвычайно серьезного отношения и неусыпного надзора со стороны правительственных структур. Правительство считало, что само появление женщин-актрис на сцене пагубно влияет на общественную нравственность, и издало ряд декретов, запрещающих появление женщин-актрис на сцене. Как пишет английская исследовательница Кабуки Зои Кинкейд (Пенлингтон), «падение нравов в *Онна Кабуки* (женском Кабуки) в немалой степени объяснялось тем, что мужчины и женщины выступали на сцене вместе. Очень скоро зрители стали смотреть на исполнителей сверху вниз и называли их *кавара кодзики* (сухого русла нищие). В последующие времена этим словом пользовались, чтобы запятнать репутацию целых поколений настоящих честных актеров. В 1608 году был издан указ, разрешающий выступления *Онна Кабуки* только на городских окраинах, где его тлетворное воздействие менее пагубно сказывалось бы на обществе. Несколько придворных дам, которые завели роман с красивыми актерами *Онна Кабуки*, в наказание за недостойное поведение были отправлены в изгнание. Правительство часто вмешивалось в дела Кабуки.

В 1626 году, когда группа актрис выступала в Танакава, близ Синагава в пригороде Эдо (совр. Токио), театр был настолько переполнен, что возникли крупные беспорядки, и было приказано прекратить представления. И наконец, правительство третьего сегуна Иэмицу издало в 1629 году

строгий указ, запрещающий любые представления с участием женщин. Одним ударом был положен конец выступлениям танцовщиц, актрис *Онна Кабуки* и даже женщин сказительниц, пением которых сопровождалась движения марионеток во время кукольных представлений»¹.

Зои Кинкейд пишет, что место запрещенного театра актрис занял возникший еще в начале XVII века *Вакасю Кабуки*, в котором играли только юноши. Однако так как театр, в котором выступали только мальчики и молодые люди, также начал считаться подрывающим моральные устои, в 1644 году правительство его запретило. С момента запрета юношеского Кабуки возникает мужской театр – *яро Кабуки*, т.е. тот театр, который в целом сохранился до наших дней.

Но с возникновением мужского театра не прекратились связанные с Кабуки скандалы, серьезно подрывающие, по мнению властей, общественную нравственность. В 1656 году актер Кабуки в Киото затеял в театре перебранку с одним из зрителей, выхватил меч и серьезно ранил посетителя театра. Представителей государственной власти не очень беспокоило состояние здоровья раненого человека, но они никак не могли позволить, чтобы человек, который не был самураем, в особенности актер Кабуки, размахивал мечом. В результате все театры Кабуки в Киото были закрыты властями на тринадцать лет, а в 1669 году только четырем театрам разрешили открыться вновь².

Одним из наиболее известных скандалов на почве романов актеров с дамами из высшего света было так называемое «дело» или «инцидент Эдзима-Икусима». В 1714 году одна из пленниц гарема сегуна, которую также можно было назвать придворной дамой, по имени Эдзима, обрела довольно высокое положение, и одной из ее обязанностей было заключать сделки с торговцами, назначенными поставщиками товаров для двора сегуна. Либо напрямую, либо при посредничестве лекаря в замке с ней пытались вести переговоры некие купцы, желалающие попасть в круг избранных, и в качестве подкупа ее сводили в театр «Ямамура-дза» и познакомили с одним из актеров Икусимой. Записи об этом происшествии различаются в деталях. Придворная дама даже прятала его в своей комнате во дворце – так или иначе, но у них был любовный роман, роль актера Икусимы в котором скорее была обусловлена существенной взяткой купцов, чем истинными чувствами с его стороны. Это не осталось незамеченным, властям отправили донос, и в том же 1714 году Эдзима была отправлена в ссылку (ее наказание могло бы быть еще тяжелее, если бы

¹ Цит. по: *Кирквуд К.* Указ. соч. С. 103–104.

² *Earle E.* Op. cit. P. 40.

ей не покровительствовала фаворитка сегуна), как и Икусима, и остальные актеры труппы¹. Все имущество театра «Ямамура-дза» было конфисковано властями, и этот театр, а также три остальных эдосских театра и несколько кукольных театров в девяти различных местах были закрыты по распоряжению правительственных структур. Трех закрытым театрам Кабуки через некоторое время власти разрешили открыться вновь, но «Ямамура-дза» был закрыт навсегда. В феврале 1714 года правительство выпустило серию указов, существенно повлиявших на конструкцию театров Кабуки. Основным намерением властей было, прежде всего, ограничить размеры театра и изменить систему внутреннего обустройства таким образом, чтобы отбить охоту у зрителей из высших слоев общества посещать подобные места и предотвратить возможность непрофессиональных контактов между публикой и актерами как непосредственно в помещениях театров, так и в смежных с ними чайных домиках².

Постоянные скандалы, в которых оказывались замешаны актеры Кабуки и представители высшего общества, привели к тому, что в 1648 году правительство третьего сегуна издало указ, запрещающий представителям аристократии и самураям посещать театр, а в 1656 году – дополнение к указу, гласящее, что актерам-якуся не разрешалось выступать в особняках аристократов, владетельных князей и высокопоставленных самураев, даже если их туда приглашают. Что же касается театральных костюмов, то они не должны быть роскошными, пьесы же, воспеваящие расточительность, исполнять не разрешалось³. Считалось, что самураям, выступающим в японском обществе в качестве представителей социальной элиты, не к лицу участвовать в «грубых» развлечениях горожан: посещению театров и «веселых кварталов». Нужно сказать, что, как правило, правительственные запреты не останавливали самураев, и они, каким-либо образом замаскировавшись, например, одев на голову бамбуковую шляпу, закрывающую почти все лицо, проникали в театры. Власти боролись с подобными нарушениями правительственных указов с помощью особых патрулей, выставлявшихся у входа в театре, задачей которых было отлавливать на выходе злостных нарушителей закона.

Запреты правительственных структур нарушали не только мелкие и средние самураи, но и самурайская аристократия – владетельные князья – дайме. Известна история о частном выступлении одного из величайших актеров за всю историю Кабуки Саката Тодзюро и неким

¹ Данн Ч. Традиционная Япония. Быт, религия, культура. М., 2006. С. 54–55.

² Earle E. Op. cit. P. 44.

³ Кирквуд К. Указ. соч. С. 104.

владельцем князем, что подтверждает мысль о том, что несмотря на правительственные запреты, актеры и самураи все-таки могли поддерживать определенного рода отношения. Тодзюро воспользовался временным закрытием театра в Киото, чтобы отдохнуть в компании некоторых членов своей театральной труппы у храма, обращенного на озеро Бива. Его узнал какой-то владетельный князь (так и оставшийся неизвестным), пригласил в свою компанию, которая выпивала и любовалась пейзажем, отгородившись ширмами от сквозняков и взглядов простолюдинов. Тодзюро, очевидно, понравился князю, поскольку тот решил преподнести ему подарок и спросил, чего желает дорогой гость. Тодзюро слыл любителем необычных подарков, к тому же, будучи известным актером, он считал ниже своего достоинства принимать обычные подношения и попросил себе в подарок росшую поблизости сосну. Когда спустя некоторое время дерево доставили к нему домой в Киото, возникло замешательство, поскольку мешал узкий проход к дому и подарок мог просто разрушить стену¹.

Рассуждая на темы взаимоотношения театра Кабуки и государственной власти в эпоху Токугава, имея в виду проблему художника и власти, следует постоянно помнить о социальном статусе актера в указанный период. Вплоть до эпохи Мэйдзи (1868–1912), когда правительство, направившее страну на путь реформ по западному типу, приняло ряд указов, в которых статус актера Кабуки приравнивался к статусу деятеля искусства, актеры были в лучшем случае ремесленниками, в худшем, занимались профессией, смежной с профессией «жриц любви». Наряду с выражением «купить гейшу» существовало выражение «купить актера». Как пишет японский исследователь Кабуки Гундзи Масакацу, актеров, так же как и гейш, приглашали важные господа на свои оргии, а затем одаривали их. И даже такие известные в годы Гэнроку актеры *оннагата* (исполнители женских ролей), как Есидзава Аямэ и Сэгава Кикунодзе Первый, были вынуждены в начале своего жизненного пути утешать любовью именитых господ². Примечательно, что в качестве основы театральной критики периода Эдо (1615–1868), периодическим печатным органом которой были «Заметки об актерах», послужили «Заметки о куртизанках». В «Заметках об актерах» раннего периода оценке подлежало не столько собственно исполнительское искусство, сколько внешность и красота актеров³.

Хотя официально актеры Кабуки и не приравнивались к сословию японских «неприкасаемых» – *эта* и касте отверженных *хинин* («нелюдей»),

¹ Данн Ч. Указ. соч. С. 162.

² Масакацу Г. Указ. соч. С. 88.

³ Там же. С. 81.

используемая властями терминология по отношению к деятелям театра была практически идентичной той, которая применялась к «париям», нищим, проституткам и другим представителям общественного «дна». Даже в те периоды развития Кабуки, когда материальное положение актеров Кабуки упрочилось, а гонорары некоторых «звезд» достигали весьма значительных размеров, их нередко продолжали называть «*каварадзики*» («нищими из квартала Кавара») или «*каварамоно*» («ничтожествами с русла реки»), как бы напоминая им о местах обитания «нелюдей» *хинин*, где начинал свою историю Кабуки.

По словам Гундзи Масакацу, «общеупотребительными терминами для обозначения театра были “*сибаи*” или “*сибая*”. Они включали в себя и понятие пьесы, и понятие театра как здания. Когда же хотели подчеркнуть, что речь идет только о здании театра, говорили “*сибаигоя*”, что означало: “лачуга, где идет представление”. В этом словосочетании сквозило своего рода пренебрежительное отношение к актерам и театру. Ведь, начиная с середины XVII века, в период Эдо театры представляли собой довольно крупные для своего времени здания, которые уж никак нельзя было сравнивать с лачугой. И то, что театры упорно продолжали называть *сибаигоя*, наводит на мысль, что их стремились приравнять к так называемым *хинингоя* – лачугам, в которых жили *хинин* (“нелюди”), представители самой низшей касты в Японии»¹. Масакацу полагает, что использование столь уничижительной терминологии по отношению к актерам было вызвано стремлением властей юридически подвести театр Кабуки под жесткие ограничения, распространявшиеся на лачуги касты *хинин*.

Вообще вся культура горожан-*тенин* и театр Кабуки в частности сосуществуют с официально признанной военным правительством культурой на парадоксальных основаниях. Кабуки изгоняется властью из культурного пространства, санкционированного «большой традицией» на пространственную и ценностную периферию. Складывается своеобразный альянс Кабуки и культуры «веселых кварталов», пользующихся невероятным успехом у всех слоев общества как неких официальных «зон отчуждения», притом что горячими поклонниками Кабуки были и представители социальных слоев, для которых, как мы помним, посещение такого рода театра было под запретом: самураи и дамы из высших слоев общества.

По словам Д. Кина, «как “веселые кварталы”, так и Кабуки пользовались у правительства репутацией притонов разврата (*акусе*), причем театры считались худшим злом. На протяжении всего периода Токугава сохранялась парадоксальная ситуация: с одной стороны, актеры были кумирами

¹ Масакацу Г. Указ. соч. С. 65.

публики и их боготворили куда больше, чем нынешних кинозвезд, а с другой – тех же актеров презирали как изгоев»¹.

Почему же при таком отношении правительства к «веселым кварталам» и театрам власти вообще не приняли решение об их окончательном закрытии? Дело в том, что в японской культуре сфера чувственных удовольствий и, в частности, чувственной любви, в отличие от христианской культуры, сама по себе не считалась греховной. Сфера проявления человеческих чувств – *ниндзэ* – считалась столь же необходимой для нормального существования человека, что и сфера долга – *гири*, но сфера чувств должна была знать свое место. В ситуации конфликта между долгом (*гири*) и чувствами (*ниндзэ*) официальная культура безоговорочный приоритет отдавала *гири*. Военные власти очень мудро рассудили, что не только полностью бесправным и приниженным горожанам, на руках у которых были подчас огромные деньги, заработанные торговыми или финансовыми операциями, но и самурайской элите необходимо время от времени «выпускать пар», в противном случае следует ожидать социального взрыва.

Осознанное понимание необходимости психоэмоциональной разрядки было одной из особенностей всей японской культуры. Еще в средневековую эпоху, в дзэн-буддийских монастырях, славившихся суровой, даже палочной дисциплиной, через определенные промежутки времени настоятель на одни сутки покидал монастырь, и тогда монахи, получив свободу, в течение одних суток могли делать все, что хотели.

Сфера человеческих чувств, *ниндзэ*, безусловно, не отрицалась ни психологически, ни идеологически, но те или иные институты, репрезентирующие ее в культуре, в частности театры и «веселые дома», должны были быть помещены в особое пространство, находящееся как бы за пределами упорядоченного социального космоса, которое приравнивалось бы к кварталам изгоев, существовавших на пространственной и культурной периферии социального мира.

Положение всей культуры горожан-тенин по отношению к стержневой доминантной конфуцианско-буддийской традиции, на которую опирались власть предрежащие, лучше всего характеризует описание пространственной структуры японского города XVII–XVIII веков, сделанное отечественным японистом Ю.Л. Кужелем. Он пишет, что «социальное пространство японского города членилось на внутреннее “*уми*” и внешнее “*сото*”. По отношению к основной городской среде “веселые кварталы” выступали как “*уми*” – замкнутые, обращенные в себя, впускающие всех, кто способен платить, но редко выпускающие наружу своих постоянных

¹ Кин Д. Указ. соч. С. 161.

обитателей – актеров и гейш. Интравертность этих центров развлекательной способствовала созданию особого мира, скрытого от постороннего взгляда. Перейдя границу квартала, горожане вовлекались в атмосферу праздничности и получения удовольствий, менялся их уровень поведения и сознания: из бережливых, постоянно занятых подсчетами и получением прибыли лавочников они превращались в веселых гуляк, наслаждающихся моментом»¹.

Можно сказать, что «веселые кварталы» как средоточие городской культуры были «внутренней», отчужденной территорией по отношению к остальному пространству японского города. Так же и вся городская культура в целом, в системном контексте японской культуры XVII–XVIII веков, была «внутренней территорией», игнорируемой и презираемой официозом, выведенной за пределы признанной и утвержденной «большой традицией» иерархией художественно-эстетических принципов, видов и жанров искусства.

Японская художественная традиция обладала набором строго установленных признаков, в соответствии с которыми те или иные художественные феномены включались в пределы, обозначающие границы искусства. Эта утвержденная и признанная иерархия видов, жанров, объектов изображения, определенных приемов, допустимого в литературе словаря, форм репрезентации произведений искусства в социальном и бытовом контексте рассматривалась «большой традицией» как «норма», все отклонения от которой интерпретировались как культурные и социальные «аномалии» и подлежали «заклучению в гетто».

Думается, что репрессивная политика военного правительства по отношению к театру Кабуки была вызвана не столько его «аморализмом» в смысле чувственного разврата, который в традиционной японской культуре, как уже говорилось выше, в отличие от христианской, попросту не признавался. Причины лежат глубже. Ведь в репертуаре Кабуки существовало огромное количество пьес, воспевающих самурайский долг и верность, безрассудное самопожертвование ради господина, и подобная тематика, пропагандирующая ценности «Бусидо» («Пути воина»), казалось бы, должна была бы смягчить отношение властей и побудить их оказывать театру какую-либо материальную помощь. Этого не произошло. Здесь следует заметить, что вообще в городской культуре не оспаривалось нравственное превосходство самураев над остальными слоями населения, всеми по умолчанию признавалось, что нравственные ценности, которыми руководствуются самураи, настолько высоки, что

¹ Кужель Ю.Л. Японский театр Нинге Дзерури. М., 2004. С. 37–38.

даже при желании недоступны для реализации представителям торгово-ремесленного сословия.

У одного из величайших прозаиков эпохи Гэнроку Ихара Сайкаку, воспевавшего в своих произведениях жизнь «веселых кварталов» и радости чувственной любви, в том числе и гомосексуального свойства, сохранилось два сборника рассказов под названием «Повести о самурайском долге» и «Записи о передаче воинских искусств», в которых превозносятся нравственные добродетели самураев и их безоговорочное превосходство над остальными людьми.

Кабуки с его многочисленными пьесами о самураях, отдавших свою жизнь и жизни своих детей во имя долга верности господину, никогда не стремился к какому-либо сознательному подрыву социально-политических устоев. Но военные власти чувствовали, что в силу присущей этому театру внутренней структуры он делает это бессознательно, поскольку подспудно ставит под сомнение сложившуюся и официально утвержденную иерархию социальных ролей.

Нормальному положению дел в социуме отвечает такая ситуация, при которой наложение «культурного текста», представляющего собой взаимосвязанное пространство религиозно-философских и иных идеологических категорий и символов, на бытийную реальность, продемонстрирует совпадение культурного «означающего» и жизненного «означаемого». «Имя», культурная или философская категория должны совпадать с жизненной реальностью, в противном случае и общество в целом и каждый отдельный индивид утрачивает способность адекватно воспринимать и оценивать реальность. Культурные системы, переживающие состояние «надлома» или кризиса, демонстрируют разрыв между «культурным текстом» и жизнью. «Имя» лишь пустая форма, скорлупа без ядра, наполняемая зачастую радикально «иным» содержанием.

Купцы, финансисты, накопившие многомиллионные состояния, в должниках у которых были владетельные князья, при этом не обладали никакими политическими правами по сравнению с самым нищим самураем. Сверхпопулярные актеры, получавшие огромные доходы от выступлений, но официально практически были низведены до юридического статуса касты изгоев. И, наоборот, разорившиеся и потерявшие хозяев самураи сколачивали банды, наводившие ужас на городские кварталы и деревни. Все это демонстрировало несовпадение официально утвержденной социальной иерархии, опиравшейся на конфуцианские ценностные основания, с фактическим положением вещей. Идеалом власти было закрепление навечно такой социально-политической иерархии, при которой воинский класс всегда будет на вершине. Важно было

навек закрепили за каждым социальным слоем его статус, сделав его по возможности неизменным. Оправданием верховного положения на социальной лестнице служило нравственное превосходство самураев. Как писал профессор Инадзо Нитобэ, автор книги о «Бусидо», самураев с детства воспитывали в презрении к деньгам, для самураев хорошим тоном считалось не знать достоинства монет. На практике же страна находилась в переходной стадии к капитализму, и в XVII–XVIII веках роль чисто рыночных, товарно-денежных отношений и в социальной, и в бытовой жизни населения городов неуклонно возрастала. Следовательно, существовал «зазор» между реальным экономическим положением тех или иных сословий и его официально утвержденным социальным статусом.

Кабуки, безусловно, бессознательно демонстрировал наличие такого культурного и социального «зазора», несовпадение сущности и социальной роли. Например, основательница Кабуки танцовщица Окуни давала некоторые представления в весьма «эпатажном» по меркам того времени наряде – мужском кимоно из алого шелка, накидке, расшитой золотом и подпоясанной пурпурным поясом, опоясанная мечом и кинжалом с золотой насечкой. На шее у нее висело золотое распятие, по словам Д. Кина, вовсе не говорившее о приверженности к христианству, а просто считавшееся последним криком моды. «Одетая таким образом, Окуни выступала в роли красивого молодого человека, который ведет беседу с хозяйкой чайного домика»¹.

Окуни – в монашеском одеянии, начинающая свои выступления с буддийских песнопений и продолжающая их фривольными любовными песенками, не монашенка, а певичка и танцовщица, женщина в мужском костюме, с христианским распятием на груди, не будучи христианкой, нарушала все традиционные «постоянства», зримо демонстрировала «пустоту» наличных культурных форм, несовпадение средневекового набора «имен» и окружающей действительности.

Власти пугало в актерстве несовпадение «имени» и сути, поскольку актеры Кабуки, совершенствуя свое мастерство, создавали «маски», затмевавшие реальность. Например, актеры, исполняющие женские роли, – *оннагата*, зачастую выступали в качестве идеала женской красоты. Ведь *оннагата* не стремится имитировать женщину, притвориться ею, он стремится воплотить Женщину вообще, Вечную Женственность, как сказали бы русские символисты. Оттачивая свое мастерство, актеры-*оннагата* стремятся создать некий идеал женщины, зримое воплощение нежности, ласки, грации и изящества. И здесь мы опять наблюдаем «подрыв»

¹ Кин Д. Указ. соч. С. 161.

не только социокультурных, но и гендерных ролей, создание идеальной «маски», хотя сам театр Кабуки масок не признает, воплощение актером-мужчиной идеальной женщины, более женственной, чем те, которых мы можем наблюдать в реальности. Но здесь мы опять убеждаемся в возможности зримой подмены «имени» и «сути»: быть подлинной женщиной, будучи при этом мужчиной. Своим образом жизни актеры-оннагата демонстрировали возможность подмены гендерного статуса до полного растворения мужчины в женщине. Один из знаменитых актеров-оннагата в середине XVII века Есидзава Аямэ писал: «Если ты, будучи оннагата, почувствуешь, что у тебя не все ладится, и на какое-то мгновение подумаешь, что тебе надо сменить твою роль на мужскую, знай, что твое искусство рассыплется подобно песку. Терпи! Представь себе, разве настоящая женщина сможет когда-либо стать мужчиной? Сумеет ли настоящая женщина превратиться в мужчину, если ей надоело быть женщиной? Нет, не сумеет! И если ты решил сменить роль, о, как далек ты от понимания женского сердца!»¹

Актер Кабуки мог воплотить образ идеальной женщины, а мог стать и идеальным самураем, что также было подменой социальных статусов и ролей. Презренный «каварамону» («ничтожество с русла реки») представлял на сцене идеальным самураем, воинское искусство которого безупречно. Сохранилась история о том, как один *бугэйся* (самурай – мэтр по искусству поединка на мечях) во время исполнения пьесы Накамура Томидзюро «Додзедзи» так увлекся, что невольно издал боевой клич. Игра актера была настолько безупречна, что он не мог найти ни единой ошибки в боевой стойке, чтобы бросить железный веер².

Таким образом, Кабуки в самой своей сути воплощал вызывавший опасение властей идеал *укие* – «изменчивости» жизни. Принцип *укие* – «изменчивости» давал человеку надежду на перемену своей судьбы от худшего к лучшему, в то время как идеалом властей была вечная неподвижность и неизменность социальной иерархии, закрепление за каждым навечно его статусной роли. Возможно, хотя это всего лишь гипотеза, термин *укие* напоминал властям другую идею – *гэкокудзэ* («низшее побеждает высшее»), бывшую в ходу в эпоху Муромати. В тот период идея *гэкокудзэ* использовалась для объяснения внезапных и разительных социальных изменений, например – быстрой кончины сильного клана, или внезапного взлета на гребень удачи и престижа человека, или группы низкого происхождения. Принцип *гэкокудзэ* являлся объяснением динамических перемен³.

¹ Цит. по: Масакацу Г. Указ. соч. С. 104.

² Там же. С. 134.

³ ЛаФлер У. Указ. соч. С. 144.

Токугавские власти, очевидно, вполне ясно осознавали культурные и социальные «разрывы» своей эпохи. Но, вместо того чтобы проводить политику социальных реформ, насколько это было возможно, уравнивая социальные и юридические статусы граждан, предоставив бесправным в политическом отношении массам населения широкие политические права, правительство стремилось увековечить статусное неравенство методами внеэкономического принуждения. Вопиющий разрыв между экономическим положением индивида или социальной группы, например, финансовым превосходством купцов или наиболее популярных актеров Кабуки над низшими и средними самураями, власти стремились ликвидировать путем издания многочисленных указов для «низших» в иерархическом плане групп населения, направленных против «роскошного образа жизни», не положенного им по статусу.

Правительственные указы для театров Кабуки часто были связаны с мелочной регламентацией всех сторон театральной жизни и касались как конструкции театров, так и социальной и бытовой жизни театральных трупп, в первую очередь актеров. Основной задачей правительственных указов было максимально принизить владельцев и театральные труппы Кабуки, указать им, несмотря на очень высокие доходы отдельных актеров и театральных менеджеров, на их истинное место.

В этом отношении интересен правительственный указ, направленный прежде всего на регламентацию конструктивных особенностей театра Кабуки, изданный властями в 1723 году:

Статья I: С некоторых пор сложилась тенденция строить двумя трехэтажные театры. Такая практика должна быть прекращена, и театры должны быть, как в прежние времена, одноэтажными.

Статья II: Проходы от садзики (нечто напоминающее европейские театральные ложи. – *М.Г.*) к актерским гримерным и чайным домикам должны быть убраны. Зрители не должны вызывать актеров или встречаться с ними в чайных домиках. Также не является законным встречаться с актерами в их гримерных или на дому.

Статья III: Вешать бамбуковые занавесы на садзики запрещено. Занавесы и переносные ширмы и экраны из садзики должны быть убраны.

Статья IV: Театры стали устанавливать постоянные крыши, вследствие чего можно давать представления и во время дождя. Эта практика должна быть прекращена. Театры могут использовать взамен постоянных только временные крыши.

Статья V: С недавних пор убранство и костюмы актеров становятся все более и более роскошными и пышными. С этого момента разрешается изготавливать театральные костюмы только из хлопковой ткани.

Статья VI: Использование освещения в театре строго запрещено. Представления должны заканчиваться до 4 часов вечера.

Статья VII: Установка приемных комнат в чайных домиках запрещена¹.

В этом указе довольно примечательна Статья IV, связанная с запретом для театров на установку постоянных крыш. Касте отверженных *хинин* («нелюдей») также запрещалось устанавливать на своих домах постоянные крыши. Этим указом правительство попыталось приравнять процветающие театры Кабуки к лачугам касты париев.

Со второй половины XVIII века токугавский сегунат вступил в практически непрерывную полосу серьезного экономического кризиса. Этот период сопровождался многочисленными крестьянскими восстаниями, самыми серьезными из которых были так называемые «рисовые бунты», во время которых восставшие громили и разоряли продовольственные склады и магазины в крупных городах страны.

Главной реакцией правительства на тяжелое положение в экономике были не серьезные социальные, политические и экономические реформы, а призывы к низшим классам к экономии и бережливости. Часть членов правительства полагала, что страна испытывает экономические трудности из-за усилившейся среди низших классов горожан тяги к роскошному образу жизни, подрывающему бюджет. Призывы к бережливости и строжайшей экономии не были со стороны правительства пустыми словами. Серия таких указов весьма серьезно отразилась на судьбе некоторых ведущих актеров Кабуки. Период политического террора 40-х годов XIX века, как пишет Д. Кин, был непродолжительным, но весьма жестоким. Прославленный актер Итикава Дандзуро Седьмой (в то время известный под именем Эбидзо) в 1842 году был обвинен в роскошном образе жизни, арестован и выслан из Эдо (совр.Токио); лишь в 1849 году власти простили его и разрешили вернуться в столицу. Знаменитый осакский актер Накамура Томидзуро был сослан в 1843 году и умер в 1847-м, так и не дождавшись помилования².

Для любого исследователя, занимающегося историей театра Кабуки как целостного художественного феномена, взаимоотношения и взаимодействие этого вида театра с государственной властью должно быть поставлено в центр исследовательской работы.

Как писал один из крупнейших авторитетов по Кабуки американский исследователь Эрл Эрнст, «историческое развитие этого вида театра было, главным образом, сформировано тремя факторами: постоянными

¹ Earle E. Op. cit. P. 45.

² Кин Д. Указ. соч. С. 333.

токийскими пожарами, постоянной модификацией этим видом театра форм театрального искусства. Но и правительственными указами и запретами»¹. Действительно, что касается особенностей архитектурного решения театральных зданий, их конструктивных особенностей, количества и способов размещения зрительных мест в зале, организации представления, начиная от разрешенного количества актеров на сцене до освещения зрительного зала, все это так или иначе сложилось под влиянием правительственных указов и регламентаций и закрепилось в театральной традиции. Существование уникального актерского амплуа *оннагата* также результат правительственного указа, запрещающего выступление на сцене Кабуки женщин.

В драматургическом плане правительственное давление было значительно слабее, работа драматурга в основном регулировалась правительственным указом 1722 года, запрещающим обсуждать в печати современные события. В своих произведениях драматурги переносили актуальные события, волновавшие общество, в далекое прошлое, меняли название мест и подлинные имена реально существовавших персонажей. В истории Кабуки можно найти эпизоды, когда правительственные структуры пытались влиять даже на исполнительское искусство; перед самым крахом сегуната, в 1866 году, был издан правительственный указ, запрещающий актерам чересчур убедительно показывать на сцене воров и продажных женщин, ибо, по мнению властей, это наносило ущерб нравственности зрителей и шло вразрез с конфуцианским принципом поощрения добродетели и наказания порока².

В эпоху Мэйдзи (1868–1912), когда страна встала на путь реформ по западному образцу, хотя для Кабуки и были сделаны определенные послабления, но в целом правительственный контроль за этим театром не ослаб. Главным достижением относительно Кабуки этого периода можно считать, пожалуй, указ министерства религиозных культов 1872 года, в котором статус актеров Кабуки повышался до статуса деятелей искусства: «К лицам, которые обеспечивали себе существование работой в театре и другими подобными видами развлечений, до сих пор относились с презрением. Их считали “вне закона”. С этим нехорошим обычаем следует отныне покончить. Актерам же со своей стороны надлежит вести себя скромно, так, как полагается в соответствии с их специальностью»³.

¹ Earle E. Op. cit. P. 38

² Кин Д. Указ. соч. С. 336.

³ Масакацу Г. Указ. соч. С. 88.

В XX веке серьезным испытанием для Кабуки был период возрастания японского милитаризма, начиная с 1930-х годов и вплоть до окончания Второй мировой войны. В течение Второй мировой войны многие молодые актеры были призваны в действующую армию, а определенное количество пьес было запрещено по причине демонстрации роскошного образа жизни и, следовательно, не подходило к аскетическим нравам и быту военного времени или же потому, что персонажи, изображаемые в них, демонстрировали слишком небольшую склонность ставить исполнение социального долга над личными склонностями и пристрастиями. Наконец, в феврале 1944 года все крупные театры Кабуки были закрыты, потому что представляли, *по мнению властей*, слишком фривольный образ жизни.

Помимо всевозможных запретов в период милитаризма власти пробовали использовать классический театр с трехсотлетней историей с пропагандистскими целями. Пропагандистский фильм, снятый по драме Кабуки «Подписной лист», должен был продемонстрировать, что безграничная преданность одного из героев этой драмы, Бэнккэя, своему повелителю, Есицунэ, символизирует высший пример исполнения гражданского долга истинным японцем. Труппы Кабуки были отправлены на фабрики и заводы для исполнения пьес, подходящих для исполнения в военное время. Так, наиболее часто исполнялась пьеса «Сельская школа», которая демонстрировала публике добродетель нерассуждающего самопожертвования во имя господина: герой, чтобы спасти сына своего сюзерена, приносил в жертву наемным убийцам подлого князя своего собственного сына.

Американские оккупационные власти, подобно милитаристскому правительству Японии, установили за Кабуки жесткий контроль, фактически запретив деятельность этого театра, так как, по их мнению, он мог использоваться подрывными националистическими силами для пропаганды *ямато дамасий*, т.е. японского духа, прославляющего антидемократические феодальные ценности и месть захватчикам.

В 1948 году цензурный надзор оккупационных властей над деятельностью Кабуки был снят, и этот театр, пожалуй, впервые в своей трехсотлетней истории оказался свободен от правительственного контроля. С начала 50-х годов XX века театр Кабуки вступил в новый период своей истории, когда чисто рыночные принципы существования этого театра сочетаются с признанием государством Кабуки важной частью исторического и культурного наследия страны и оказанием помощи с целью продолжения его художественной деятельности.

Г.А. Янковская
«ВСЕКОХУДОЖНИК» В ТИСКАХ СОВЕТСКОЙ
ЭКОНОМИКИ

Существует стереотипное представление о том, что представители творческих профессий – писатели, композиторы, художники – были в СССР обеспечены очень выгодными социальными гарантиями, высокими доходами и прочими привилегиями на фоне всеобщего дефицита и крайне низкого уровня жизни большинства советских граждан.

Однако экономические аспекты истории советского искусства все еще остаются малоизученным исследовательским полем. Кто и каким образом заказывал и оценивал художественные произведения, где художник мог взять краски, холст, пластилин или тушь, как решался вопрос с мастерскими и художественным оборудованием, как работала художественная промышленность и находился ли художник под защитой авторского права? Все эти вопросы порождает не праздное любопытство. Без понимания экономических отношений трудно разобраться в том, как функционировала система советского искусства, каким образом хозяйственно-экономические факторы были связаны с нормативной эстетикой или патрон-клиентскими отношениями в мире советского искусства.

Обращение к экономической проблематике дает возможность поставить вопрос о сути социального компромисса, достигнутого между советскими художниками и государством; компромисса, лежащего в основе массовой лояльности сталинскому режиму деятелей изобразительного искусства; компромисса, который позволил сформироваться элементам преемственности (институциональной, концептуальной, этической и эстетической) эпохи 1930–1940-х годов и художественной жизни пост-сталинского времени.

В предлагаемой статье речь пойдет об истории возникновения, идеологических принципах и хозяйственных практиках, о масштабе деятельности

и причинах краха организации, несправедливо вычеркнутой из официальной истории советского искусства, но сыгравшей ключевую роль в становлении специфического художественного рынка эпохи сталинизма: Всероссийского союза товариществ работников изобразительного искусства «Всекохудожник».

Он был первым институциональным воплощением компромисса между идеологией, советским изобразительным искусством и рынком. Созданный в 1928 году, он был не только первой формой всероссийского объединения конфликтующих художественных группировок (за несколько лет до провозглашения идеи единого союза художников в 1932 году), но и первой организацией массового художественного производства. Именно во «Всекохудожнике» отработывались экономические механизмы искусства, многие из которых сохранялись вплоть до краха советской системы. Кооперативы были основными производителями типовой визуальной среды соцреализма: уличной скульптуры, оформления парков культуры и отдыха, всесоюзной сельскохозяйственной выставки, визуальной пропаганды, предметов быта и другого художественного «ассортимента». В силу разных причин этот участник институциональной системы советского искусства оказался незаслуженно забытым, его место в художественном рынке – приниженным.

Первые кооперативы художников появились в России еще до революции; среди них самым известным было, пожалуй, Товарищество передвижных выставок¹. Кооперация проникала и в традиционные народные промыслы. После 1917 года и в период НЭПа, когда художественный рынок принципиально изменился, кооперативы играли важную роль в художественной жизни. Артель художников «Сегодня» (1918–1919), кооперативные издательства писателей, сбытовые общества, общество преподавателей ВХУТЕМАСа «Художественное производство», художественно-артистическое товарищество «Аполлон» и другие кооперативные организации художников ставили перед собой задачу восстановления хотя бы в минимальной степени и с поправками на новую социально-экономическую ситуацию рынка произведений искусства и художественной промышленности². Кооперативы тех лет работали с общественными организациями, советскими учреждениями, частными

¹ Экономические интересы в движении передвижников обсуждаются в ст.: Экштут С.А. Императорская академия художеств и «бунт 14-ти» // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. Вып. 10. М., 2003. С. 164–184.

² Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь в России 1917–1941 гг. М., 1999. С. 102–103.

лицами. Они старались соблюдать требования профсоюзов не использовать наемных рабочих и не гнаться за сверхприбылью. Выставки-аукционы, собственная производственная база, частные заказы соответствовали пестрой картине стилевого и организационного многообразия художественной жизни 1920-х годов.

Уже в этот период привычными для художников стали идеи социальных гарантий, всеобщей занятости, справедливого (понимаемого как равномерного) распределения заказов, фиксированного гонорара.

Меж тем артистическая эгалитарная утопия в годы НЭПа оставалась неосуществимой мечтой. Социальное расслоение и безработица сохранялись. По данным V Всесоюзного съезда работников искусств, состоявшегося в мае 1925 года, только официальная безработица в области творческих профессий составляла в 1924 году 28, 2%, в 1925 – 21%¹. Уже тогда делегаты обращали внимание на кричащее различие между «весьма высокой оплатой незначительной группы художников и чрезвычайно низкой оплатой массы изработников»².

Считаясь представителями свободных профессий, художники не имели социальных гарантий, неурегулированными оставались вопросы авторского права. Если к этому добавить дефицит качественных материалов для творчества (кистей, красок, холста и т.д.), дефицит мастерских, то станет очевидно, что положение дел в сфере изобразительного искусства художников мало устраивало, тем более, что усиление идеологического вмешательства и вытеснение частника не гармонизировало состояние художественного рынка. Власть в свою очередь тяготилась идейной и финансовой неопределенностью в области изобразительного искусства.

Таким образом, в решительных изменениях культурной политики конца 1920-х годов прослеживается не только политическая, но и экономическая подоплека.

В формировании новой институции – Главискусства (1928 г.) – наравне с политическими решающую роль играли экономические мотивы, а именно: катастрофическое несоответствие спроса и предложения в сфере культуры после вытеснения частника с художественного рынка. Художникам (и старшему, и младшему поколению) в целом импонировала идея преобразования человека и общества силами искусства, но оставался нерешенным вопрос: «А на какие деньги?»

Стоит добавить, что число лиц, профессионально занимающихся изобразительным искусством, после обвала, связанного с резким сокращением

¹ Пятый Всесоюзный съезд работников искусств: краткий отчет. М., 1925. С. 17.

² Там же. С. 63.

государственного финансирования культуры в первые годы НЭПа, затем постоянно росло параллельно с ростом безработицы: рынок заказов был не в состоянии поглотить столь стремительно увеличивающееся предложение. Как выразился руководитель Главискусства А. Сви́дерский, новый потенциальный потребитель и заказчик (рабочий, крестьянин) был «несколько холоден и подозрительно сдержан в любовании камерным искусством, ежегодно выбрасываемым нашими художниками в чрезмерном изобилии на несуществующий «рынок»¹. Поэтому своей важнейшей задачей власть считала поиск новых путей финансирования и сбыта художественных произведений. Художественные кооперативы могли примирить экономические интересы и творческие амбиции художников с намерениями власти превратить искусство в социальную фабрику.

В этой ситуации и рождается «Всекохудожник». С одной стороны, кооперирование соответствовало генеральной политической линии на вытеснение частника из всех сфер жизни. С другой – в кооперации власть и художники увидели экономический механизм, позволяющий сочетать принципы государственного финансирования и самокупаемости искусства. Наконец, кооперативы казались альтернативой независимым художественным объединениям и стилистическим группировкам.

Учредителями «Всекохудожника» в 1928 году стали 57 частных и юридических лиц, 39 кооперативов Москвы и Ленинграда². Первоначально эта организация называлась промысловым кооперативным товариществом «Художник», однако с сентября 1931 года фигурировала уже под именем Всероссийского союза товариществ работников изобразительного искусства «Всекохудожник»³. Для всех кооперативов действовали

¹ Искусство. 1929. № 3–4. С. 166.

² Непосредственными организаторами кооператива были Ю.М. Славинский, В.Ф. Сахаров, Ф.К. Лехт, В.А. Савичев, Н.Н. Масленников, активно помогли им И.А. Толстопятов, Н.А. Семашко, Н.А. Милютин и В.М. Косыгин.

³ Название и ведомственная принадлежность союза неоднократно менялись. В 1928–1932 годах союз назывался «Промысловое кредитное товарищество “Художник”», в 1932–1935 – «Всероссийский союз товариществ работников изобразительного искусства “Всекохудожник” Всекопромсовета», в 1935–1940 – «Всероссийский союз товариществ работников изобразительного искусства “Всекохудожник” Наркомпроса РСФСР», в 1940–1946 – «Всероссийский союз товариществ работников изобразительного искусства “Всекохудожник” СНК РСФСР», в 1946–1953 – «Всероссийский союз товариществ работников изобразительного искусства “Всекохудожник” Совета Министров РСФСР» (г. Москва).

единые юридические и финансовые правила. Начальные средства складывались из полученной от государства ссуды в 15 тыс. рублей, добровольных взносов, налоговых льгот, отчислений от стоимости проданных произведений, а также средств, поступивших в результате передела собственности. Всекохудожник получил производственные мощности, мастерские частных лиц и различных организаций. Так, в первые годы кооперативу была передана ленинградская скульптурная артель «Искусство и труд», оборудование лаборатории государственного музея керамики, бывшая фабрика по производству красок Досекина, бывшая мастерская московского Высшего художественного технического института, фабрика измерительных приборов, кистевязальная мастерская. Собственность кооперативов считалась разновидностью социалистической общенародной собственности. Со временем «Всекохудожник» обзавелся в Москве мощным многопрофильным художественным комбинатом¹, первым в советской столице корпоративным выставочным залом, городком художников, издательством.

Программа товарищества состояла из политических, экономических и организационных установок. В политическом плане на кооперативы возлагалась задача политической социализации художников (борьба с «идеологической нейтральностью»²), в экономическом – задача создания крепкой производственной и финансовой базы для развития искусства, в организационном – задача оказания помощи художникам в получении материалов, мастерских, выставочных помещений, профессиональных консультаций. Причем самостоятельная производственно-экономическая

¹ В 1953 году при ликвидации системы Всекохудожника Ленинградское товарищество передало Художественному фонду художественные и литературно-художественные мастерские, багетную и скульптурно-формовочную фабрику, салон-магазин. Московское товарищество перешло в Художественный фонд с живописным, декоративно-оформительским и скульптурно-производственным комбинатом, заводом художественного литья и обработки металла, гжельским керамическим заводом, фабрикой художественной обработки дерева. Товарищество художников Москвы и Московской области передали Худфонду пять художественно-производственных мастерских, оформительскую мастерскую на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, а также живописно-творческий цех (РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 85. Л. 4–6).

² Бюллетень всероссийского кооперативного союза «Всекохудожник». Июнь 1932. М., 1932. С. 4.

база кооператива считалась необходимым условием вовлечения художников в социалистическую реконструкцию. Кооперация должна была создать такие условия, чтобы художники добровольно объединились для участия в строительстве социализма. Художники могли принять эту программу, если бы она обеспечивала нормальные условия для творчества, в первую очередь сокращение безработицы. Вот почему ставка была сделана на собственные производственные мощности. Именно экономическая самостоятельность, а не стилистическая программа или выставочная стратегия, стала ключевой идеей объединения художников в кооперативы¹.

Экономическая схема, лежащая в основе деятельности «Всекохудожника», отличалась простотой: искусство авторское, «высокое» содержится за счет искусства «широкого потребления». Иначе говоря, нерентабельная работа станковых живописцев оплачивалась из денег, заработанных продажей шалей, керамики или игрушек². Кооперативы производили багет, холст, кисти, краски и прочий художественный инвентарь. Авторские работы и искусство для «масс» занимали различное место в системе приоритетов «Всекохудожника». В 1940 году только 10% оборота кооператива поступало от продажи оригинальных художественных работ³, в 1950-м еще меньше – 8%⁴.

Под крышей «Всекохудожника» оказались мастера традиционных промыслов, художники фабрик по производству предметов быта, игрушек, тканей, оформители демонстраций. Отдельные кооперативы создавались для представителей «высокого» искусства – станковых живописцев, графиков, скульпторов. Принципы организации везде были сходными: государственные расценки, плановое производство, распределительное снабжение. Поэтому такие разные художники, как скульптор фабрики «Гжель», академический живописец и рисовальщик лозунгов в районном городке сталкивались с однотипными экономическими проблемами. Со временем все художественные кооперативы превратились в обычные советские предприятия с производственными планами, стахановским

¹ В сталинскую эпоху «Всекохудожник» стал первой художественной организацией, обладавшей экономической самостоятельностью (производственной и выставочной собственностью, доступом к валюте и т.п.).

² Костин В.И. Кто там шагает правой? // Панорама искусств. Вып. 9. М., 1986. С. 133.

³ Chen J. Soviet Art and Artists. London, 1944. P. 46

⁴ РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 7. Л. 5.

движением и социалистическим соревнованием. И все же у каждого из этих видов художественной деятельности были свои особенности, что заслуживает самостоятельного исследования.

История адаптации художников традиционного промысла Палеха к сталинскому художественному рынку, история вовлечения эскизников и живописцев в изобретение советской культурной традиции скрупулезно проанализированы А. Дженксом¹. Объект моего внимания составляют представители классических художественных профессий – живописцы, графики, скульпторы. Каким образом можно было вовлечь в кооперирование и плановое производство этих наиболее индивидуализированных, склонных к божемному образу жизни профессионалов?

Кооперативы предложили художникам контрактацию² и тематическое планирование творчества. Это означало, что художник заключает контракт с предприятием, учреждением или самим кооперативом и к определенному сроку представляет произведение на заданную тему. Труд авансировался, однако при нарушении условий контракта предоплату надо было вернуть. В том случае, когда заказчиком выступал «Всекохудожник», произведения поступали в фонд товарищества, а затем продавались населению или организациям. В системе контрактации этого времени бросается в глаза асимметричность обязательств сторон. Художник мог не выполнить работу вовремя, мог значительно отклониться от темы. Большинство художников в качестве универсального прикрытия от санкций за неисполнение подписанного контракта использовали пейзаж или натюрморт. Натюрмортами, картинами природы художники часто отчитывались о выполнении заказа на темы колхозного движения или дня физкультурника³. Что касается заказчиков, то, как правило, они выкупали художественные произведения даже в том случае, если таковые совершенно не соответствовали их ожиданиям.

Несмотря на то что контрактация была доступна немногим, порой именно контракты со «Всекохудожником» обеспечивали физическое выживание художникам, замеченным в отклонениях от легальной эстетики. Так, художник А. Фонвизин, обвиненный в формализме, лишился заказов,

¹ Jenks A. From Periphery to Center: Palekh and Indigenization in the Russian Heartland // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2002. № 3. P. 427–58; Jenks A. *Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution*. DeKalb, 2005.

² Описание процедуры контрактации см.: *London K. Op. cit.* P. 49–53.

³ Творчество. 1936. № 7. С. 15.

а выжил исключительно благодаря контрактации¹. Американский исследователь М. Боун обращает внимание на политические последствия практики контрактации. Он полагает, что тем самым перекрывалась дорога свободному творческому соревнованию различных художников и групп и закладывался краеугольный камень в создаваемую систему масштабного контроля и прямого управления миром искусств².

Основными заказчиками произведений искусства в 1930-е годы стали строящиеся промышленные предприятия. В условиях форсированной индустриализации художников направляют «обслуживать строительство», фиксировать в художественных образах меняющийся облик страны, оформлять рабочие клубы, дома культуры, парки. Бюллетень «Всекохудожника» за 1931 год программно трактовал занятость художников в оформлении строек и рабочих клубов как средство двойного назначения: борьбы с безработицей и «организации мыслей» трудящихся³. В том же духе понималась перспектива резкого роста числа тиражной изопродукции – репродукций, копий, иллюстраций. По словам одного из первых руководителей «Всекохудожника» – В. Сахарова, «репродукция картины дает живописи широчайшего рабочего потребителя, что не только подымает живопись на должную высоту в служении массам, но также дает и экономические предпосылки для развития самой живописи». Редакционно-тиражная политика должна была решить две задачи: трудоустроить художника и предложить визуальные средства воздействия на советского человека. На практике предприятия и учреждения ограничивались заказами элементарной визуальной пропаганды – лозунгов, вывесок и т.п. В 1937 году «вывесочные работы» составляли в Калининском товариществе «Художник» 72,2% от всех выполненных заказов, в Пензенском – 68,4, Сталинградском – 57, Казанском – 64,8, Челябинском – 59,9. В целом план «по вывескам» был выполнен «Всекохудожником» в этом году на 144,9%⁴.

Помимо деперсонализированных заказов от предприятий и организаций власть рассчитывала получить нового массового потребителя искусств. Перед кооперативами художников ставилась задача «решительного вторжения в быт». В товариществе создавались специальные группы

¹ Советское искусство. 1937. 17 апр.

² *Bown M. C. Socialist Realism Painting*. New Haven, 1998. P. 111.

³ Бюллетень «Всекохудожника». Апрель, 1931. М., 1931. С. 13. Забавно, что основатели кооператива считали удачным примером художественной пропаганды убранство православных храмов.

⁴ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 6. Д. 186. Л. 58, 43.

по росписи ткани, фарфора, шалей, детских ковриков и всякого рода предметов домашнего обихода, игрушек. За два первых года в эту работу было втянуто более 200 художников и скульпторов¹. Программа продвижения искусства в массы и, соответственно, массового художественного производства вписывалась в политику «культурности», на которой лежала та же, что и на «Всекохудожнике», двойная печать высоких идеалов и материальных потребительских интересов.

Выдвиженцам, новым горожанам, колхозникам, стахановцам предстояло превратиться в потребителей художественных товаров, перейти с условно-метафорического языка фольклора, иконы, лубка на язык карикатуры, документальной фотографии и современного искусства. Для неискушенного зрителя, только начинающего осваивать новые для себя практики, изобразительное искусство представляло интерес в качестве иллюстрации к информации, когда изображение воспринималось не символически, но буквально, как некая единица информации. «Что конкретно здесь изображено и зачем?» – пожалуй, так можно сформулировать ожидания наивного зрителя от произведения искусства².

Иллюстративный, описательный и повествовательный стиль, постепенно утвердившийся в 1930-е годы в советском искусстве под аморфным термином «социалистический реализм», соответствовал политике втягивания в художественный рынок нового массового потребителя. Для неискушенного нового зрителя иллюзионизм советской официальной живописи казался изощренным урбанистическим искусством³. Именно на такого зрителя и должен был ориентироваться художник-кооператор.

Первоначально становление художественных кооперативов шло трудно, пользуясь словами одного из очевидцев, «под пинками» жесткой критики⁴. Однако после роспуска литературно-художественных организаций в 1932 году «Всекохудожник» стал одним из главных действующих лиц в сложной комбинационной игре художников с советской властью. Поскольку кооперативы могли консолидировать вокруг своих экономических и производственных ресурсов разобщенные художественные объединения и группы, на них возлагалась задача формирования горизонтальных

¹ Бюллетень «Всекохудожника». Апрель, 1931. С. 14.

² Об отношении нового зрителя к искусству см.: *Мальшева М.Я.* Об опыте исследования отношения советских трудящихся к изобразительному искусству в 20–30-е годы // *Социология культуры.* М., 1974. Вып. 1.

³ *Lindley Ch.* Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo. 1945–1962. P. 62.

⁴ Бюллетень «Всекохудожника». М., 1932. С. 9.

связей, объединения провинции и центра. Некоторые художники, в частности Ф. Богородский и А. Герасимов, вообще считали, что кооператив должен стать единственным центром изобразительного искусства¹. Первые региональные отделения «Всекохудожника» появились в Ростове-на-Дону, Нижнем Новгороде, Самаре, Свердловске. Со временем кооперативные товарищества под типовым названием «Художник» возникли почти во всех областных центрах и автономных республиках, крупных городах. В 1941 году в регионах существовало 42 художественных кооператива, а когда в 1953 году «Всекохудожник» ликвидировали, в его структуру входило уже 67 товариществ, от Ленинграда до Хабаровска².

1936 год стал переломным в истории этой организации, да и всей художественной жизни: в институциональной системе советской культуры формируется Всесоюзный Комитет по делам искусств при правительстве СССР, сконцентрировавший в своих руках рычаги управления в области искусства. Комитет стал стержнем централизованной структуры административного управления, превратившей институциональный мир искусства в бюрократическую машину.

В новых обстоятельствах власть раздражала излишняя самостоятельность и финансовая независимость «Всекохудожника». В середине 1930-х годов по масштабу закупок художественных произведений он был сопоставим со Всесоюзным комитетом по делам искусств³. Такое положение дел не соответствовало новой политической линии, направленной на регламентацию и единоначалие в культуре. Основатели кооператива, в первую очередь Ю. Славинский, оказались причастны к политическим процессам 1936–1938 годы. Председатель «Всекохудожника» Ювеналий Митрофанович Славинский в 1920-е годы возглавлял Рабис, дружил с профсоюзным лидером Томским. У Славинского была репутация пионера советского профсоюзного движения. Музыкант по образованию и роду деятельности (одно время дирижировал оркестром Большого театра), он еще до революции организовал один из первых союзов музыкантов. В 1920-е годы у Ю. Славинского была уже общероссийская известность, он превратился в публичную фигуру, отмеченную всевозможными знаками общественного признания. Скажем, в Астрахани его избрали почетным пионером, в Ленинградской консерватории присуждалась стипендия им. Ю. Славинского для самого талантливого ученика по дирижерскому

¹ Советское искусство. 1937. 11 мая.

² РГАЛИ. Ф. 2075. Оп. 1. Д. 102. Л. 50–50/об.; Ф. 2907. Оп. 1. Д. 85. Л. 4–6.

³ Манин В.С. Искусство в резервации // В.С. Манин. Неискусство как искусство. М., 1999. С. 165, 168.

классу¹. После самоубийства Томского в 1937 году лидер «Всекохудожника» оказался беззащитен, его личная судьба была предрешена, что самым драматическим образом сказалось на судьбе всей организации.

С февраля 1936 года началось выявление врагов народа в Московском и Ленинградском союзах художников, в центральных и провинциальных кооперативах². Газета «Советское искусство» сообщила о «проникновении врагов народа» в Азово-черноморское, Удмуртское, Таганрогское отделения «Всекохудожника». Обвинения в адрес кооператива сводились к экономическим вопросам: нецелевое использование средств, проблемы со сбытом (азово-черноморским художникам поставили в вину «затоваривание» акварелями). Многие художники высказывали недовольство контрактацией и тематическим планированием. Они полагали, что экономическая модель, по которой строилась деятельность «Всекохудожника», порождала клановость в распределении заказов и, как следствие, «вахханалию», полную непредсказуемость в оплате труда, необоснованно завышенные гонорары одних и несправедливо заниженные у других художников³. Как видим, эгалитарные иллюзии художников отвечали намерениям властей полностью поставить кооперативы под контроль.

Активную роль в деле «Всекохудожника» сыграл лично председатель Комитета по делам искусств П. Керженцев. Славинскому ставилась в вину высокая стоимость контрактов. Его обвиняли в том, что художники занимались «дикой халтурой», не возвращали авансовых сумм и никак не отчитывались за оплаченные работы, что провинциальные кооперативы не могли найти себе помещений и оборотных средств, не вели финансовой отчетности⁴. Говорилось, что именно Славинский поставил более 200 московских художников «в недостойное положение людей, которые забрали у государства деньги и ничего за них не дали»⁵. Вскоре после апрельской ревизии 1937 года, проведенной КПДИ СССР, Славинский вместе с другими членами правления был арестован, обвинен как враг народа и в июне 1938 года расстрелян. В Дубровлаге оказалась его жена, примадонна Московской оперетты. Что касается «Всекохудожника», то его все чаще называли «лжекооперативом», практикующим наемный труд и частное предпринимательство, что само по себе означало уголовное

¹ Пятый всесоюзный съезд работников искусств. М., 1925. С. 38.

² Манин В.С. История из истории. С. 12–14.

³ Советское искусство. 1937. 17 мая, 29 авг.

⁴ См. дискуссии по делу «Всекохудожника»: Советское искусство. 1937. 29 марта, 23 сент.; Творчество. 1936. № 7. С. 6–19.

⁵ Советское искусство. 1937. 29 марта.

преследование в соответствии с постановлением правительства от 28 декабря 1928 года¹.

Чистка «Всекохудожника», на взгляд стороннего наблюдателя, могла показаться совершенно немотивированной. Отцы-основатели кооператива безоговорочно следовали идее превращения художников в политически ангажированных пропагандистов. Из цехов типографии «Всекохудожника» в 1933 году вышла печально знаменитая книга критика О. Бескина «Формализм в живописи», давшая старт масштабному и долгому крестовому походу против художников, предпочитавших социальной злобе дня образно-символические и стилистические искания. Было бы некорректно представлять руководителей «Всекохудожника» первого созыва людьми, нашедшими для художников нишу, где бы те могли укрыться от навязчивого давления идеологии или политики. Что касается Ю. Славинского, то он был одним из самых истовых сторонников пролетаризации искусства, идеологической «перековки» художников. Речь его отличалась трескучей и заштампованной риторикой классово-борьбы, грубым экономическим детерминизмом. Современники оставили противоречивые отклики об этой личности. Одни обвиняли его в злоупотреблении служебным положением и культурном «нэпманстве», другие искренне уважали за то, что тот не побоялся публично заявить о своей поддержке семьи Томского, не предал дружбу с «врагом народа».

Идеологизацию искусства основатели кооператива считали единственно правильным курсом. Выставка ли, пейзаж ли – все трактовалось ими в контексте политической агитации. В. Костин, известный критик и член худсовета московского товарищества в 1930-е годы, видимо, под воздействием «детской болезни левизны», выступал против «цветокопательства» и «нижегородско-французского сезанизма», против «безобидных пейзажиков и красивых натюрмортиков», против самостоятельного существования художественных группировок. Он, как и многие его современники, поддерживал действия власти по превращению «старой толстозадовой Руси в передовую индустриальную державу»². В 1940-е годы В. Костин увидит, к чему приводит тотальная политическая мобилизация художника, и он станет одним из самых активных и последовательных противников помпезно-церемониального искусства эпохи позднего сталинизма.

Репрессии не решили, да и не могли решить тех проблем, что послужили поводом для репрессий. Склады оставались затоваренными невостребованной политической скульптурой, портретами, игрушками.

¹ Собрание законов и распоряжений правительства СССР. 1929. № 3. ст. 28.

² Бюллетень «Всекохудожника». Апрель, 1931. С. 17.

Художники продолжали отчитываться вместо произведений, предусмотренных договорами, этюдами, набросками, натюрмортами. По-прежнему художники оставались должниками кооператива, а кооператив – должником художников. По контрактации 1936–1937 годов из 160 живописцев и графиков отчитались только восемь человек. Художники должны были своему кооперативу 2 млн. рублей, а кооператив оставался должен им более 500 тыс. В 1937 году закрылись отделения «Всекохудожника» в Свердловске, Сочи, Курске, на грани закрытия оказались челябинское и горьковское отделения¹.

Подоплека гонений на «Всекохудожник» была связана с решением вопроса о том, быть ли ему достаточно самостоятельной организацией или его следует превратить в государственное учреждение? На каком поводе, коротком или длинном, будет разрешено художникам отрабатывать свой социальный долг? В конечном счете деятельность предприятий и отделений «Всекохудожника» подверглась детальной регламентации и мелочному планированию. Чистка «Всекохудожника», безусловно, преследовала не столько тактическую задачу – перетряску руководящих кадров одной из художественных организаций, но и стратегическую цель – снижение уровня ее самостоятельности и независимости².

В итоге приоритет на рынке оригинальных заказов и выставочной деятельности перешел к формально нелегитимному (существовавшему без учредительного съезда) Союзу советских художников и Худфонду. В ведении Союза оказалось и учрежденное в 1935 году бюро по охране авторских прав, первоначально действующее в системе «Всекохудожника».

Проверки «Всекохудожника» продолжались до 1939 года. Постановлением СНК РСФСР от 19 февраля 1940 года был утвержден новый Устав товарищества³. Деятельность «Всекохудожника» вновь обсуждалась 10 сентября 1940 года на совещании в КПДИ при СНК РСФСР. Прошло три года после разгрома первого правления, но, как выяснилось, существенно

¹ Всекохудожник и художники // Сов. искусство. 1937. 23 сент.

² В. Манин и С. Рид также считают причиной нападков на «Всекохудожник» чрезмерную экономическую самостоятельность этой организации: *Манин В.С. Искусство в резервации. С. 167–169; Reid S. Destalinization and Remodernization of Soviet Art. P. 84.*

³ С 1932 по 1935 год художественные кооперативы состояли во Всекопромсовете, с 1935 по 1940 год – подчинялись Наркомпросу СССР. В 1940 году «Всекохудожник» передали в ведение СНК РСФСР (*Назаров П.Г. История инвалидной и художественной кооперации в СССР. Челябинск, 1994. С. 35).*

ситуация не изменилась. По-прежнему товарищества ходили в должниках перед государством и художниками (только в Московском товариществе за 1938–1940 гг. задолженность достигла почти 1 млн. рублей). По-прежнему качество художественных произведений мало кого устраивало, руководителей кооперативов обвиняли в «делячестве» и частном предпринимательстве. Те в ответ напоминали, что никак не решены проблемы с сырьем, художественными материалами, выставочными помещениями, что заседания художественных советов никак не способствуют творческим достижениям¹. Один из выступающих охарактеризовал атмосферу, царящую во время обсуждения картин так: «Старые художники уходят отсюда чуть ли не в истерике и со слезами на глазах. Можно отрицать то или иное произведение, но превращать заседание художественных советов в какие-то судилища никоим образом нельзя»².

Экономическая самостоятельность и предприимчивость кооперативов в системе ценностей сталинского социализма выглядела «делячеством», «ремесленничеством», «рвачеством», «погоней за легким и быстрым получением коммерческой прибыли» – иначе говоря, уродливым проявлением пережитков капитализма.

В годы войны «Всекохудожник» на несколько лет почти полностью прекратил художественную деятельность, переключившись на изготовление маскировочных халатов, знамен, костылей, лопат, ящиков для снарядов и продукции военного назначения. Девять товариществ закрылись, связи центрального правления с местными товариществами до января 1942 года были разрушены. Художественные кооперативы и предприятия потеряли большую часть опытных сотрудников, рабочих и художников: на фронт или на другую работу ушло 70% художников, 90% рабочих, в том числе 44% женщин – мастеров художественных промыслов³. Их места заняли неквалифицированные кадры – бывшие домохозяйки, жены военнослужащих, подростки, демобилизованные инвалиды. Так что деволюция качества продукции художественной промышленности в послевоенные годы отчасти объясняется профессиональной неподготовленностью тех, кто занял места художников и работников художественной промышленности.

¹ Стенограмма совещания при начальнике управления по делам искусств при СНК РСФСР по вопросу работы «Всекохудожника» 10 сентября 1940 г. // РГАЛИ. Ф. 2075. Оп. 1. Д. 63. Л. 5–31/об.

² Там же. Л. 28 об.

³ Отчет о работе «Всекохудожника» за 1942 г. // Там же. Д. 102. Л. 35.

С конца 1930-х годов в советском искусстве параллельно существовали три организационные структуры с разветвленной сетью региональных отделений – «Всекохудожник», Худфонд и Союз художников. Многие художники числились во всех организациях одновременно, надеясь использовать каждую из них в своих интересах¹. Союз художников и Худфонд считались институтами более статусными, принадлежность к ним должна была символизировать профессионализм и социальную защищенность. Что касается статуса художника-кооператора, то членство во «Всекохудожнике» не предоставляло никаких преимуществ, за исключением оплаты командировок и учебы на курсах повышения квалификации. Однако тем, кто не мог пройти отбор в Союз художников, кооперативы давали возможность легально заниматься искусством и получать гарантированную зарплату. Членам Союза художников они предоставляли нечто большее, чем привилегии, – разнообразные возможности получения высоких доходов.

Кооперативы занимали почти монопольное положение в такой специфической нише художественного рынка, как «художественная агитация» и «искусство для населения», представленной портретами партийных и государственных деятелей, оформлением парков культуры, кинотеатров, учреждений, клубов, копиями произведений искусства. Политическая пропаганда и плановое производство копий оказались высокодоходным делом, позволяющим своеобразно материально компенсировать отсутствие высокого статуса у художественных кооперативов.

Изображения, предназначенные для политической агитации, тщательно проверялись цензурой, поэтому очень часто представляли собой увеличенные копии с официальных фотографий партийных и государственных лидеров. В этой рутинной работе художников привлекало одно: половина стоимости заказа шла на зарплату. Самостоятельная же, авторская, стилистика становилась опасным или убыточным делом. Художники нашли для себя выход в том, что откровенно зарабатывали на пропаганде, разделяя в своем творчестве работы, созданные «для себя» и «для массовки»². Принцип финансирования авторского искусства за счет массовой художественной продукции, когда-то придуманный основателями «Всекохудожника», превратился в один из вариантов

¹ К примеру, в товариществе скульпторов Москвы «Росскульптор» в 1949 году из 237 кооператоров 214 состояли в МОССХе, среди них лауреаты Сталинской премии В. Мухина, Б. Яковлев, С. Меркуров, Г. Мотовилов, Г. Нерода, Н. Томский, Л. Кербель – см.: РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 8. Д. 24.

² РГАЛИ. Ф. 2943. П. 1. Д. 2121. Л. 6/об.

жизненной стратегии советского художника, зарабатывающего на «истинное» искусство, выполняя идеологические заказы и создавая продукцию «широкого потребления».

Вирусом профессионального цинизма были заражены и работы, подготовленные для районного комитета партии, и произведения, выдвинутые на соискание Сталинской премии. В годы позднего сталинизма, которые принято считать эпохой самого мощного идеологического контроля, живопись, графика, скульптуры с изображениями Ленина, Сталина, других лидеров партии и государства выполнялись на очень низком профессиональном уровне, что было очевидно многим: обычному зрителю, специалисту и представителю экспертных комиссий и советов. Сплошь и рядом контролеры требовали убрать со всеобщего обозрения изображения советских лидеров, предназначенные для продажи или демонстрации в публичных местах¹.

Резко критиковали «профессиональную беспомощность» произведений на лояльные политические сюжеты эксперты специального комитета по присуждению Сталинской премии². О том, что массовая политическая скульптура профанирует искусство, предлагая для всеобщего обозрения «издевательские скульптуры» вождей, открыто говорили и на собраниях художников, и в самых высоких кабинетах. Ходили слухи, что сам председатель комитета по делам искусств коллекционирует фотографии «гипсовых истуканов»³. При этом особых санкций за идеологическую халтуру не применялось. Авторитет темы служил своеобразной охранной грамотой, под прикрытием которой художники превращали идеологию в бизнес.

Еще одним источником безбедного существования в годы позднего сталинизма оказалась работа копииста. Именно копии должны были превратить искусство в доступный потребительский товар⁴. Копии произведений живописи, скульптуры и графики стали неотъемлемым элементом

¹ См., например, материалы художественных советов кооперативов Молотова и Саратова // ГАПО. Ф. р. 604. Оп. 1. Д. 10. Л. 211; ГАСО. Ф. 1359. Оп. 1. Д. 31. Л. 59.

² РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 2. Д. 31. Л. 97, 100, 107–108.

³ Там же. Ф. 2945. Оп. 1. Д. 2124. Л. 11/об.

⁴ Надо разделять авторские повторы и копирование в промышленных масштабах. Если говорить об авторских повторениях, то они приравнивались к самостоятельным художественным произведениям и закупались наравне с оригиналами. См.: *Zwickl An. «Copyright». The Problem of Originals and Copies in the Painting of the Fifties // Art and Society in the Age of Stalin / Ed. by P. Gyorgy, H. Turai. Budapest, 1992. P. 65–68.*

публичного и частного пространства, выполняя задачи массового художественного просвещения и стандартизации визуальных впечатлений. Они украшали стены партийных и советских учреждений, клубов и санаториев, учебных заведений и больниц, кинотеатров и музеев, гостиниц и столовых. Репертуар художественных впечатлений советского человека, особенно живущего вдаль от крупных культурных центров, нередко формировался именно под влиянием выставленных на всеобщее обозрение копий.

Скудный ассортимент разрешенных копий составляли работы элитного клана советских художников (лауреатов Сталинской премии, народных художников СССР, академиков) на темы революции, гражданской войны, классовой борьбы, жизни руководителей партии и правительства. Второе место по объему копирования занимали те произведения передвижников, что были популярны еще с дореволюционных времен: «Утро в сосновом бору» Шишкина, «Девятый вал» Айвазовского, «Богатыри» Васнецова, «Охотники на привале» и «Рыболов» Перова, две-три картины Репина и Сурикова¹. Неизменной популярностью пользовались далекие от политической тематики изображения животных, детей, цветов и сентиментальных сценок повседневной жизни. Копийная работа была настоящей поденщиной, поскольку зарплата художнику начислялась исходя из расчета 40 рублей в день и зависела от размера произведения в квадратных метрах². Правда, такая работа обеспечивала художнику весьма достойный заработок, порой гораздо более высокий, чем за авторские произведения.

В годы позднего сталинизма регламентация всех видов деятельности «Всекохудожника» достигла апогея. Экономическая инициатива, благодаря которой многие товарищества художников выжили в годы Отечественной войны, раздражала и вызывала жесткую критику со стороны властей. Когда самый трудный период послевоенного восстановления миновал, правительства СССР и РСФСР обратили внимание на этот островок рыночных отношений в искусстве и приняли несколько постановлений, нацеленных на реставрацию государственного контроля над массовым художественным производством в полном объеме.

14 апреля 1948 года Совмин СССР издал постановление «О проникновении частного в систему Всекохудожника», в мае 1948 года товарищество

¹ Советское искусство. 1950. 19 сент.

² ГАПО. Ф. р. 1128. Оп. 1. Д. 7. Л. 335–337. По данным А. Дженкса, этот же принцип действовал в народных промыслах, только там счет шел на квадратные сантиметры.

прошло перерегистрацию в Минфине РСФСР. Через год, 31 мая 1949 года, положение дел в товариществе раскритиковало теперь уже правительство Российской Федерации. За каждым постановлением следовали масштабные проверки правления «Всекохудожника», скульптурного и декоративно-оформительских комбинатов в Москве, московского товарищества «Росскульптор» и других художественных производств. С 15 декабря 1949 по 1 апреля 1950 года всех художников-кооператоров обязали пройти перерегистрацию, с тем чтобы «уточнить состав, освободиться от случайных и неквалифицированных членов товариществ, повысить авторитет художественной кооперации и установить единый порядок учета»¹.

Самостоятельность в управленческих решениях была почти полностью ликвидирована. Руководители художественных организаций формально не могли принимать вариативных решений. Невозможно было, не преодолев бюрократических барьеров, изменить штатное расписание, нанять сезонного рабочего, самостоятельно купить художественные материалы. Централизованные и нормированные поставки холста, масляных красок, материалов в такой громадной стране, как СССР, постоянно порождали дефицит и перебои в поставках. Невозможно было заказывать через центральные снабженческие конторы мелкие партии художественных материалов, так как железная дорога мелкие грузы перевозить отказывалась. Нельзя было купить холста и белил больше, чем предусматривалось планом, как и заказать меньше. В итоге склады многих товариществ были завалены засохшими красками неходовых тонов, испорченным клеем и прочими неизрасходованными материалами. Достать же краски редкого оттенка или хороший загрунтованный холст было весьма проблематично.

Постоянно ужесточались требования к финансовой отчетности и системе реализации продукции². Торговая сеть «Всекохудожника» в 1950 году состояла из 31 торговой точки, для каждой из которой устанавливались нормы продажи художественных произведений в наличных деньгах и по безналичному расчету. Товариществам было проще реализовать свою продукцию под маркой тяжелого спортивного инвентаря, чем как художественные изделия³. Даже в этой области кооператоры не могли действовать

¹ РГАЛИ. Ф. 2075. Оп. 1. Д. 268. Л. 19. Условия перерегистрации см. в Приложении.

² См., например: Основные условия поставки продукции производства системы «Всекохудожника» организациям систем Министерства торговли РСФСР и Центросоюза на 1949 г. М., 1949.

³ См.: РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 7. Л. 46.

самостоятельно. Мелочный контроль и регламентация постоянно ставили товарищества на грань экономической катастрофы. Чтобы избежать ее, руководители художественных кооперативов систематически нарушали правила социалистической экономики, тайно повышая зарплаты, создавая черные кассы, ведя двойную бухгалтерию.

Специальным постановлением 1950 года властные инстанции попытались жестко регламентировать копирование. Списки произведений, разрешаемых к копированию, устанавливались сверху. В Москве действовал копийный цех, изготавливающий эталонные образцы для копирования. В результате художники-кооператоры создавали копии копий, воспроизводя не оригиналы, а эталонные дубликаты. Массовую политическую скульптуру (бюсты и статуэтки партийных и государственных лидеров, героев советской политической мифологии) можно было выпускать только по эталонам московского товарищества «Скульптор» и после цензурной проверки. Более того, предприятия, учреждения и общественные организации просто не имели права покупать портреты и картины, если на них не стоял штамп уполномоченного Главреперткома. Чтобы получить такой штамп, организации, связанные с производством и распространением произведений искусства (речь в первую очередь шла об артелях и кооперативах), должны были получить регистрационные удостоверения¹. В провинции иногда дело доходило до «поэземплярной» проверки и запрещения деятельности неорганизованных художников². Таким путем власть боролась за качество «изопродукции». Эти ограничения оставили многих провинциальных художников без какого-либо заработка, так как политическая агитация и копирование были для местных художников порой единственным источником существования. В ответ на их многочисленные просьбы в августе 1952 года кооператорам вновь разрешили работать без эталонов.

Центральное правление «Всекохудожника» устанавливало единые списки произведений, разрешаемых к копированию, отпускные цены, нормы расхода материалов и затраченного времени. Цена продукции «Всекохудожника» складывалась не только из расходов на материалы, сырье, зарплату, общепроизводственных затрат. В ней также учитывались отчисления в пользу Художественного фонда, центрального правления товарищества, художников, претендующих на авторский гонорар при тиражировании их произведений, налог с оборота, налог на социальное страхование и т.д.

¹ ГАПО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 10. Л. 10–11, 23.

² Государственный архив Саратовской области (далее – ГАСО). Ф. р. 1359. Оп. 1. Д. 31. Л. 31–33.

С точки зрения задач, первоначально возложенных на художественные кооперативы (создание прибыльного производства, равных условий для всех художников, эстетическое и идеологическое воздействие на массы), «Всекохудожник» демонстрировал хронические, в принципе неизлечимые болезни. Во-первых, с момента создания и до своей ликвидации эта система была экономически неэффективной. Во-вторых, качество художественной продукции оставляло желать лучшего. В-третьих, хозяйственная модель порождала различные теневые экономические схемы¹. Наконец, не существовало никакого равенства возможностей и, соответственно, доходов художников-кооператоров. В середине 1930-х годов одни считали все эти проблемы трудностями роста. Другие видели в подобной практике умышленное отклонение от нормы («вредительство»). В конце 1940-х годов стало очевидно, что проблемы «Всекохудожника» системны.

Сходные трудности (иерархия успеха и денег, экономическая неэффективность, нелегальное предпринимательство) были знакомы и Художественному фонду, и Союзу художников². Так, обследование Худфонда в 1949–1950 годах выявило, что в ведомостях на получение зарплаты по предприятиям Худфонда под наименованием «ведущий художник» или «искусствовед» числились бухгалтера, домохозяйки, экономисты, офицеры. Среди лиц, отвечающих за хозяйственно-производственные вопросы Худфонда, было немало осужденных за финансовые преступления и никак не связанных с изобразительным искусством³.

Затоваривание складов непроданными картинами, художественными игрушками, политической скульптурой, репродукциями было одним из самых серьезных аргументов против признания эффективности экономической модели «Всекохудожника». Если в сентябре 1937 года на складах лежало непроданной продукции на сумму почти в 200 тыс. рублей, то в 1952-м – на 46,3 млн. рублей⁴. В целом доля нереализованной продукции «Всекохудожника» составляла в 1952 году примерно 18,5%⁵.

¹ О нелегальном предпринимательстве в кооперации см.: Пасс А.А. Кооперативы в системе «теневой» экономики на Урале (1939–1945) // Урал в контексте Российской модернизации. Челябинск, 2005. С. 232–248.

² В 1950 году Комитет по делам искусств СССР обратился в правительство с просьбой списать или уценить творческие произведения, находящиеся на балансе Союза художников и Худфонда СССР на сумму в 20–22 млн. рублей – см.: РГАЛИ. Ф. 2363. Оп. 1. Д. 22. Л. 20.

³ РГАЛИ. Ф. 3189. Оп. 1. Д. 363. Л. 16, 67.

⁴ Советское искусство. 1937. 23 сент.; РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 45. Л. 2.

⁵ Там же. Д. 7. Л. 5.

Хорошо информированный об истинном положении дел в искусстве председатель президиума Оргкомитета ССХ СССР А. Герасимов 4 мая 1948 года обратился к уполномоченным по реализации художественных произведений с прямым вопросом: «Если бы завтра волшебная фея пришла и сказала, что все картины закупаются, то было бы честно со стороны держателей картин все их продать? ... Не совсем правильно, если вы всучите народу ту дрянь, которая лежит десять лет»¹.

Изделия художественных кооперативов быстро теряли потребительские качества: гипсовая скульптура разрушалась, картины темнели и трескались, подрамники рассыхались. Сплошь и рядом у художников не было личных мастерских, они вынуждены были ютиться все вместе в маленьких, непригодных для художественных работ помещениях, где трудно было соблюдать элементарные технологические требования сушки полотен и скульптурных моделей.

Художники в поисках заработка набирали такое количество заказов, что выполнить их в договорные сроки было совершенно невозможно. Живописец мог одновременно взять заказ на тему из жизни Красной армии, детского сада, покорителей Арктики, строителей Магнитки или колхоза. Индивидуальность художника не учитывалась, в силу чего формировалась традиция «изготовления» картин, словно на конвейере. Многие художники не без оснований полагали, что именно принцип безличного тематического заказа «развращает художников», порождает «безразличные и фальшивые картины»².

Если говорить об экономической активности кооперативов в целом, то их инициатива и самостоятельность принимают нелегальные формы. Слово «нелегальный» в данном случае имеет только один смысл – незаконный с точки зрения советского законодательства, но отнюдь не оппозиционный или протестный по отношению к официальной эстетике, канонам социалистического реализма. Сплошь и рядом художественные кооперативы практиковали взаимные недопоставки, превышение расходов, самовольное повышение зарплаты, махинации с документами при получении кредитов, двойную бухгалтерию³. Руководители кооперативов привлекали к работе художников в обход установленных правил и платили им в два-три раза больше, чем это предусматривалось официальными расценками. Использовались нехитрые схемы сокрытия доходов: в ведомости вписывали «мертвые души» фиктивных членов творческих

¹ РГАЛИ. Ф. 3189. Оп. 1. Д. 291. Л. 6.

² Советское искусство. 1937. 23 мая.

³ РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 7. Л. 54.

бригад, дважды выплачивались авторские гонорары за одну и ту же работу. Занимались этим и высокостатусные художники, такие как художник Шурпин, скульпторы Меркуров, Манизер, Вучетич и простые смертные из провинциальных кооперативов. Поскольку властная вертикаль в системе «Всекохудожника» сочеталась с полицентризмом и дублированием функций проверяющих инстанций, художники могли лавировать и действовать в собственных интересах.

В итоге Постановление Совмина РСФСР «О неудовлетворительной работе «Всекохудожника» от 17 февраля 1953 года завершило недолгую историю этой организации. «Всекохудожник» обвинили в том, что кооперативы превратились в сборища дельцов и проходимцев, «уволненных за всякого рода проступки и нарушения из других учреждений и предприятий», в группы людей, не имеющих никакого отношения к изобразительному искусству. Кооператоров осуждали за то, что они руководствовались клановыми или семейными интересами, срывали государственные планы, «транжирили государственные средства на некачественные и ненужные потребителю художественные изделия»¹.

История «Всекохудожника» выходит за рамки эксцессов сталинизма, хотя полностью совпадает с его хронологическими границами. «Всекохудожник» оказался полигоном для испытания различных технологий и форм «советизации» художественного сообщества, для освоения экономических механизмов художественного производства по-социалистически. Вплоть до распада СССР тематическое планирование и плановое производство устраивали значительную часть художников, ожидающих именно от государства гарантий предоставления равных возможностей и материальной поддержки. Свою борьбу за рынок заказов и социальный статус они прикрывали демагогической риторикой о «подлинно социалистическом искусстве», не раз использовали административный ресурс в конкурентной дружбе с коллегами.

Таким образом, кооперация, призванная сформировать современный массовый художественный рынок, оставила противоречивое наследие. С одной стороны, тормозился модернизационный процесс автономизации творческой личности, возрождались вроде бы архаические традиции ремесленной корпорации. С другой стороны, в эпоху сталинизма зарождаются практики, соответствующие эпохе постмодерна, – коллективное бригадное творчество, превращение искусства в массовое арт-производство, антимузейная акционистская трактовка художественного

¹ РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 1. Д. 45. Л. 1–2.

произведения, реабилитация копий, десакрализация статуса художника как автономной личности.

За четверть века существования «Всекохудожника» изменились потребители его продукции. В годы позднего сталинизма рабочие, колхозники, мелкие служащие исключаются из «большой сделки» с режимом, уступают место более образованным профессиональным группам¹. Для этой аудитории типовая продукция кооператоров не могла служить фильтром, отделяющим успешных от социальных неудачников. Скорее, наоборот, дидактическое искусство позднего сталинизма означало принадлежность к непривилегированному большинству. В этом отношении кооперация художников в том виде, в каком она существовала в начале 1950-х годов, была обречена.

¹ *Dunham V. In Stalin's Time. P. 5, 15.*

Е.А. Добренко
1932–1934:
РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ЭЛИТЫ

Подобно тому, как рождение нового класса – «советского колхозного крестьянства» – можно датировать 1929-м годом, легко датировать и время рождения советской художественной интеллигенции. Это год 1932-й.

В сущности, до создания Союза советских писателей «советской интеллигенции» как класса (или, точнее, «прослойки») не существовало. Существовали художественные элиты, вечно враждовавшие за привилегии и партийно-государственную поддержку, но они не составляли единого, связанного с властью институционально, экономически, идеологически, класса. В этом были их сила и источник динамизма, но в этом была и их слабость: будучи раздробленными, они – в существующих институциональных рамках – не подлежали полному контролю со стороны власти. Так, РАПП мог контролировать лишь часть художественной среды: будучи организацией сектантской, он вел дело не к консолидации, но к дифференциации (заменив лозунг «борьбы за попутчика» лозунгом «не попутчик, но союзник или враг»). Тем самым за пределы поля институционального контроля оказались фактически вытолкнутыми попутчики-профессионалы.

В 1935 году на встрече со стахановцами Сталин провозгласил лозунг «Кадры решают все». Как известно, Сталин предпочитал провозглашать свои лозунги уже после того, как они были опробованы, что позволяло ему не только корректировать политический курс, но и манипулировать этими лозунгами (яркий пример – статья «Головокружение от успехов» в разгар коллективизации). Разумеется, Сталин имел в виду «командные кадры», кадры «капитанов производства», готовых сменить «буржуазных спецов», инженеров. Но относилось это и к «инженерам человеческих душ». Начало 1930-х – это эпоха рождения новой элиты – не только

управляющей, но и управляемой. Это эпоха превращения революционных масс в нацию, когда без «мастеров» не обойтись. Так что лозунг о кадрах, овладевших техникой, должен быть отнесен не только к технической интеллигенции, но и к интеллигенции в целом, в частности к культурным элитам. А пришел к нему Сталин задолго до 1935 года. По крайней мере, в том, что касается культурных элит, – уже к 1932 году.

Как уже было сказано, советской «творческой интеллигенции» в том виде, как она сложилась в сталинскую эпоху, до 1932 года просто не существовало. Состояние института советской литературы накануне принятия Постановления ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций» (апрель 1932 г.) было таково, что ни о какой единой группе речи быть не могло: были «старики», группировавшиеся в основном при Всероссийском союзе писателей, были попутчики – «мастера» и «спецы», – тяготевшие к бывшему ЛЕФу и разгромленной «Красной нови», были выдвиненцы и большей частью самопровозглашенные «мастера» пролетарской и пролетарско-колхозной литературы, связанные с РАППом и РОКП, но не было не только их сплава, но и возможности для институционального контроля за ними в целом и тем более для их управления. Руководство РАППа было хотя и управляемым, но абсолютно неэффективным с точки зрения тех политических и идеологических задач, которые стояли перед литературой в это время.

Подобно тому как Сталин понял уже в 1930–1931 годах, что индустриализация невозможна без иностранного оборудования и спеццов (т.е. именно «кадров, овладевших техникой»), он понял, что идеологическое обеспечение «великого перелома» и эстетическое оформление его режима невозможно без специалистов, которых, однако, из заграницы не выпишешь и учиться за рубеж не пошлешь, как это делалось в индустрии. Нужна была внутренняя институциональная перестройка основного идеологического поля – литературы. Так созрела идея создания Союза советских писателей как флагмана подобной перестройки. Союз писателей стал первой сталинской институцией для интеллигенции и статусность ее была поистине огромна. Сталин, хорошо знавший интеллигентскую слабость к социальному престижу, к выделенности и почестям, был уверен, что интеллигенция ринется в Союз. Фактически, с созданием Союза писателей и происходит рождение советской интеллигенции как новой социальной элиты. Еще вчера социально ущербная, новая интеллигенция отличалась от прежней не столько социальным происхождением (старая русская интеллигенция рекрутировалась из разночинской среды), сколько социальным статусом: старая интеллигенция идентифицировала себя через отталкивание от власти, тогда как новая

не только не дистанцировалась от власти, но всегда рвалась к ней, будучи, по сути, ее детищем и опорой.

Испытанная логика аппаратных решений привела Сталина к выводу, что добиться подчинения писателей можно только через бюрократическую институцию, которая будет эффективной лишь в том случае, если выразит и воплотит интересы писателей, а именно – их тягу к социальному престижу и высокой материальной стабильности (параллельно с созданием ССП резко увеличиваются гонорарные ставки в издательствах и журналах, начинается строительство писательских домов в центре Москвы, писательских дач и писательского городка в Переделкино, создается писательский клуб и сеть домов творчества).

Идея объединения писателей давно носилась в воздухе, но когда 5 января 1927 года в Доме Герцена состоялось учредительное собрание Федерации объединений советских писателей (ФОСП), в него вошли Всероссийский союз писателей (ВСП) в составе 360 человек, Всероссийский союз крестьянских писателей (ВСКП) в составе 750 человек и Всероссийская ассоциация пролетарских писателей (ВАПП) в составе... 4000 человек. Вскоре в ФОСП вошли немногочисленные «Кузница» и «Леф». Вся деятельность РАПП в Федерации была направлена на захват и подчинение себе печатных органов и издательств и «орачивание» других членов Федерации. Не вдаваясь сейчас в «тонкости» организационных «мероприятий» пролетписательской ассоциации, зададимся, однако, вопросом: кто эти 4000 писателей? Откуда взялась эта оглушительная цифра? РАПП – это прежде всего «ассоциация» пролетарских писательских периферийных кружков. До апреля 1932 года Сталин делал ставку на РАПП, который был занят двумя вещами: институциональной экспансией и призывом ударников в литературу.

ФОСП задумывался как организация, создающая условия для контроля за ходом «литературной борьбы». РАПП не смог бы осуществлять свою роль по «захвату» литературы вплоть до «перестройки» 1932 года, будь он просто «литературной группой». РАПП был прежде всего «массовым литературным движением», взявшим на себя функцию защиты и воспроизводства партийной литературы, функцию, которую до рапповцев не мог выполнить ни Пролеткульт, ни «Кузница». Профессиональные писатели быстро почувствовали, говоря словами Мариэтты Шагинян, «давление личного веса качественно новых людских масс на весь объемный вес создаваемого ими дела». Шагинян утверждала, что ей в этом процессе впервые стал понятен смысл самого распространенного слова этих лет: «освоение»¹. РАПП «осваивал» литературу через призыв ударников.

¹ Шагинян М. Литература и план. М., 1934. С. 64.

Всего лишь за год (к осени 1931 года) рапповцы «призвали в литературу» около 10 000 человек (около 2000 – в Москве, более 500 – в Ленинграде, свыше 400 – на Урале, 245 – в Иваново, 155 – в Центрально-Черноземной области и т.д.¹).

Как и рапповцы, Сталин понимал, что «вопрос о писательских кадрах является лишь частью общего вопроса о новых кадрах»², как и рапповцы, Сталин знал, что «основные пролетарские и крестьянские кадры советской литературы растут сейчас еще слишком медленно и хаотично», и «дело подготовки новых писательских сил еще до сих пор, к сожалению, не вышло за пределы разрозненного, распыленного кустарничества»³, но он также знал, что писатели-профессионалы еще незрели до того, чтобы добровольно (!) пойти под контроль государства. РАПП оказался идеальным инструментом запугивания и деморализации попутчиков, поэтому в 1928 году Сталин делает ставку на РАППовцев, поощряя самые дикие их инициативы (типа призыва ударников в литературу), бессмысленность которых Сталин, несомненно, понимал. Рапповцы же видели свою задачу в 1929 году в том, чтобы «создать и воспитать многочисленные новые кадры писателей из среды рабочих и крестьян, ибо никто как они не смогут глубже проникнуть в самую гущу быта трудящихся, лучше понять их психику и полнее отобразить их жизнь в своем творчестве», а посему «огромная роль в деле подготовки новых писательских кадров, в деле выдвижения из рабочей и крестьянской среды новых художников слова принадлежит, несомненно, тем самостоятельным литературным организациям, которые сейчас так бурно растут на предприятиях, в рабочих клубах, при избах-читальнях, как в центре, так и на местах»⁴.

Однако, в отличие от зараженных пролеткультовским прожектерством рапповцев, Сталин был прагматиком и понимал, что рапповская

¹ Волков А.А. М. Горький и литературное движение советской эпохи. М., 1958. С. 349. Ср. с данными по «призыву» за 1931 г. в ст.: Фридман С. За перестройку работы // Художественная литература. 1931. № 12. С. 22. В хрониках журнала «На литературном посту» проходили, впрочем, цифры, на много порядков превышавшие приводимые здесь. Так, в № 12 за 1931 год прошла информация о том, что за год на Украине в литературу было «призвано» 120 тысяч человек (с. 45).

² О подготовке писательских кадров (Передовая) // Литературная газета. 1929. 25 ноября. С. 1.

³ Там же.

⁴ Там же.

программа, как бы правильно она ни звучала (учеба у классиков, литературная учеба и т.д.), не принесет желаемых результатов в обозримом будущем. Поэтому он поступил с РАППом так же, как поступал всегда: извлек из него максимальную политическую выгоду, после чего отбросил его за ненадобностью.

Нет нужды говорить, что культурная революция и деятельность РАППа на «литературном фронте» в 1928–1932 годах были отражением того «великого перелома», который произошел в это же время на вершине партийной пирамиды. «Призыв ударников в литературу» и по методам, и по темпам, и по своему характеру явился своеобразным отражением «сплошной коллективизации деревни». Знаменитую сталинскую статью «Головокружение от успехов», внесшую некое «ослабление» в процесс «сплошной коллективизации», можно рассматривать как универсальный политический механизм. До сих пор остается, к примеру, загадкой, почему в 1929 году так и не была пересмотрена относительно либеральная резолюция ЦК 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Все для этого было готово: дискуссия о пересмотре резолюции открыто шла не только на страницах литературных изданий, но и в газете «Вечерняя Москва»: напостовцы вновь оказывали давление, требуя прямой директивной передачи под свой контроль «всего литературного дела»; «либералы» в лице Горького, Луначарского и попутчиков печатно обсуждали возможные уступки... В 1929 году всем было ясно, что эпоха толерантного отношения власти к различным литературным группам прошла.

И все же – нового постановления не последовало. Причина объясняется логикой «головокружения от успехов»: ситуацию нужно «завинтить» до предела (до «головокружения»); причем вождь остается при этом как бы «над схваткой». Затем, в разгар «успехов», как гром среди ясного неба, обрушивается директива высшего партийного руководства (в форме статьи Сталина или постановления ЦК – возможны варианты) о «перегибах на местах». Инициатива «мест» сковывается, власть берет «дело» в свои руки и устанавливает порядок. Можно привести множество примеров в советской истории, подтверждающих действие этого механизма.

Именно по этому сценарию развивались события 1929–1932 годов в литературе: по сравнению с «призывом ударников» Союз писателей действительно оказался большинству писателей долгожданным освобождением – вкус к литературным группировкам был отбит, кажется, навсегда. «Призыв», внешне с попутчиками не связанный, был угрожающей демонстрацией возможной модели функционирования литературы

и объективно спланировал попутчиков «на платформе советской власти» во много раз быстрее и прочнее, чем все специальные акции по их «вовлечению в социалистическое строительство», вместе взятые. Это был просчитанный эффект.

Отказавшись в 1929 году от официального пересмотра резолюции ЦК 1925 года, Сталин провоцировал требуемое «головокружение». Рапповцы же, упоенные партийной поддержкой все новых своих инициатив, вряд ли угадывали дальнейшую свою судьбу. Они были использованы властью в качестве искусственного «противовеса»: заданный ими сверхжесткий курс на «большевизацию литературы» заставлял писателей связывать надежды на «смягчение» с высшей партийной властью и буквально толкал их в сталинские объятия. Когда точка кипения была достигнута (а ею и был «призыв»), «пересмотр резолюции», наконец, состоялся: писатели были освобождены от РАППа, войдя в создающийся Союз писателей, но теперь уже на условиях, предложенных властью. На «ударников» Сталин, конечно, ставки не делал: имя одного Горького было ему куда важнее голосов всей «многотысячной армии писателей-ударников», пестуемой рапповцами. РАПП был наследником Пролеткульта не только идеологически. Он и сам (особенно с августа 1930 года, начала призыва ударников) был «массовым литературным движением». Разогнав РАПП, Сталин открыто поставил на профессионалов, к которым и раньше питал скрытую симпатию (достаточно вспомнить его позицию в отношении Булгакова, МХАТа, Большого театра).

На протяжении всех 20-х годов сначала Пролеткульт, затем «Рабочая весна» и «Кузница», потом «Октябрь» и «Молодая гвардия» и, наконец, РАПП старательно, но безуспешно занимались производством **своей** литературы и **своей** элиты. Но только, взяв дело производства культурной элиты в **свои** руки, Сталин смог поставить его на службу **своим** политическим задачам. Ключевой фигурой оказался Горький. Поставив на него, Сталин не ошибся. Он создал настоящий культ Горького, присвоив его имя городу и паркам, улицам и площадям, пароходам и аэропланам, заводам и фабрикам, коммунам и пионерским дружинам, кораблям и танкам. В газетах публикуются поздравления с каждым днем рождения писателя и даже освещаются события его личной жизни (репортажи с похорон сына – только Сталин удостоивался подобного внимания в связи с кончиной жены). Все это должно было показать, что Горький – наместник Сталина в литературе и – шире – в среде творческой интеллигенции. Через него Сталин укреплял связь с профессионалами. Тогда как Горький не нуждался в посредниках, Сталину нужны были комиссары среди писателей-спецов – от Гронского до Ставского.



Рис. 1

О сталинском стиле «обхаживания», «опеки» нужных людей Иван Гронский, человек, приближенный к Сталину в начале 1930-х годов, главный редактор «Известий» и фактический руководитель Оргкомитета Союза писателей СССР в 1932–1934 годах, вспоминал в связи с работой комиссии Политбюро по подготовке празднования 40-летия литературной деятельности Горького:

На одном из заседаний Сталин выступил с предложением: «Присвоить Нижнему Новгороду и области имя Горького. Переименовать улицу Тверскую в Москве. Дать Алексею Максимовичу орден Ленина. Присвоить Художественному театру имя Горького...»

–Товарищ Сталин, но это же больше театр Чехова, – заметил я. «И без того, мол, нагородили черт-те что».

– Не имеет значения. Не имеет значения, – и, наклонившись, тихо так, мне: – Он честолюбивый человек. Надо привязать его к партии.

Опять же по предложению Сталина принимается решение дать Горькому особняк Рябушинского на Малой Никитской и дворец на берегу реки с огромным парком...



Рис. 2

Сталин – гениальный артист. Талант мгновенного перевоплощения был у него поистине шалашинских масштабов... Так же артистически он разыгрывал дружбу с Горьким, на самом деле не доверяя ему. Это была очень тонкая игра. Удивительно: Горький – писатель, «инженер человеческих душ», казалось бы, сама профессия подразумевает знание человеческого характера, но Сталина, на мой взгляд, Горький так и не сумел раскусить... Сталин прекрасно понимал, что Горький, как и Барбюс, как и многие другие видные деятели культуры, – это «политический капитал»¹. Нужно признать, что Сталин распорядился им с максимальной выгодой, когда настала пора «перестройки литературно-художественных организаций» и централизации культуры.

Новой эпохе требовались не самодеятельные ударники-кружковцы, но профессиональные «инженеры человеческих душ», способные давать массовому читателю «полноценную художественную продукцию». 1932 год стал не только концом РАППа (а заодно с ним – и всех литературных групп, существовавших хотя бы номинально), но всей преж-

¹ Гронский И. Из прошлого... Воспоминания. М., 1991. С. 151–152.



Рис. 3

ней культурной инфраструктуры. Должно было пройти полтора десятка лет после революции, чтобы «профессиональные литературные кадры» дозрели до партийности. Разгул РАППа был нужен только для того, чтобы ускорить этот процесс «дозревания», чтобы писатели, прежде всего попутчики-«мастера», буквально выстрадали, приняли как дар, как «освобождение», и Союз писателей, и соцреализм, когда «из маргинальной фигуры эпохи НЭПа писатель превратился в образцового героя драмы построения социализма в одной стране»¹, в государственного функционера.

Создаваемый в 1932–1934 годах Союз был задуман как элитная ин- ституция и сориентирован в пер- вую очередь на профессиональных

писателей-«мастеров». «Самодетельность» («массовое литературное движение»), литкружки, «призыв ударников в литературу» и т.п. формы), выполнив функции давления на «мастеров», оказалась более ненужной. Это означало окончательное искоренение рудиментов революционных утопий коллективного творчества. Эпоха «творческой обезлички» подошла к концу. Начался процесс институционализации, в ходе которого все, что выходило за рамки создаваемых структур, подлежало либо ассимиляции, либо уничтожению как «печальное рапповское наследие».

Итак, эпоха «самодетельности» завершилась. Но поток «новых писательских кадров» не только не иссяк, но, напротив, умножился. Акции власти 1932–1934 годов по созданию «советского писателя» (сталинские встречи с писателями, демонстрация личной дружбы Сталина и Горького, организация писательского съезда как огромного шоу) сформировали небывало высокий статус «советского литератора». Звание писателя обеспечивалось теперь «государственной заботой» самого вождя, а причастность к литературе становилась признаком особой выделенности, элитности.

¹ Фрейдин Г. Вопрос возвращения–1 // Stanford Slavic Studies. Vol. 4:2. 1992. P. 178.

С образованием Союза лишилось прежней аморфности и самое понятие «писатель»: им теперь мог называться только человек с членским билетом ССП; остальные были либо «начинающими», либо самовольно присвоившими себе это высокое звание «тунеядцами» (случай Иосифа Бродского).

Механизм селекции начал работать сразу после роспуска РАППа, когда возник вопрос о том, кто войдет в новый, спонсируемый государством Союз. Привлекательность новой организации была просчитана Сталиным заранее (характерно его высказывание во время одной из встреч с писателями в 1933 году: «У нас писатели скоро пойдут, как плотва»¹), но «за бортом» Союза сразу же остались не только 10 тысяч призванных накануне ударников, но большинство из тех, кто еще в середине 1920-х годов входил в ФОСП (напомним, что один только РАПП привлек тогда 4 тыс. человек) – к 1934 году в Союзе было 2 200 писателей².

Тема профессионализма становится центральной. Номер «Литгазеты» за 10 мая 1934 года выходит под шапкой: «Начинается прием в Союз писателей. Только действительно достойные великого звания советского писателя должны войти в Союз». Комиссия по приему состояла из Юдина, Павленко, Афиногенова, Вс. Иванова, Gladкова, Асеева и Федина. А дальше из номера в номер «Литгазета» сообщает о том, кто принят, а кто – нет. Не принятых, конечно, куда больше. Так же из номера в номер «Литгазета» помещает на первой странице карикатуры Кукрыниксов на «будущих классиков» советской литературы (подобная идея была невозможна всего за год до того) и выходит под шапками: «Писатель дол-



Рис. 4

¹ Панферов Ф. Выступление на Всесоюзном слете литкружков и рабочих авторов // Резец (Л-д). 1933. № 17–18. С. 3.

² См.: Garrard J., Garrard C. Inside the Soviet Writers' Union. New York, 1990. P. 32. Хотя в докладе на Первом съезде Горький называл цифру 1500 писателей.



Рис. 5

приятеля: «Что тебя сегодня волнует?» отвечает: «После приема в Союз... ничто». Наконец, примечателен опубликованный в «Литературной газете» накануне съезда цикл карикатур Кукрыниксов «Будущая аллея будущих памятников», где в «монументальных» позах классиков изображены Алексей Толстой (Рис. 3), Всеволод Вишневский (Рис. 4) и Вера Инбер (Рис. 5). Трудно представить себе подобный (уже пародируемый!) культ «мастеров» всего за год до развернувшихся в 1933–1934 годах событий.

Лейтмотивом выступлений на Первом съезде писателей становится тема профессионализма и «мастерства». Леонид Соболев прославился всем полюбившейся фразой о том, что партия и правительство дали писателям все, лишив их только одного – права писать плохо. Слова эти цитировались многими. Трудно себе представить, насколько все это было непохоже на ту атмосферу, которая царил в литературе накануне разгона РАППа. За год до постановления ЦК типичным было совсем иное:

М. Данилов. Рапорт РАППу (Литературная газета от 24 марта 1931)

Я – слесарь.

Речь моя быть может и корява:

Я говорю и думаю

без модных выкрутас.

жен быть мастером своего дела», «Хорошие книги – вот что дает право быть в Союзе». Все это оставляло РАПП за порогом. Баланс сил в писательской среде резко изменился.

Характерны в этом смысле публикуемые «Литературной газетой» карикатуры Кукрыниксов, сопровождавшие новости о приеме в Союз. Одна из них «Неожиданное препятствие» (рис. 1), где толпу вчерашних «литераторов» не пускает в Союз Устав. Среди них – вчерашние любимцы – начинающие писатели, графоманы и все те, кто «не достоин» высокого звания «советского писателя». В следующей карикатуре «На другой день» (Рис. 2) изображены два писателя, один из которых озабочен, и на вопрос

Я не привык словесною отравой,
Как войском управлять,
на жеребце крутятся.

Дорогу – нам.
Распахивайте двери.
Мы вносим жар ударнейшей работы.
И нам, ударникам,
рабочий класс доверит
Литературные командные высоты.
Мы формы новые работы вводим.

Вредительство и разгильдяйство
беспощадно бьем.
В борьбе ожесточенной
на заводе
Пролетлитературу создаем.
Успешно проходя этапы роста,
Влагая в книги молотковый перестук,
Без пафоса, по-большевистски, просто,
Приветствуем партийно-рапповское руководство,
Стоящее, как мы, на боевом посту.

Не покидая ни на миг заводский
труд,
Без суеты,
Без шумного нахрапа,
Пришли,
идем,
еще идут
Под большевистские знамена РАППа.

24 января 1934 года Горький предпринимает беспрецедентно грубую атаку на Федора Панферова, выступив в «Литературной газете» со статьей «По поводу одной дискуссии». Горький солидаризовался с теми, кто осудил в ходе обсуждения в ГИХЛе язык панферовского романа «Бруски». Спустя две недели «Литературная газета» печатает выступление другого старейшего советского писателя, который мог бы конкурировать с Горьким за статус патриарха, Александра Серафимовича, во время этой дискуссии в защиту Панферова. Серафимович не упомянул о Горьком, но

вызов был принят. На следующий же день «Литературная газета» печатает редакционную статью против Панферова, а спустя еще два дня Горький выступает с открытым письмом Серафимовичу, где в резкой, почти оскорбительной форме отчитывает его за потакание вредоносному коверканью литературного языка. Спустя еще две недели он печатает статью «О бойкости», в которой расширяет круг обвинений, усматривая за «мужицким» «идиотическим» языком кулацко-враждебное лицо литераторов. Он упрекает Панферова и других бывших рапповцев в отсутствии культуры, в неумении грамотно писать. В поддержку Горького выступают различные литераторы. Они спорят друг с другом, «Литературная газета» поддерживает Горького, публикуя обширные редакционные статьи и письма читателей в защиту позиции Горького. Разворачивается так называемая «дискуссия о языке», в которой участвуют А. Толстой, Шолохов, Леонов, Киршон, Шагинян, Сельвинский и мн. др. Ни один историк советской литературы 1930-х годов не обходит «дискуссию о языке». В советское время она превозносилась как образец горьковской заботы о языковой чистоте литературы соцреализма, в советологической интерпретации – как образец навязывания языкового пуризма. Единственное, что всегда смущало в этих интерпретациях, – это отсутствие интереса ко времени проведения дискуссии. Она разгорелась в самое неподходящее для бывших рапповцев время – как раз в дни приема в новый Союз. Перечитывая сегодня материалы этой дискуссии, можно прийти к заключению (и это, в отличие от последующих историков литературы, понимали все участвовавшие в ней), что речь в ней идет вовсе не о языке. Фактически, Горький публично заявил о профессиональной непригодности рапповских «классиков». На тот момент это было самым серьезным обвинением – не менее серьезным, чем политическое обвинение.

Показательна серия карикатур, которой сопровождалась дискуссия в «Литературной газете». Вначале появилась «Литературная баня» (Рис. 6), в которой Горький «парит» своих коллег-писателей, а его противников (Панферова и Вишневского) Серафимович отливает водой. Спустя несколько недель появляется карикатура Кукрыниксов «Олимп на дне» (Рис. 7), где указывается на то, что в массе своей писатели недостаточно откликнулись на дискуссию, разгоревшуюся лишь на поверхности воды, что дискуссия эта не коснулась «рядовых писателей», почивающих на лаврах или запрятавшихся в своих ракушках. И, наконец, в последней карикатуре Кукрыниксов «Всяк молодец на мой образец» (Рис. 8) были расставлены все точки над «i» – поименно были названы основные противники «горьковской генеральной линии». «Творческие

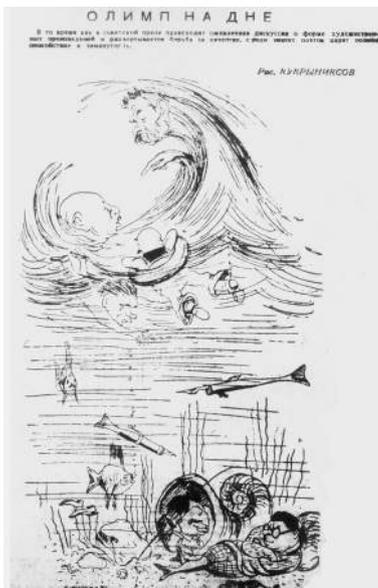


Рис. 7

мы эти были, конечно, реальны), но утверждение нового курса – на профессионалов-«мастеров»: по Сталину – на «новые кадры», по Горькому – на «культуру». В своих статьях о литературных забавах и о языке Горький нанес превентивный удар по сталинской опоре в художественной среде, ведь главная тема накануне съезда – статус писателя, а именно: кому быть в Союзе и кому в нем управлять. Горький получает билет № 1, а билет № 2 получает Серафимович, своим авторитетом покрывавший «группку» Панферова и др. бывших рапповцев.

И все же Сталин создал поистине универсальную систему сдержек и противовесов. Именно в этом контексте должно рассматриваться и сталинское понимание «мастерства». Элитарное «мастерство» не могло рассчитывать на поддержку в сталинской культуре: оно должно было либо стать идеологически конвертируемым и опроститься, чтобы оказаться хотя бы на периферии этой культуры (скажем, до гениальной простоты пастернаковских переводов экспроприированных сталинской культурой грузинских классиков, Шекспира, Гёте, Петефи), либо вовсе смолкнуть (случай Ахматовой или Булгакова): «изолировать, но сохранить», согласно

жены Павла Васильева и Ивана Гронского были сестрами. Васильев жил у Гронского, который, будучи главным редактором «Нового мира», печатал его в своем журнале.

Таким образом, Горький публично выступил как против партийных функционеров, направленных Сталиным наблюдать за писателями, так и против самих партийных писателей, выполнявших эти функции в литературе. Эти две группы (разумеется, с изменением персонального состава) фактически и руководили Союзом вплоть до самого конца советской эпохи. Можно поэтому заключить, что за дискуссией о языке и «литературными забавами» были не язык и не богомность в творческой среде (хотя пробле-



Рис. 8

знаменитой сталинской резолюции. Сделанное «без мастерства» также подвергалось осуждению, но и здесь имеется в виду некий предельный случай (типа «творчества ударников»). Эти полюсные случаи практически исключались. Возникал своего рода баланс (на котором и держалась конструкция советской литературы), в результате чего на «вершину» (не говоря о «толще») с неизбежностью выталкивались такие «срединные» персонажи, как Алексей Сурков, Петр Павленко, Федор Панферов, Всеволод Вишневский или Александр Фадеев (в «лучшие» времена), Семен Бабаевский, Анатолий Софронов, Николай Грибачев, Михаил Бубеннов или Всеволод Кочетов (в «худшие»). Балансировкой этих весов занималась власть, то требуя «идейности литературы», то, напротив, разворачивая «борьбу за художественное качество».

Источником скрытого конфликта, из которого рождался Союз писателей как эталон и домен советской элиты, была разница в «повестках дня» Сталина и Горького. Во многом они сходились, но в целом ряде моментов были диаметрально противоположны. Сходились они в том, что литературе должны делать профессионалы, «мастера» и Горький – главный среди них, а разошлись в том, что Горький стремился к укреплению «культуры» и развитию «культурной работы», а Сталину нужны были управляемые литературные «спецы». Идеалом сталинской эпохи было высокое испол-

нительство, а вовсе не творчество, как полагал Горький. Сталину нужны были «мастера», а не художники-демиурги. В будущем Союзе каждый увидел свое: Горький – победу «культуры» над необразованными кустарями. Сталин же преследовал цель создания добровольно управляемой элиты, которая смогла бы обеспечить расцвет сталинского культа через создание нового символического капитала во всех сферах жизни – от героики ударников-стахановцев и побед колхозного строя до покорения бескрайних просторов советской страны. Поэтому столь различились стратегии Горького и Сталина. Горький вел свою игру по дискредитации как вылепленных РАППом «мастеров» (через дискуссию о языке), так и партийных функционеров, привычно распоряжавшихся в литературе (через «Литературные забавы»). Сталин, напротив, – через укрепление «коммунистической фракции» в ССП такими фигурами, как Фадеев, Гронский, Ставский, Юдин, Кирпотин и проч. Создав руками Горького авторитетный и престижный Союз писателей, Сталин фактически перетащил на свою сторону писателей-профессионалов, лишив Горького прежней незаменимости. На этапе подготовки к съезду расхождения были отодвинуты на задний план, но сразу после него – заявили о себе.

Как ни старался Горький провести свое видение Союза писателей, он был с самого начала буквально «обложен» сталинскими назначенцами. Он резко отреагировал на бюрократизацию Союза писателей и уже 1 сентября 1934 года, т.е. сразу после съезда, подал заявление в ЦК об освобождении его от обязанностей Председателя Правления. Протестуя против фактического захвата руководства Союза партийными функционерами (Гронский, Кирпотин, Юдин, Щербаков) и писателями-партийцами, необразованными и малопрофессиональными, но спесивыми и склочными, такими как Панферов, Фадеев, Ставский, Ермилов и др. бывшими влиятельными рапповцами. Он протестует против их выдвижения в состав Правления Союза и утверждает, что малограмотность их такова, что не только не позволяет им понять, что им следует повышать качество работы, но и вообще необходимость борьбы за качество. Получается, сокрушался Горький, что люди малограмотные будут руководить людьми значительно более образованными, чем они сами. Горький избирает неотразимый аргумент: в тот момент Сталина интересует прежде всего профессиональный уровень (знаменитое: «Но ведь он же мастер!?»). Горький не скрывает своего раздражения в письме, направленном в ЦК: «Лично я знаю людей этих весьма ловкими и опытными в “творчестве” различных междоусобий, но совершенно не чувствую в них коммунистов и не верю в искренность их <...> Поэтому работать с ними я отказываюсь, ибо дорожу моим временем и не считаю себя вправе тратить его на борьбу

против пустяковых «склок», которые неизбежно и немедленно возникнут». Представления о коммунисте у Горького и Сталина были весьма различными. Проблема же «искренности» Сталина волновала мало. Сталинские представления о людях были куда менее возвышенными и куда более циничными и «реалистичными». «Склоки», которые, как и предвещал Горький, «неизбежно и немедленно возникли», были для Сталина мощным инструментом контроля и воздействия.

Вождь без труда обыграл Горького на институциональном поле: запертому в СССР, повязанному многочисленными обязательствами в своих бесчисленных проектах-предприятиях, которые были им инициированы и поддержаны Сталиным в 1929–1934 годах, понимающему, что в роли заступника он нужен многим деятелям литературы и культуры, полностью зависимый от Сталина финансово, Горький оказался перед необходимостью играть отведенную ему роль патриарха советской литературы, основоположника соцреализма, учителя советских писателей, организатора литературных сил, друга вождя и полпреда Советского Союза в лагере левой интеллигенции Запада, хотя в Союзе писателей от его имени заправляли партийные чиновники, быстро понявшие игру вождя, его советы и просьбы имели все меньшее влияние, к его голосу перестали прислушиваться, его проекты начали гложуть и после его смерти летом 1936 года были и вовсе закрыты, его статус одного из лидеров левых писателей Запада от слишком сильной и явной приближенности к власти страдал.

Наделив Горького самыми немислимыми почестями, славой и знаками власти, Сталин потерял к нему интерес после того, как отведенная ему роль объединителя литературных и культурных сил была им исполнена. Была создана первая и главная управляемая организация для интеллигенции, куда та сама рвалась в ожидании не просто социального статуса, но настоящего престижа, не просто обеспеченности, но (по тем временам) настоящего богатства (писательские дачи, писательские дома в центре Москвы, клубы, дома творчества и т.д.) и, наконец, в ожидании социальной защищенности и личной безопасности, с которыми ассоциировалось членство в Союзе (своего рода официальное подтверждение статуса и лояльности). Союз писателей стал не просто фабрикой писателей, но настоящим магнитом, центром излучения престижа, того символического капитала, который оставался единственной ценностью, за которой шла советская интеллигенция. Он стал моделью и доменом новой культурной элиты, без которой рождение советской нации не могло бы состояться.

И.П. Уварова
БЕРЕГИТЕ НАС, ПОЭТОВ...

*Берегите нас, поэтов. Берегите нас.
Остаются век, полвека, год, неделя, час,
Три минуты, две минуты, вовсе ничего...
Берегите нас. И чтобы все – за одного.*

*Берегите нас с грехами, с радостью и без.
Где-то, юный и прекрасный, ходит наш Дантес.
Он минувшие проклятья не успел забыть,
Но велит ему призванье пулю в ствол забить.
Где-то плачет наш Мартынов, поминает кровь.
Он уже убил надежды, он не хочет вновь.
Но судьба его такая, и свинец отлит,
И двадцатое столетье так ему велит...*

(Б. Окуджава. Размышления возле дома, где жил Тициан Табидзе)

Начну я с Джотто, с моего самого любимого художника...

Король любил беседовать с ним и даже забирался на леса, где Джотто работал не отрываясь, но и не забывая отвечать августейшему собеседнику.

Стояла несусветная жара, и король сказал:

– На вашем месте я бы сегодня не работал.

– Я тоже, – ответил художник. – Я тоже, будь я на вашем месте!

Легкое остроумие художника свидетельствует о том, что он, по-моему, отнюдь не тяготился присутствием короля, хотя, конечно же, он от него зависел... Или нет? Но развивать ли дальше сюжет в духе ренессанса?

Пожалуй, не стоит. Да и что могло стать камнем преткновения в том случае, если любой сюжет был известен обеим сторонам и другим быть просто не мог?

И к тому же – другое время, иная страна, и что бы мы ни писали сейчас, – мы – что греха таить? – все же, прикоснувшись к такой теме, будем размышлять о сюжетах, близких к нам, а масштабы соотношений двух величин будут иными. Ну, что такое некое королевство на территории Италии? Это же никак не сопоставимо с размерами государства Российского, измеряемого не в километрах, но в частях света. Соответственно, владыка таких пространств, если брать в масштабе... Если брать в масштабе, это ведь какая же величина!

Ну, какой император у нас полезет на леса поболтать с богомазом, расписывающим потолок? А ответ его императорскому высочеству, дозволенный итальянцу, нашему обошелся бы как непростительное хамство.

– Что ты испытал при встрече с государем? – спросили Пушкина.

– Подлость во всех жилах, – ответил он.

И ведь государь при случайной встрече никак не мог его оскорбить, так что...

И ведь не был Александр Сергеевич тираноборцем! А юношеская фронда была, кажется, списана властями на игривый возраст. Во всяком случае, государство Российское наказало его за «Гавриилиаду», а не за непочтение к высшему чину отечества.

Нет, свиреп, омерзительно свиреп был полицейский режим в отечестве, могли сослать на Кавказ под горские пули – неплох был бы конец для любого поэта – да кто же в юности, когда горячая кровь бурит в жилах, не собирался писать оду «Вольность», выдавая ее за перевод? И ведь что приводило в африканское бешенство юного Пушкина? Порок на троне? Ну да, и это тоже. Так это как дуэль, как противостояние – у Окуджавы в «Путешествии дилетантов» князь Мятлев, ревнуя, говорит на исповеди о своем удачливом сопернике – на вопрос священника «кто он?» отвечает «Сосед и дворянин» (речь идет об императоре Николае). Сосед и дворянин – чисто теоретически, речь могла б идти и о дуэли, дела, что ни говори, единого сословия.

Непереносимо Пушкину было другое – непереносим был слух, будто бы его жандармы самым унижительным образом высекали, оттого он совершенно бесился, если верить Вересаеву.

И все-таки юношеское фрондерство успело пойти на убыль, да он уж сам писал «мой идеал теперь – хозяйка, да шей горшок...»

Сия закономерность присутствовала в возрастных переменах настроений и состояний Поэта (должно быть, всякого поэта, за исключением верноподданнических от рождения).

Давид Самойлов написал «Дом-музей». Музей поэта, так сказать, «типического».

Дом-музей

Вот поэта портрет удалой.
Он писал тогда оду «Долой!»
И был сослан за это в Калугу.

Вот письмо: « Припадаю к стопам...»
Вот ответ: «Разрешаю вернуться...»
Вот поэта любимое блюдо,
А вот это любимый стакан.

Завитушки и пробы пера.
Варианты поэмы «Ура!»
И гравюра: «Врученье медали».
Повидали? Отправимся дале.

Комментаторы А.С. Немзер и В.И. Тумаркин пишут:

«По воспоминаниям современников сотрудники Музея-квартиры Пушкина на Мойке восприняли стихотворение на свой счет и обиделись»¹.

Если отступить от темы на один шаг и обратиться к музейщикам, хранителям священной памяти, придется отметить отсутствие чувства юмора. Но ведь и преданность какая!

Но вот Пушкин, думаю, не обиделся бы! В крайнем случае ответил бы собрату эпиграммой. Да не Поэт – против Поэта, но: Поэт и царь.

Поэт и царь! Противостояние, определенное в нашем отечестве раз и навсегда. Но вот что достойно внимания – это великое противостояние. Великим противостоянием астрономы называют особое положение планет. Позволю себе неимоверно смелую крамолу. Поэт и царь у нас, по крайней мере, ситуация, обреченная на скверный исход, – если поэт не специализируется исключительно на одах, да и то... возможны осечки, как оно случилось с придворным пиитом Демьяном Бедным (Ефимом Придворовым).

Но мы отвлеклись от курса, направленного в сторону судьбы... а, впрочем, может быть, и нет. Что ж, придется признать – государь-император сделал все после смерти Пушкина, что положено совершить человеку благородному.

Выслал из страны Дантеса, заплатил долги, оставленные поэтом многим кредиторам, заботился и о вдове поэта, и о ней же, когда она стала Ланской в новом и весьма достойном браке, и так далее, и так далее... Но ведь что получилось из всех августейших милостей в глазах потомков?

¹ Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006. С. 668.

Да ведь все то же противостояние – Поэт и царь, да все та же обреченность Царь – убийца Поэта!

А вот здесь вступает в силу пророческий гнев другого обреченного поэта, а в его преждевременной нелепой кончине будут, как повелось на Руси, винить царя. Михаил Юрьевич Лермонтов швырнул перчатку в физиономию ЧЕРНИ. Тем обозначив еще одну силу и обратив дихотомию Поэт и Царь в трехчастное построение: ПОЭТ – ЦАРЬ – ЧЕРНЬ.

И вот что интересно. Мейерхольд, взявшись поставить «Маскарад» Лермонтова на императорской сцене, именно так и прочел пьесу. И, не сосредоточиваясь на фигуре государя, объявил кровную месть черни. Газават в некотором роде. Свел счеты с убийцами Нины, Лермонтова и Пушкина. Смерть убийцам поэтов, сплетникам и интриганам...

Что ж, если действительно такая смертоносная стрела была пущена режиссером в направлении черни 1837 года, то стрела достигла цели в 1917 году. Генеральная репетиция «Маскарада» шаг в шаг совпала с началом Февральской революции. И хотя государь успел наградить создателей спектакля – Мейерхольда и Головина – золотыми часами, дни империи были сочтены, а власть обречена.

Во времена Лермонтова то был высший свет, в советское время чернь (сиречь черная кость) была советская интеллигенция, дорвавшаяся до власти в своей узкоместнической сфере. Это они, а не безграмотный Хрущев, обрекли на гражданскую казнь Пастернака. Это они, а не Сталин, убили Мандельштама. Это они, они, они...

Но абсолютная власть все же, должно быть, ревнива к художнику – если он к тому же и гений. Вопрос еще и в том, в какое настроение абсолютной монархии черт загадал родиться поэту. Тут уж ничего не поделаешь... Вопреки распространенному мнению – мол, не разбирался товарищ Сталин в искусстве, берусь сказать – да разбирался! Особенно обострено было его чутье на гения, а гении в его правление водились... Да хотя бы Булгаков. И Пастернак... И Мейерхольд.

У Юрия Олеши была пьеса «Список благодетелей». Ее собирался ставить Мейерхольд. Оба они редактировали пьесу до умопомрачения. Суть же была в том, что некая актриса Гончарова решила подвергнуть советскую действительность «гамбургскому счету»: что хорошо, что плохо. Затея – сейчас уже видно отчетливо – обречена, но авторы по непонятной причине надеялись... Разумеется, напрасно. И хотя количество «плюсов» перевесило количество «минусов»; и хотя погибшую Гончарову накрыли красным знаменем, сколько бы они оба – автор и режиссер – не укутывали сюжет розовой ватой – все равно из этой многострадальной затеи ничего не вышло, а театр Мейерхольда был обречен.

Но, – как написал А. Синявский по другому поводу, «судьба ответила в рифму». И в этом случае судьба не упустила свой шанс, зарифмовала: Актриса Гончарова – актриса Райх – это ей готовил коронную роль в будущей постановке сам Мейерхольд...

Михаил Фабианович Гнесин рассказывал сестре (от нее я и знала): «Он пришел к Мейерхольдам и застал великого режиссера небывало мрачным. Он и сказал, что Зина тайно отправила письмо Сталину, крайне резкое и с упреками в некомпетентности по части искусства... Мейерхольд ждал беды, но действительность решительно обогнала самые ужасные прогнозы. Что Мейерхольда арестуют, конечно, можно было предвидеть, но что Зинаиду Райх зарежут в ее спальне, предвидеть не мог самый мрачный прорицатель. Так был закрыт тот список благодетелей!

Но, конечно, не обошлось без «черни»: ругательные рецензии на авангардные Мейерхольдовы постановки вполне могли сойти за черновики доносов. А сюжет пьесы «Список благодетелей» искал судьбу...

Во избежание обвинений в мой адрес – уж не выгораживаю ли я любого монарха, захватившего российский трон, уж не пытаюсь ли (это нынче принято) оправдать злодеяние исторической необходимостью, потому и привожу, потому и напоминаю о том, как резали ножами уголовники Зинаиду Николаевну Райх, актрису, красавицу и возлюбленную жену Мейерхольда, осуществляя не оглашенный смертный приговор. Ведь тут и было прямое противостояние тов. И.В. Сталина, разъяренного письмом легкомысленной женщины – той самой женщины, во след которой обращивалось на улице все мужское население столицы. Ну и любимая жена Мейерхольда к тому же. Он тоже был уничтожен с особым изуверством.

И все же сейчас о черни.

О черни, которой любой тиран и самодур мог перепоручить дело уничтожения художника и поэта. Впрочем, вряд ли в том была особая необходимость – чернь сама обращалась с прошением об уничтожении гения – так было с Мандельштамом, впрочем, об этом потом.

С особой подлостью писательская чернь увековечила себя в деле, которое может быть названо «гражданская казнь Пастернака». Общественность, именуемая в дальнейшем «советские писатели», опозорила себя, пожалуй, и беспрецедентно в истории отечественной литературы – писатели наши, и причем не самые злостные подонки, несли несусветное по поводу «Доктора Живаго», романа, который, естественно, никто из них в глаза не видел.

Но вот что отметил особо во всем этом безобразии честный писатель Константин Ваншенкин: «гендерную» сторону того позора. А именно – роль женщин-писательниц в деле уничтожения поэта.

Так кто же выступил с осуждением и обвинением Бориса Леонидовича от имени, так сказать, прекрасного пола? Три грации: Галина Николаева, Вера Панова и Вера Инбер.

При этом следует сегодня напомнить, в чем, собственно, было дело и за что старого поэта подвергли гражданской казни.

Когда был написан роман «Доктор Живаго», Б.Л. Пастернак предложил его редакции «Нового мира», но получил отказ. Да и не только от «Нового мира», что-то было не так с этим романом, что-то настораживало, хотя придраться к чему-либо не так-то легко. Словом, роман был отдан итальянскому издателю, а по нормам, по волчьим законам того времени, то было преступлением, если не уголовным, то уж наверняка политическим.

И вот опять придется «заступаться» за главаря государства российского. Н.С. Хрущев, естественно, романа не читавший и не собиравшийся читать, поэзии Пастернака наверняка не знавший, а также не собиравшийся заигрывать с Западом, – все же писателя не посадил («а мог бы убить», как было сказано в старом анекдоте).

Спасибо, конечно, но поступил как римский император, выпускавший на арену образованного раба на растерзание диким животным. Но возвращаюсь к прекрасным дамам.

Галина Николаева, автор романов «Жатва» и «Битва в пути», высказала «горячее желание собственноручно расстрелять Пастернака. До какой же степени безумия должно дойти общество, – пишет Константин Яковлевич Ваншенкин, – чтобы женщина, писательница, предложила свои палаческие услуги для уничтожения кого бы то ни было, а не обязательно великого поэта. Имеются свидетельства того, что Пастернак, узнав, был глубоко потрясен этим фактом и даже хотел написать ей письмо, но его отговорили».

Но кто воистину поразил воображение порядочных людей – это Вера Федоровна Панова, по крайней мере, никак в своем творчестве себя не запятнавшая. И вот: «Когда она получила слово в переполненном конференц-зале Союза, – продолжу цитату из Ваншенкина, – я подумал, что она попытается хоть как-то защитить поэта. Она же говорила неприязненно, брезгливо, элементарно прямолинейно. Со временем А.К. Гладков рассказал мне, что как-то в Комарове он спросил ее, зачем она так выступила, и она объяснила: ею двигал страх».

Наконец, Вера Инбер: «Уж она-то знала, что такое Пастернак. Она была его ровесницей. Она начинала элегантными стихами о любви, о южной природе ...» И вот! Она выкрикнула тонким голоском из зала: «Эстет

и декадент – это чисто литературные определения, это не исключает будущего предателя. Это слабо сказано»(стенограмма).

К.Я. Ваншенкин не мог забыть и все судилище над Пастернаком вообще, и выступление трех женщин в частности, но такую частность уже не забыть никогда!

Боже мой, и это ведь женщины!
Неужели он о них написал? –

О женщина, твой вид и взгляд
Ничуть меня в тупик не ставят.
Ты вся – как горла перехват,
Когда его волнение сдавит.

Это они могли читать. Может быть, и читали. А вот еще не было напечатано:

Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо, –
Перед ними я всеми в долгу»¹.

Да, в вечную тему Поэт и Прекрасная Дама советские времена внесли свой вклад!

Судя по всему, Константин Яковлевич все же пытается хоть как-нибудь объяснить столь непотребное поведение коллег-писательниц. Если не прощение, то смягчающее обстоятельство все же есть: это страх.

Ведь и действительно страх возврата чудовищного террора 1937 года присутствовал в составе крови огромного поколения, да и целого народа, и нужен был Моисей, который сорок лет водил народ по пустыне, чтоб излечить от рабства...

Что ж, о том лучше всех сказал драматург Евгений Шварц. Как не привести здесь диалог из его «Дракона»?

– Если глубоко рассмотреть, то я лично ни в чем не виноват. Меня так учили.

– Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником, скотина такая².

¹ Ваншенкин К. Простительные преступления. Воспоминания, рассказы, эссе. М., 2006. С. 194–196.

² Шварц Е. Дракон. М., 2011.

Следующий кадр в этом увлекательном сценарии – история с другим гением, с Осипом Эмильевичем Мандельштамом. И снова в фокус внимания, как ни старайся, попадает не Власть, но Чернь.

Вот что пишет Эмма Гернштейн о том, как впервые она привела в дом своего отца, профессора, нового знакомого:

Папа стоял посреди комнаты и с высоты своего роста с некоторым недоумением слушал Мандельштама. А он, остановившись на ходу и жестикулируя так, будто поднимал обеими руками тяжесть с пола, горячо убеждал в чем-то отца:

...он не способен сам ничего придумать...

... воплощение нетворческого начала...

... тип паразита...

... десятник, который заставлял в Египте работать евреев...

Надо ли объяснять, что Мандельштам говорил о Сталине?¹

Господи, помоги! Неужели все пропадет!

Из данного монолога уже становится понятно, что поэту не сносить головы. Что уж говорить о тех беспрецедентных стихах про «мужикоборца» (рифма «кремлевского горца»), смертельно перепугавшего Пастернака: «Вы мне ничего не читали, я ничего не слышал». И был Мандельштам задержан, допрошен, от авторства не отказался. На вопрос следователя, зачем и почему он написал такое, ответил, что его подвигла ненависть к фашизму.

И – что же?

Да почти ничего, вопреки исторической закономерности при абсолютизме. Ну, ссылка! Да и то ведь, говорят, Сталин был разгневан самоуправством низших карательных органов. Кто, собственно, решил?

Тут уместно было бы вспомнить жалобы Жданова на вверенных ему писателей и реплика вождя, остроумия не лишенная: «Других у меня нет». Так что писатели были собственностью вождя, а потому казнить или миловать было только его делом.

Исследователи творчества поэта оказываются в затруднении, монаршая милость требует куда больше домыслов и объяснений, чем высочайший гнев.

Уточню – «Причину написания стихов о Сталине Мандельштам определил как ненависть к фашизму»².

¹ Видгоф Л.М. Москва Мандельштама. М., 2006. С. 419.

² Видгоф Л.М. Указ. соч. С. 204.

Так или иначе, «наказание было по тем временам необычайно мягким»¹.

Еще бы!

Сталин позвонил Пастернаку, уточнял: «Но ведь он мастер, мастер?» – про Мандельштама. Фраза вождя оказалась крылатой – в свой час влетела в густую низкую речь не кого иного, как самого Воланда, и осела навеки на странице «Мастера и Маргариты».

«Изолировать, но сохранить» – резолюция вождя. И Мандельштама сохраняли, сколько было возможно.

Несмотря на все житейские невзгоды, многолетнюю неприкаянность, поэт был обрадован, получив возможность оказаться в санатории. Там производили «Общественный ремонт здоровья».

«Значит от меня чего-то доброго ждут, верят в меня. Этим я смущен и обрадован. Ставскому я говорил, что буду бороться в поэзии за музыку зиждущую»².

Но какой «музыкой» отвечал В.П. Ставский, глава Союза писателей?

Его ответ однозначен, хотя направлен не Мандельштаму, но Н.И. Ежову, наркомуну внутренних дел:

Уважаемый Николай Иванович!

В части писательской среды весьма нервно обсуждается вопрос об Осипе Мандельштаме.

Как известно – за похабные клеветнические стихи и антисоветскую агитацию О. Мандельштам был года три-четыре тому назад выслан в Воронеж. Срок его высылки кончился. Сейчас он вместе с женой живет под Москвой (за пределами «зоны»).

Но на деле – он часто бывает в Москве у своих друзей, главным образом – литераторов. Его поддерживают, собирают для него деньги, делают из него «страдальца» – гениального поэта, никем не признанного. В защиту его открыто выступали Валентин Катаев, И. Прут и другие литераторы, выступали остро.

С целью разрядить обстановку О. Мандельштаму была оказана материальная поддержка через Литфонд. Но это не решает вопроса о Мандельштаме.

Вопрос не только и не столько в нем, авторе похабных клеветнических стихов о руководстве партии и всего советского народа. Вопрос об отношении к Мандельштаму группы видных советских писателей. И я обращаюсь к Вам, Николай Иванович, с просьбой помочь <...> С коммунистическим приветом, В. Ставский³.

¹ Видгоф Л.М. Указ. соч. С. 202.

² Там же. С. 217.

³ Там же.

Ну как мог помочь нарком внутренних дел товарищу Ставскому? Только однозначно!

2 мая 1938 года Мандельштам был арестован прямо в пансионате.

Видгоф Л.М., составивший книгу-экскурсию по Москве Мандельштама, не сумел удержаться на уровне добросовестного собирателя материала. Не удержался и написал «от себя»:

В эти последние месяцы жизнь Мандельштама поднимается до уровня мифа. Миф – не сказка, но символическое выражение человеческой судьбы и времени. Образ мученика – поэта, убитого тираном за сказанную им правду, вечно будет связан со сталинской эпохой как один из главных ее символов. Вспомнят Мандельштама – вспомнят Сталина, вспомнят Сталина – вспомнят Мандельштама. Они навсегда вместе, и есть даже неслучайное в том, что они тезки – ведь «Осип» не что иное, как вариант имени Иосиф. Так они и останутся в истории – Иосиф Ужасный и убитый или Иосиф Прекрасный. Как у Михаила Булгакова в «Мастере и Маргарите», где Иешуа Га-Ноцри говорит Пилату: «Помянут меня – сейчас же помянут и тебя!»¹

Может быть, и так. Но ведь жаль, что в составе исторического мифа не нашлось место Иуде.

И трехчастное предание (Власть–Художник–Чернь) утратит часть, столь существенную для судеб художника и поэта.

¹ Видгоф Л.М. Указ. соч. С. 220.

В.Н. Дмитриевский
СМЕНА ПРИОРИТЕТОВ: ХУДОЖНИК – ВЛАСТЬ,
ПУБЛИКА, РЫНОК
(ТЕАТР НА СЛОМЕ ЭПОХ: ОТ 1960-х ДО 2000-х)

...13 октября 2008 года. На спектакле Московского театра «Ленком» в день празднования 75-летия его главного режиссера Марка Анатольевича Захарова среди публики оказался замечен президент России Дмитрий Анатольевич Медведев.

Захаров пригласил Медведева в свой кабинет, – описывает встречу журналист «Известий». – Старые фотографии и афиши, охапки цветов, накрытый для чаепития маленький круглый стол...

– Уже подписали? Не передумаете? – усомнился режиссер, услышав от президента об указе, награждающем его, Захарова, высшим российским орденом.

– Во-первых, уже подписал. А во-вторых, это сделано по велению сердца, а не как-то иначе, – отверг сомнения Медведев.

– Это самая высокая награда, дальше некуда. Хотя еще можно Герой России. – Захаров с серьезным лицом демонстрировал абсолютную несерьезность, не желая вести себя «как положено». – Но для этого нужно быть в «горячих точках».

– Вам лучше заниматься тем, чем вы занимаетесь, всё, что нужно совершить в жизни, вы уже совершили, – отказался от «призывника» президент.

– Я план ваш выполнил по демографии, дожил до 75... – произнес, глядя в чайную чашку, Захаров.

– А все, кто посещает театр, живут дольше, у них настроение другое, – раскрыл неожиданный секрет долголетия Медведев. – А как отмечаете? Расскажите мне, а заодно и всей стране.

– Я больше всего хотел, конечно, дематериализоваться, – вздохнул юбиляр и уже орденосец. – Но раз публичный я человек, прятаться нельзя... Вот сегодня соберемся небольшим составом...

– Небольшим – это сколько? – подвох Медведев сразу уловил.

– Да человек пятьсот, – со смехом отозвалась Александра Захарова, на сей раз игравшая в «Ленкоме» исключительно роль дочери.

– Человек пятьсот? Сопоставимо с приемом в Кремле. Думаю, будет весело. Во всяком случае, другим, не вам, все-таки юбилей – трудное дело.

Сослись на том, что дни рождения оба отмечать не любят.

– Простите, но вы гений, – резюмировал Медведев шуточную перепалку на предмет того, верить или не верить (по системе Станиславского, конечно же) в неприятность юбилея для самого юбиляра.

Внесли шампанское. Раздался звон разбившегося бокала...¹

Корреспондент «Известий» Сергей Мамонтов сфотографировал компанию: за чаем смущенно улыбающийся Захаров с президентом, женой и дочерью. Счастливые смеющиеся лица. «Картина маслом!» – как сказал бы герой известного телесериала «Ликвидация»...

1

История обычно оставляет в анналах основоположников – родоначальников, зачинателей, первооткрывателей. История меньше заботится о последователях, нередко просто забывает о них. Еще чаще забывают о последних, замыкающих, и это напрасно. Они, последние, замечательны уже тем, что завершают собой ряд – плеяду, этап, цикл, эпоху, – и тем самым ставят финальную историческую веху.

Ордена, звания, регалии и ритуалы – исторически опробованный политико-пропагандистский инструментарий управления общественным сознанием. Высоким авторитетом художников, ученых, мыслителей освящались властные акции по манипулированию сознанием масс. Использовать в качестве мощного идеологического прикрытия популярность, харизму, признание художника, доверие к нему публики в политических целях – давняя традиция. «Божий дар», талант, профессиональное мастерство, обретенное в опыте мировоззрение, творческая индивидуальность признавались властью лишь во вторую очередь. А в первую? Личная преданность и беззаветность служения. Вот посмотрите, люди, какие замечательные художники единодушно одобряют мудрую политику правительства, партии и ее ленинского ЦК. Ведь это наши певцы, актеры, драматурги, живописцы писатели, поэты, композиторы, творцы монументальных полотен и пейзажей, песен, спектаклей, фильмов!

В повседневной жизни взаимоотношения Художника и Власти не всегда были идилличны. Вдруг выяснялось, что кто-то получил регалии не по заслугам, кто-то не оправдал доверия. Приходилось отменять принятые

¹ Простите, но вы гений // Известия. 2008. 14 октября. С. 6.

указы, отбирать награждения, а потом исправлять ситуацию постановлениями «Об исправлении ошибок...» и т.п. и проч. С другой стороны, и стопроцентной защиты даже самые высокие правительственные регалии художнику не обеспечивали. Г. Товстоногов, возглавивший в 1956 году Ленинградский Большой драматический театр, имел едва ли не все возможные звания и награды, уже к сорока годам он лауреат двух Сталинских и одной Ленинской премии, в сорок два получил звание народного артиста СССР, вскоре стал лауреатом четырех Государственных премий, удостоен трех орденов Ленина (остальные без счета), имел звание Героя Социалистического Труда, был депутатом Верховного Совета СССР двух созывов и т.д., и т.п. Но всё это «бронзы многопудье», регулярные и непременные постановки юбилейных «датных» спектаклей и даже публикуемые «Правдой» письма о «разоблачении инакомыслящих» не спасали его от запрета «Римской комедии», от зубодробительной критики «Горя от ума», «Трех мешков сорной пшеницы», «Цены»...

Были в стране режиссеры, которые, как и Товстоногов, руководили своими театрами десятилетия – М. Царев, М. Кедров, Л. Вивьен, В. Плучек, Р. Симонов... Но вот А. Эфрос за тридцать лет сменил – не по своей воле – четыре труппы. В 1954–1963 годах в Центральном Детском театре Эфрос вырастил группу учеников-студийцев, с ними перемещался по Москве – из ЦДТ в Театр имени Ленинского Комсомола, затем – в Театр на Малой Бронной, а потом, уже с поредевшим отрядом приверженцев – в Театр на Таганке.

В Детском театре и в Московском Ленкоме Эфрос ставил пьесы о подрастающих и юношестве, увиденных внимательными глазами В. Розова, А. Хмелика, Н. Долининой, Э. Радзинского, А. Арбузова... Его неожиданные спектакли разрушали замшелую эстетику старого театра. Апелляция к молодежному сознанию нашла живой отклик зала в «104-х страницах про любовь» Э. Радзинского. Пьеса сразу утвердилась на сценах многих театров и была экранизирована. В «Снимается кино» того же Радзинского Эфрос коснулся опасной темы отношений художника и публики, художника и власти, художника и времени. Он обострил эту тему в спектакле «Мольер» по М. Булгакову, приблизил ее к современности, показал жизнь своеобразно чувствующего и мыслящего незаурядного человека, обреченного на компромисс и невозможность творческого самовыражения, на приспособленчество, разрушающее личность. Зритель остро принимал спектакли Эфроса, их проблематика «ложилась» на узнаваемые реалии социальной и художественной жизни. Мольер у Эфроса униженно пытался сохранить театр, отстоять своего «Тартюфа» и погибал в поединке с королем Людовиком, а в это же время в столицах

и в провинции запрещали спектакли, кинофильмы, громили художественные вернисажи.

После «Мольера» Эфрос изгнан из Театра им. Ленинского комсомола, который возглавлял с 1963 до 1967 год, и переведен в статусе очередного режиссера в Драматический театр на Малой Бронной. С ним уходит не только часть возвращенных им актеров, но и представительный контингент зрителей, они сопутствуют ему более двадцати лет, со времен ЦДТ, они рекрутируют в свои ряды новых единомышленников и создают неповторимую ауру восприятия спектаклям Эфроса, «настроение», они знают «язык Эфроса», считывают метафоры, знаки, смыслы, интонационную лексику. О чеховских «Трех сестрах» в интерпретации Эфроса писал А. Смелянский: «Это был спектакль о прекрасных женщинах, которым не суждено было взлететь, не суждено любить и быть любимыми. Мужчины этого спектакля... были способны только на то, чтобы жаловаться на жизнь, беспрерывно говорить и философствовать о том, что будет через 200 лет... И это был еще конец идеологии оптимизма, которая преследовала Чехова на советской сцене. Мечты по лучшей жизни в том спектакле не было. В нем была правда прожитого и тоска предчувствий»¹. Но главное, пожалуй, в другом – в спектакле звучала *трагедия настоящего*. Разгромные отзывы в печати не заставили себя ждать, режиссера обвинили в злонамеренном извращении русской классики: спектакль запретили. Однако публика ждала новых премьер Эфроса, тема интеллигенции, тема человека и власти в разных вариантах пронзительно звучала не только в «Мольере», в «Чайке», в «Трех сестрах», но и в «Ромео и Джульетте», в «Отелло», в «На дне» и «Вишневом саде» на Таганке, в спектаклях о современности – «Человеке со стороны», «Платоне Кречете», «Директоре театра» и др.

Атмосферу артельного братства литераторов, критиков, музыкантов, художников, объединенных общим поколенческим видением «картины мира», создал в московском «Современнике» О. Ефремов... Иные вскоре, по разным причинам, добровольно или вынужденно уедут за рубеж, в родном отечестве судьбы многих «шестидесятников» также складывались подчас причудливо и драматично. Но общественная и художественная значимость «Современника» выходила далеко за пределы его профессионального окружения, она крепилась публикой, которая чутко воспринимала исповедническую страсть к постижению истины в человеческих отношениях и в жизни страны как личную радость и боль. Выдвинув концептуальные понятия правды, сценической

¹ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 84.

простоты, естественности, Ефремов защищал человека от мещанского лицемерия и лжи, от государственного и политического произвола – в бытовой драме «Вечно живые» В. Розова, в фантазмагорическом сюжете «Назначения» А. Володина, в озорной и лукавой интерпретации «Голого короля» Г.Х. Андерсена – Е. Шварца. И жизненная «психологическая плотность», и игровая стихия спектаклей принималась зрителем как близкие ему формы нравственного и художественного существования.

В 1967 году, к 50-летию Октября, «Современник», как и все театры страны, платил власти дань: Ефремов ставил историко-революционную трилогию «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». «Мы хотим исследовать нравственный облик людей, совершавших революцию, показать, что борьбу за будущее своего народа вели лучшие люди России, честные, бескорыстные люди высокого долга! – декларировал Ефремов программный замысел. – Мы хотим проследить рождение замечательной традиции у русской интеллигенции, из поколения в поколение передающей эстафету борьбы за счастье своего народа»¹. «Большевики» М. Шатрова имели подзаголовок «Тридцатое августа». В этот день 1918 года совершено покушение на Ленина. Члены правительства – интеллигенты, и это обстоятельство автор и театр подчеркнули особо. Инструмент их деятельности – мысль. Незаурядность, духовная значимость и масштабность характеров Луначарского, Свердлова, Енукидзе, Цюрупы утверждали пропагандистский миф о зарождении нового гармоничного и высокоорганизованного общества. Будущее страны определяют гуманные интеллектуальные духовные ценности, но – и в этом корень неразрешимого противоречия, социального и художественного – утверждают их посредством террора. Впрочем, вся трилогия «Современника» оказалась компромиссна по своей сути: она трактовала террор как эффективный инструмент «справедливого» переустройства общества: таковы были неизбежные издержки времени...

Труппа «Современника» жила по своим внутренним законам личного и творческого общения. Здесь не боялись откровенных рискованных суждений и высказываний, но театру запретили ставить А. Галича, А. Солженицына, Е. Шварца, сняли «Случай в Виши» А. Миллера, отменили уже намеченную встречу с приехавшим в Москву автором пьесы. В 1959 году возникает иезуитский проект – отправить театр подальше от Москвы в Красноярский край – «с целью творческого укрепления Ачинского драматического театра». Опасность удалось преодолеть, но для

¹ Ефремов О. Перед премьерой // Московская правда. 1967. 10 февраля. С. 3.

оздоровления атмосферы в коллективе директором театра назначили жесткого министерского чиновника.

В 1970 году О. Ефремов возглавил МХАТ. В «Современнике» он поставил «прощальный спектакль» – «Чайку», в котором отразил настроения творческой интеллигенции тех лет, показал нарастающий духовный разброд, крах иллюзий шестидесятичества – пламенное исповедничество обернулось праздной болтовней, дерзкие призывы к поступку, к действию – всего лишь шумной декларацией.

В 1985 году, в преддверии грядущего социального слома, Ефремов вернулся к «Чайке» уже на мхатовской сцене; теперь он стремился обозначить тему обновления жизни ради высокой созидательной цели. Это ему удалось. После спектакля Ефремову позвонил Горбачев, выразил намерение встретиться, поговорить «о главном»: «Надо нам наш маховик раскручивать». А. Смелянский оказался свидетелем диалога: «Ефремов, казалось, общался в своем обычном стиле, не подлаживаясь к собеседнику. Положил трубку и вдруг вытер капельки пота со лба. Заметил мое удивление и с виноватой улыбкой пояснил вполне по-чеховски: “Знаешь, трудно выдавливать из себя раба”»¹.

Когда в середине шестидесятых «Современник» «остепенился», обрел статус государственного театра, в Москве на базе курса Вахтанговского училища Ю. Любимова возник Театр на Таганке. С «Добрым человеком из Сезуана» Б. Брехта на сцену пришло поколение молодых художников и зрителей с социокультурным опытом прожитых 1950-х – начала 1960-х годов. Театр осваивал новую сценическую лексику, метафоры, стиль, искал черты героя времени, осмыслял природу новых отношений со временем, с властью.

Любимов отодвинул сложившиеся каноны психологического театра, он вышел на прямое общение с залом, с уличной толпой, ищущей игровых зрелищ и острых впечатлений. Эйфория поэтических концертов, бравада бардовских стихийных тусовок определяли позицию нового театра, его эстетику. Актеры вместе с авторами, композиторами, художниками создавали интонационно-мелодическую, пластическую основу спектаклей, писали музыку и тексты, зрелище нередко рождалось в ходе коллективной импровизации. Связь между поэтическими выступлениями на стадионах, на площадях Маяковского и Пушкина, вечерами в Политехническом музее четко просматривалась в спектаклях «Антимиры», «Павшие и живые» и особенно в «Послушайте!», где образ Маяковского «расслаивался» на пять ипостасей поэта. Красноречив фрагмент официального акта приемки

¹ Смелянский А. Указ. соч. С. 45–46.

спектакля комиссией Управления культуры: «Театр сделал все, чтобы создать впечатление, что гонение на Маяковского сознательно организовано и направлено органами, представителями и деятелями Советской власти, официальными работниками государственного аппарата, партийной прессой... Выбор отрывков и цитат чрезвычайно тенденциозен... Ленинский текст издевательски произносится из окошка, на котором, как на уборной, написано “М”. В спектакле Маяковского играют одновременно пять актеров. Но это не спасает положения: поэт предстает перед зрителями обозленным и затравленным бойцом-одиночкой. Он одинок в советском обществе. У него нет ни друзей, ни защитников. У него нет выхода. И в конце концов, как логический вывод – самоубийство. В целом спектакль оставляет какое-то подавленное, гнетущее впечатление. И покидая зал театра, невольно уносится мысль: “Какого прекрасного человека затравили! Но кто?.. Создается впечатление, что Советская власть повинна в трагедии Маяковского”»¹.

Отношения художника и власти обретали на Таганке свое прочтение в булгаковских «Мастере и Маргарите», в гоголевской «Ревизской сказке». Из исторического и литературно-драматургического материала Любимов отбирал доминирующие, нравственные, социально-психологические черты персонажей, определявшие тенденции общественного сознания, мироощущения, современные представления о человеке, о ценности и роли личности. В инсценировке поэмы С. Есенина «Пугачев» сценическая конструкция обнаженно-символична – крутой дощатый помост, железная цепь, деревянная плаха с вонзенными в нее топорами, тяжелые набатные колокола, виселица. По уходящему в глубь сцены грубому дощатому помосту с грохотом катятся буйные головы казненных, железная цепь врезается в обнаженные тела бунтовщиков, набатный колокол оповещает о народном горе – каждый символ предметен, функционален. Эстетика уличного балагана утверждалась гротесковыми скоморошскими масками интермедий, разыгрываемых при дворе императрицы Екатерины Великой. Метафора «художник и власть» укрупнялась нарастающей стихией взрыва народного бунта, мощью трагических страстей завершающих спектакль монологов.

В спектаклях Ю. Любимова огромную смыслообразующую и метафорическую роль играли сценографические решения Д. Боровского. Критика много писала о движущемся «судьбоносном» занавесе в «Гамлете». А. Гершкович описывал финал запрещенного к показу спектакля «Борис Годунов»:

¹ Новые документы // Современная драматургия. 1996. № 3. С. 249–250.

В финале, после убийства детей Бориса, смешанный хор медленно выступал на зрительный зал и замирал в ужасе перед самой кромкой помоста. Немая сцена. На зрителя в упор глядят расширенные остекленевшие глаза. Полуоткрытые рты, застывшие в немом крике лица-маски. В этот момент из бокового прохода зала появляется Годунов. Теперь Губенко (исполнитель роли Годунова. – В. Д.) одет в свой обычный московский костюм. Ничем не отличаясь от сидящих в зале, он, не спеша, поднимается на сцену и обращается к зрителям почти без укора, без особой надежды услышать ответ:

– Что же вы молчите? Кричите: да здравствует...

Народ в зале безмолвствовал.

В растерянности молчал на сцене и хор. Но через мгновение, подчиняясь ритму драмы, прерывал молчание и запевал «Вечную память» по всем невинно убиенным¹.

Ю. Любимов выстраивал Таганку как театр политический, он умело создавал вокруг него общественное мнение, а параллельно выходил на прямые диалоги с высшими руководителями страны. В противоборство театра и власти Любимов включал и зрителей, использовал их энергетику как своеобразный защитный заслон. Встречи труппы с публикой и обсуждения спектаклей Любимов режиссировал и обставлял как полемический митинг. На обсуждении «Бориса Годунова» 25 апреля 1982 года к микрофону выходили видные искусствоведы, композиторы, историки, социологи, публицисты, коллеги-режиссеры, литераторы... Заключал обсуждение Ю. Любимов на кульминационной и даже угрожающей ноте: «Наступает рубеж, и начальники понимают, что будет жестокая схватка ряда крупных художников, живущих в этом государстве, с такими дурными начальниками. Эти дурные начальники, не уважающие культуру своего народа, граждан своего народа. Один из начальников, когда уходил, сказал мне на прощание, что он не может выносить этого. Зря вы, товарищи начальники, ушли, надо уметь слушать. Почему же мы десятилетиями отважно слушаем поучения, да еще такие, что диву даешься и стыдно слушать»².

Влияние спектаклей Театра на Таганке «резонировало» далеко за пределы Таганской площади и даже Москвы, оно распространялось на широкие слои населения, проникая в глубь массового сознания, формировало взгляды молодежи, увлекало художественную и научную элиту самого высокого уровня. Это крепло и положение самой труппы. Театр создавал общественное мнение, рекрутируя толпы поклонников, превращая их в сознательных единомышленников.

¹ Гершкович А. Театр на Таганке. М., 1993. С. 133.

² «Борис Годунов» на Таганке // Вопросы театра. М., 1990. С. 328.

Уже оказавшись в Англии, Любимов заявил корреспондентам: «Невежественные правительственные чиновники некомпетентны, они вредят культурному престижу страны». А спустя четыре месяца в другом интервью режиссер поставил советским властям ультиматум: «Я должен подождать, пока мне не будут предоставлены условия, при которых я могу работать. Там есть министр культуры Демичев. Я жду того, что он получит отставку, а он ждет того, что я умру; но что ж, посмотрим»¹.

22 декабря 1986 года Любимов из Вашингтона отправил в Кремль телеграмму: «Уважаемый Михаил Сергеевич! Благодарю Вас за любезность и внимание к просьбе моих учеников, артистов, друзей, поклонников театра о моем возвращении на родину в мой родной дом – Театр на Таганке. Я был бы рад, если это послужит началом разговора с эмиграцией. Я верю в серьезные намерения Вашего правительства по устранению несправедливостей прошлого правления. С уважением, Юрий Любимов»². В 1987 году Ю.П. Любимов вернулся в Москву.

М. Захаров обратил на себя внимание театральной общественности в начале 1960-х годов спектаклями Студенческого театра Московского Университета «Карьера Артура Уи» Б. Брехта (1964; поставлен при участии С. Юткевича) и «Дракон» Е. Шварца (1966). Выбор пьес примечателен – на «Дракона», как и «Голого короля» Е. Шварца, был наложен запрет еще в 1940-х годах и теперь выпуск «Дракона» проходил трудно. Разрешение дали лишь благодаря хлопотам киноклассика, режиссера С. Юткевича, поддержке режиссеров О. Ефремова, В. Плучека, писателя и общественного деятеля Н. Хикмета. Репертуарная линия была представлена Захаровым инсценировкой острой «новомировской» повести В. Войновича «Хочу быть честным!» Режиссер показал на сцене дерзкого рабочего-строителя, решившего существовать вопреки служебным директивам, по собственным нравственным законам. (Призыв Солженицына «Жить не по лжи» прозвучит только спустя восемь лет.) После постановки в Студенческом театре к повести обратились 157 театров страны.

«Доходное место» А. Островского, которое Захаров поставил весной 1968 года в Театре Сатиры – это «Хочу быть честным» уже на излете «оттепели», в преддверии «пражской весны», когда обреченность наметившихся «шестидесятнических» надежд становится очевидной. Захаров позволил себе «грубо осовременить» и «исказить» русскую классику – уже после того, как официальная критика за те же «нездоровые тенденции» «строго

¹ Гершкович А. Указ. соч. С. 141.

² Там же. С. 145.

поправила» А. Эфроса, П. Фоменко, Г. Товстоногова. Одним из ключевых эпизодов стал диалог Вышневецкого (Г. Менглет) и Жадова (А. Миронов). В ответ на пылкий призыв к независимому общественному мнению, Жадов получал насмешливую отповедь исполненного житейской мудрости старого чиновника: «У нас общественного мнения нет, мой друг, и быть не может в том смысле, в котором ты понимаешь. Вот тебе общественное мнение: не пойман – не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя как следует...»

Жадов метался по сцене и обращался к публике с выдвинутой в зал «площадки совести» с пламенным признанием. «Я не герой, я обыкновенный слабый человек. У меня мало веры, как почти у всех нас. Нужда, обстоятельства могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь. Но довольно одного урока, чтобы воскресить меня... Я могу поколебаться, но преступления не сделаю, я могу споткнуться, но не упасть». На этой последней фразе спектакля возникала грустная и в то же время светлая мелодия; Миронов печально и вместе с тем просветленно улыбался... Это была эмоционально кульминационная завершающая точка спектакля. Жадов сознавал свое поражение, вынужденность «жить как все», но готовность «быть честным» его не покидала. Монолог звучал программно и даже пронзительно. Публика рукоплескала. Крах и размежевание начавшейся было формироваться в современном обществе духовной оппозиции просматривались в классической пьесе А.Н. Островского, а в обнажившемся конфликте «отцов и детей» обеспокоенная власть почувствовала угрозу своей идеологической монополии. Спектакль запретили.

Реабилитацию у власти Захарову принес «Разгром» по повести А. Фадеева, поставленный в 1971 году в Театре им. Вл. Маяковского при покровительстве его художественного руководителя А. Гончарова. Режиссер отказался от помпезности, привычной в историко-революционных сценических полотнах, увлек зрителя яркостью театрально-поэтических символов и метафорических знаковых обозначений. Вышедшие из тьмы таежных глубин партизаны – в звериных шкурах, надвинутых на лоб меховых шапках, с пиками – олицетворяли стихийную полудикую силу, ее подчинял своей железной воле коммунист Левинсон – А. Джигарханян.

На волне художественного и идеологического успеха Захарову доверили Театр им. Ленинского комсомола. Теперь он стал сам формировать труппу и выращивать своих «звезд». Представление «Тиль» по пьесе Г. Горина, написанной по мотивам «Легенды об Уленшпигеле» Ш. де Костера, стало программным спектаклем, знаменующим рождение нового

театра. Эстрадно-балаганное зрелище уснащалось атрибутами современного эстрадного шоу, куплетами Ю. Кима и рок-музыкой Г. Гладкова. Тиль в исполнении Н. Караченцова напоминал зрителю семидесятых, воспитанному в пространстве клипово-дискоотечного мышления, об идеях и настроениях шестидесятничества. В Фламандском королевстве возбраняется читать, хранить и распространять книги мудрецов, здесь господствует правовой произвол, а награда положена доносчикам, здесь в палачи и стукачи идут по вдохновению, грустно оправдываясь: «Время такое – инквизиция, костры, плахи, где тут талантливому человеку развернуться?» Тиль – Н. Караченцов бросал вызов власти и невежественной ослепленной толпе, увлекал публику темпераментом веры в справедливость, преданностью кодексу, достоинству, ответственности за судьбы близких людей.

В историческом репертуаре «перестроечной» поры пьесы М. Шатрова о Ленине занимали особое место. В «Синих конях на красной траве» Шатров позиционировал себя строгим и дотошным историком-фактографом. Но, как известно, документ, факт, исторический персонаж в умелых руках интерпретатора – не более чем яркая марионетка, искусно управляемая скрытым за ширмой виртуозом-кукловодом. Шатров создавал театральную мифологию о Ленине в русле антисталинской направленности, опровергал пропагандистскую риторику предшествующих десятилетий, наполняя документальную схему актуальным пропагандистским смыслом. В «Диктатуре совести» М. Захаров и М. Шатров выстраивали на сцене наглядную «связь времен». Они обращались к «совести шестидесятника», некогда боевому заводиле Студенческого театра, а ныне редактору газеты Баташову: «Это шанс вашего и нашего поколения... может, больше никогда такого удачного стечения обстоятельств не будет – мир на дворе, и мы можем вести драку, чтобы вернуть словам их первоначальный смысл и ценность». Но «потускневший шестидесятник» замешкался, как, впрочем, и сидевший в зале зритель. Рушились стены, обваливался потолок, эффектно крошилась люстра, и на развалинах бутафорского «социалистического благополучия» ярко высвечивалось выдвинутое в зал игровое пространство – «площадка совести» – своего рода режиссерская реминисценция, если вспомнить запрещенное в 1968 году «Доходное место». На «площадку» «вызывались» герои «Бесов» Ф. Достоевского, известные исторические персонажи и рядовые «простые люди», выхваченные из потока современной жизни – злодей Верховенский, пламенный коммунист Андре Марти, мрачный шофер с соседней московской улицы – сторонник «сталинской сильной, властной руки» и др. Их социальная и нравственная сущность обнажалась в импровизированном

выплеснутым в зал перекрестном диалоге, энергично управляемом О. Янковским. Но зритель к такому диалогу подготовлен не был, реагировал робко, испуганно, да и сам театр не созрел до свободного диалога. Актеры преувеличенно-возбужденно пикируясь между собой, «дотягивали» спектакль уже на своей сценической территории.

Пьесы М. Шатрова стали доминантой «политическо-демагогического» театра 1980-х годов, они же стали и его финалом.

На рубеже 1980–1990-х годов политический, социальный и гражданский пафос общества выплеснулся на улицы, площади, стадионы, в гущу митингов, демонстраций, забастовок, на страницы периодики, на кино и телеэкраны, в залы заседаний советов народных депутатов и разного рода либеральных и правозащитных сообществ.

Пора сценического карнавала завершилась, театральные игры с властями и историческими масками публику мало интересовали.

Театры мобильно реагировали на политическую и духовную атмосферу. В репертуарных лидерах: В. Кунин – «Интердевочка», А. Гельман – «Скамейка», А. Галин – «Звезды на утреннем небе», Л. Разумовская – «Сестры», В. Дозорцев – «Завтрак с неизвестным», Г. Рябкин – «Модели сезона», А. Галин – «Жанна», А. Дударев – «Свалка» («И был день»), В. Мережко – «Женский стол в охотничьем зале», Л. Разумовская – «Дорогая Елена Сергеевна», Э. Радзинский – «Спортивные сцены 1981 года», С. Злотников, Э. Брагинский, Б. Рацер и В. Константинов – «Я стою у ресторана...»

О чем и о ком пьесы? О неустроенных и горьких судьбах. О несчастных, загнанных нищетой и страхом, большой совестью «шестидесятниках», об изуродованных идеологическими бреднями и цинизмом двойной морали подростках, о неудачливых в семейной и личной жизни женщинах, о сломленных кабинетной демагогией и начальственным произволом мужчинах, об опустившихся бомжах, проститутках, о еще недавно процветающих «людях свиты». В их перевернутом мире приметам повседневного, привычного уклада, «среды обитания» стали жестокость, насилие, шантаж, животный секс, блатные нравы. Черты именно такого образа жизни становятся самооценными, определяющими поведенческие нормы, фабульное развитие пьесы, ее сюжетные ходы, природу драматизма, логику развития характеров. Распространенные места действия пьес – бар, ресторанный зал, гостиничный номер, удаленная от посторонних глаз квартира, таинственная опушка леса, зловещий городской пустырь, необжитый барак на сто первом километре, окраинная городская свалка – криминогенная среда. Персонажи попали сюда по недоразумению, по свирепому произволу властей, по людскому коварству, по нелепому стечению обстоятельств, по слепой доверчивости, малодушию, слабоволию,

неспособности к сопротивлению. И, кажется, что никто сам не виноват в том, что оказался на задворках жизни.

Такова повседневная театральная реальность. Таковы социально-духовные и художественные ценности, освященные авторитетом искусства и его мастеров, они тиражировались и внедрялись театром и интегрировались в массовое зрительское сознание. Совсем еще недавно актуальные историко-политические проблемы, так волновавшие публику, отошли на второй план. Где-то еще идут «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Черный человек, или Я – бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия, «Вожди» А. Соловского. Теперь устойчив и постоянен интерес ко «дну».

Исторически подтверждено: повышенное внимание сцены к экзотике люмпенства обычно пробуждается на гребне социальных обострений, в известной мере отражая тем самым оппозиционное к определяющим уклад общества ценностям, отторжение их. Оно выражается в духовной поддержке дискриминируемых официальной моралью социальных низов, в солидарности с ними. Так, в начале XX века «Яма» А. Куприна, горьковское «На дне», «Дни нашей жизни» Л. Андреева стали бестселлерами и породили шквал подражаний. Подчас казалось, что и теперь «на дно» переместился событийный узел противоречий, определяющий кардинальные проблемы социально-нравственного выживания общества. Сквозь быт проституток, воров, шантажистов-люмпенов рассмотреть драматизм эпохи, в единичной судьбе «падшего создания» увидеть обобщение глобального социального и нравственного масштаба. Еще недавно главный герой сцены – знатный производственник, передовик, новатор, прораб перестройки, донкихотствующий преобразователь природы и общества или жертва репрессивного режима, диссидент, правозащитник, наконец, вынужденный эмигрант. Теперь всех оттеснила страдающая женщина преимущественно среднего, но часто и весьма юного возраста из разных социальных слоев, одержимая идеей самоутверждения в самых рискованных ситуациях, но при этом пытающаяся сохранить себя, пройти сквозь огонь, воду, медные трубы и прочие «тернии» жестокого мира.

Брежневский тезис – сначала хлеб, а нравственность потом – зазвучал в статьях и телепередачах, со съездовских трибун. Мол, накормим народ, а потом уже позаботимся о культуре, искусстве, памятниках, театрах, и прочем. Правда, выяснилось, что объединить заботы о хлебе и нравственности сегодня стране не по карману. Мера раскультирования общества подошла к критической отметке. Заповедь «Не хлебом единым жив человек» признается правомерной лишь тогда, когда в хлебе не ощущается недостатка. А пока с разных сторон давит дефицит,

инфляция, безденежье, очереди и разруха – о какой культуре может идти речь? «У нас отсутствует не только культура. Отсутствует потребность в ней», – сетовал Б.А. Покровский¹.

2

Культура в целом и театр в частности способствовали формированию «перестроечного» мышления, процессам демократизации, гласности, переустройства общества, давая этим процессам духовное обеспечение.

К открытию XIX Всесоюзной партийной конференции КПСС журнал «Театр» поместил высказывания ведущих театральных деятелей, которые точно характеризовали настроения, доминирующие в среде творческой интеллигенции, смыслы и надежды, которые она связывала с начавшейся перестройкой. «Доверие к художнику сегодня должно стать нормой театральной жизни. Мы еще очень робко оказываем ему такое доверие. А между тем доверие порождает уверенность, раскрепощает творческие силы, освобождает от психологического и нравственного дискомфорта и, в конечном счете, работает на искусство», – писал Г. Товстоногов².

«Мы хотим, чтобы наш театр был мощным, здоровым и верным помощником партии и народа, а не послушным его слугой», – подчеркивал М. Ульянов³. О. Ефремов тесно увязывал современную перестройку с оттепелью шестидесятых годов, «...когда слова “гласность”, “перестройка” вошли без перевода во многие языки мира. Сейчас у нас есть опыт не только приобретений, но и горький опыт потерь. И думается, этот опыт, эти уроки теперь помогут нам удержать и упрочить все позитивные процессы, направленные на оздоровление жизни общества»⁴.

XIX Всесоюзная партийная конференция КПСС поспешила известить общественность о том, что «в целом отношения Художника и Власти развиваются на здоровой основе», а администрирование в руководстве культурой, назидания и поучения в адрес художников уходят в прошлое.

Декларация достижений в сфере культурной жизни была поспешной и праздничной, однако общих тенденций развития нельзя было не замечать. Допущенное развитие рыночных отношений в театре повлекло за собой ослабление административного контроля, выявило реальную

¹ Покровский Б. Диалог о культуре // Советская культура. 1989. 24 июня. С. 3.

² Товстоногов Г. К открытию XIX Всесоюзной партийной конференции КПСС // Театр. 1988. № 6. С. 2.

³ Ульянов М. Там же. С. 2.

⁴ Ефремов О. Там же. С. 2.

заинтересованность художника и публики. Однако укрепление рынка, рост цен на билеты ограничили аудиторию, перенаправили ее потоки, сузили ее возможности посещения театра.

В новых социокультурных, политико-идеологических, организационно-экономических, научно-технических условиях остро встал вопрос, сможет ли театр в обстановке тотального распространения средств массовой информации, многообразия и популярности различных направлений массовой культуры остаться конкурентоспособным, сохранить свою родовую самоценность, социальную и художественную видовую незаменимость, способность к мобильному и гибкому саморазвитию.

Накануне открытия Второго съезда народных депутатов СССР в декабре 1989 года в Овальном зале Министерства культуры СССР состоялась встреча Комиссии Верховного Совета СССР с научной и творческой интеллигенцией. Принимал гостей только что назначенный министр культуры Н. Губенко. С констатации глубокого кризиса в культуре начал разговор Чингиз Айтматов – известный писатель и председатель Комиссии Верховного Совета по вопросам развития культуры, языка, национальных и интернациональных традиций и охраны исторического наследия: «Нам не избежать разговора о том, что приходит деградация духа. Эрозия охватила общечеловеческие ценности и гуманистические идеалы». «Мы можем технически развиваться только в том случае, если поддержим гуманитарные науки», – заявил академик Д. Лихачев. Главный режиссер Московского театра им. Ленинского комсомола М. Захаров посвятил свое выступление развитию коммерческой составляющей культурной политики, необходимости соблюдения авторских прав художника на творческую и интеллектуальную собственность, обратив внимание на низкую материальную обеспеченность театра¹.

Встреча завершилась эйфорией единодушия и взаимопонимания. Сотрудник Идеологического отдела ЦК КПСС философ В. Чурбанов призвал разработать сложную и многомерную концепцию культуры, «которая дала бы обоснования, какой же должна быть культура в обществе и каковы пути изменения существующего положения». Министр Н. Губенко в целях укрепления финансового положения в области культуры распорядился не повышать оклады подчиненных ему чиновников, а передать сэкономленные суммы на пользу общего дела. Собравшиеся покинули Овальный зал в приподнятом настроении и с чувством глубокого удовлетворения. «Свершилось! Сегодня я впервые вошел сюда (в министерство. – В. Д.) как

¹ Кризис культуры – где же выход? // Советская культура. 1989. 16 декабря. С. 4.

в свой дом, где ждут человека творческого труда, готовы его выслушать, посоветоваться с ним и помочь ему», – заявил Ч. Айтматов¹.

В июне 1990 года были обнародованы Тезисы Идеологической комиссии ЦК КПСС о культурной политике, подготовленные к XXVIII съезду КПСС. Власть признавала: «На сегодняшний день КПСС не располагает научными ресурсами для обеспечения своей теоретической деятельности в области культуры... Партийные организации не выработали еще адекватных форм и методов политической реализации новой концепции развития культуры... Эти недостатки необходимо преодолеть на первых же этапах обновления партии после XXVIII съезда КПСС»².

Надежды на съезд не оправдались – делегатам было не до культуры. Съезд проходил с 2 по 13 июля 1990 года и сопровождался волной протеста против политики Горбачева, шахтерскими забастовками, требованиями отставки предсовмина Н. Рыжкова, закрытием парткомов на предприятиях, национализацией имущества КПСС. На съезде Б. Ельцин демонстративно вышел из партийных рядов, против кандидатуры М. Горбачева высказалась четверть делегатов. КПСС доживала последние дни.

Весной 1991 года группа сотрудников Института мировой литературы им. А.М. Горького решила учредить Ассоциацию специалистов по национальным художественным культурам. На «круглом столе» выступали критики, литературоведы, писатели, философы, искусствоведы... Правомерно ли понятие «советская многонациональная культура»? Отменяет ли политический суверенитет межнациональные культурные взаимосвязи? В чем диалектика общечеловеческих и национальных ценностей? Выживет ли национальная культура в рыночной стихии? Есть ли будущее у советской многонациональной культуры? Высказывание философа Г. Митина оказалось пророческим: «Пока у нас общая судьба – будет существовать и единая многонациональная культура наша, независимо от того, станем ли мы называться советской или как-нибудь иначе. Легче развалить Советский Союз, чем нашу Общую Судьбу»³.

СССР рухнул спустя полгода.

1 марта 1986 года Совет Министров СССР принял Постановление «О порядке формирования творческого состава театров, концертных организаций и художественных коллективов», которое обязывало театры

¹ Кризис культуры – где же выход? // Советская культура. 1989. 16 декабря. С. 4.

² Тезисы Идеологической комиссии ЦК КПСС «О культурной политике» // Советская культура. 1990. 30 июня. С. 4.

³ Декорации и реальность // Советская культура. 1991. 5 мая. С. 4.

каждые пять лет проводить конкурсы творческого состава с целью его обновления. Однако разумные реформы натолкнулись на сопротивление элитарной актерской корпорации, поставившей соблюдение социальных гарантий выше творческих требований.

Развитию театрального дела весьма способствовало и принятие в 1987 году «Положения о театре студии на бригадном (коллективном) подряде», которое стимулировало открытие многих – в масштабах страны около 500 – новых студийных сценических коллективов разных жанровых направлений. Именно через опыт руководства студийных трупп пришло в профессиональный театр поколения режиссеров, осуществивших становление «постперестроечного» театра. Это О. Табаков, Р. Козак, Р. Виктюк в Москве, Б. Морозов в Челябинске, А. Бородин в Кирове, Ю. Копылов в Орле, В. Пахомов в Липецке, К. Гинкас, Г. Яновская, Е. Падве в Ленинграде. Позднее многие возглавили столичные труппы. Новая генерация режиссеров в содружестве со сценографами (Д. Боровский, О. Шейнцис, В. Левенталь, С. Бархин, Э. Кочергин и др.) предложила публике актуальную проблематику репертуара, смелые стиливые решения, современную сценическую лексику.

Весьма результативным оказалось постановление Совета Министров СССР «О комплексном эксперименте в театре», согласно которому в 1987–1988 годах в 83 театрах был осуществлен контроль за формированием и эксплуатацией репертуара, расходом фонда зарплаты, санкционирована передача единоначалия от директора художественному руководителю-режиссеру. Ряд других управленческих акций и отчетных процедур были упрощены или переданы на усмотрение самим театрам.

Переходный период значительно изменил социальную культуру населения, экономически-материальный уклад жизни и, как следствие, структуру и объем культурных запросов. Этому способствовало и ускоренное развитие научно-технического прогресса, внедрение новых зрелищных технологий, постепенное вхождение в домашний быт компьютерных средств с теле-, видеои звуковопроизводящими возможностями, видеотехники, кабельного телевидения и проч., что объективно приводило к новым формам общения с искусством. Базовым ценностным фундаментом становится информация, ее добыча, обработка, тиражирование, распространение и использование. Возросла роль массовых коммуникаций, которые в определенной мере потеснили традиционные социокультурные ориентиры, изменили художественную жизнь общества.

В 1990–2000 годах на театральные подмостки вышел современный узнаваемый герой, жизнь которого серьезно усложнена сменой социально-экономического уклада. Он оказался вынужден резко менять

свою жизненную парадигму, искать новую профессию, род занятий, теять уже приобретенный престиж, привлекательный статус, сложившуюся в своем окружении репутацию. Согласно устойчивым и прочно внедренным в сознание «простого советского человека» стереотипам принято было считать, что имущественная успешность – продукт прежде всего сомнительных предпринимательских махинаций, этической неразборчивости и проч. Чего стоит расхожая народная мудрость «Трудом праведным не наживешь палат каменных». Как пишет М. Дубнова, судьба такого героя, перипетии его жизненной коллизии отражали интересы того слоя россиян, которых социологи называют «новыми бедными», или «новыми маргиналами», те, кто более всего пострадал от социально-экономических перемен: бюджетники с высшим образованием, советская интеллигенция. Поскольку «...театр был традиционным местом культурного досуга советской интеллигенции, то по инерции театр в девяностые годы продолжал ориентироваться на ту же аудиторию, подбирая соответствующий репертуар, маргинализируясь вместе со своей публикой и персонажами»¹.

Отход уже приобщенного к театру зрителя (о не приобщенном и говорить нечего) обозначился к концу 1990-х годов достаточно четко. Руководитель одного из исследовательских проектов Института социологии РАН И. Шурыгина опубликовала в «Литературной газете» аналитическую статью «Новые бедные» с подзаголовком «Теперь театр мне не по карману». Исследователь указала на определившиеся достаточно представительные группы. «Новые бедные» – «это люди с образованием, в том числе высшим, что всегда являлось показателем успеха и эмблемой полноценности человека... Сейчас именно они нередко попадают в число новых бедных: один из весьма распространенных путей к этому – потеря работы»².

Изменились и театр, и зритель. В открывшемся коммуникативном пространстве театр вышел на общение с новыми социальными группами и идеологическими сообществами, он стал осваивать понятную им сценическую лексику, связанную с освоением современных зрелищных технологий и вхождением в новую социально-эстетическую реальность. С другой стороны, установка на художественный поиск, на сценический эксперимент, наконец, на политическую сенсацию и конъюнктуру, столь ценимые публикой советского театра, уступила место релаксационной

¹ Дубнова М. Театральная публика девяностых: бывшие, небогатые и немолодые // Знамя. 2002. № 2. С. 56.

² Шурыгина И. Теперь мне театр не по карману // Литературная газета. 1997. 10 декабря. С. 7.

установке, мотивациям отдыха, развлечения, ухода от повседневного житейского напряжения.

Театр, перестав быть форумом, кафедрой, «университетом», духовным центром, обозначил новые социальные и художественные проблемы в совмещении низовой культуры с авангардом, классикой, фольклором, в интенсивном процессе коммерциализации всей зрелищно-развлекательной индустрии. Отношения театра и публики перестали жестко регламентироваться идеологами, формирование и эксплуатация репертуара приобрели большую независимость, мобильность, театр стал шире откликаться на спрос разноликой аудитории. Зритель-мигрант, «новый русский» изменяет «лицо театра», его эстетику, метафорический ряд, подчиняя выразительные средства своим ожиданиям; в ответ на них возникает и соответствующее театральное предложение.

Открывшаяся в 1990-х годах возможность плюралистического мышления привела в растерянность многих художников, руководителей театров, приобщенной к ним аудитории. Старая государственная идеология как система большевистских классовых ценностей и антиценностей распалась, новая же установка на «человеческий фактор», на общечеловеческие ценности, ранее считавшиеся «идеологически-враждебными», «буржуазными», оказалась неустойчивой, размытой, абстрактно-романтической. В этих условиях «театры-храмы», «театры-дома» оказались в идейно-художественном и организационном разброде и кризисе. Конъюнктурное увлечение социальным обличительством, организационные финансово-управленческие неувязки расслаивали труппы на враждующие группировки и кланы. Конфликты, репертуарные шатания роняли авторитет театра в публике, а внутри театра резко снижали авторитет художественного руководства. Идеолог, творец, художник уступил бразды правления экономисту, финансисту, «крепкому хозяйственнику». Целостность трупп стационарных театров как творческой единицы оказалась под угрозой – свобода от идеологических нормативов, широкие предпринимательские возможности, растущая конкуренция и др. открыли пути становления разным типам антрепризного театра, легализовали параллельную работу актеров «на стороне», в других театрах, на ТВ, в кинематографе и проч.

Количественный рост театров в столицах и на периферии напрямую связан с существенными изменениями в жизни населения в целом и в поведении публики, в частности, в расширении форм внедомашнего досуга, в легализации новых и реструктурировании сложившихся субкультурных общностей. Каждая формирующаяся общность так или иначе потребовала отвечающего его вкусам и потребностям собственного культурного обеспечения. Театр как вид искусства, крайне зависимый от

общественного настроения, осуществляющий через публику социально-художественный диалог с обществом в целом и с отдельным человеком в частности, оперативно откликнулся на эту потребность. Таким образом, рождение и, соответственно, кончина многих театров в 1990–2000-х годах обусловлены не только жесткими организационно-экономическими обстоятельствами – в судьбе театров отразились общие социальные закономерности, перераспределение культурного спроса и предложения, формирование новых взаимосвязей, соответствий театральных установок общественным потребностям. Отсюда – самоорганизация театров, поиски новых театральных форм, распространение антрепризы, миграция режиссеров и актеров, стремление театров строить творческую жизнь труппы, постигая динамику художественного предложения и зрительского спроса. Театр ведет за собой публику, но и публика влияет на театр своими художественными ожиданиями. Отсюда своеобразие литературно-драматургических поисков, проблематики репертуара, постановочной культуры. Драматурги, режиссеры, сценографы ищут новые художественные решения, улавливая направленность интересов публики, ее настроения. Броскость красок, зрелищный динамизм, действенная энергетика, откровенность эротизма вытесняют традиционные психологизм, политический, публицистический пафос, интеллектуальную насыщенность в устаревшем академически-мхатовском понимании.

При внешнем тематическом и жанровом разнообразии современного репертуара правомерно говорить об общем упрощении метафорического ряда (это характерно и для литературного, кинематографического, телевизионного потока). В лидеры драматургии, режиссуры и актерского искусства выходят мастера плакатно-броского сценического рисунка, создатели репризных, типажно-однозначных, узнаваемых по преимуществу комедийных масок. Для театра становится приоритетен отход от глубокого психологического анализа, от постижения «жизни человеческого духа» в область гротеска, эксцентрики, эффектных, броских клишированных ампула, средствами которых решаются не только современные сюжеты, но и классика. Значительную часть новой публики особенно привлекает в театре каскад трюков, рассчитанных на сильные эффекты, на «экспресс-реакцию».

Истинному художнику присуще стремление к свободе и состязательности. Но реальность конца века втягивала его в водоворот товарно-рыночных отношений, с которыми поначалу трудно было примириться. Г. Дадамян в статье «Нужен третий путь», опубликованной в 1988 году, чутко уловил панические настроения творческой интеллигенции: «Сугубо рыночные отношения в сфере искусства неприемлемы для нас

хотя бы потому, что они обслуживают традиционную систему ценностей и ориентированы на потребительские идеалы, а нам необходим прорыв в новое, качественно иное состояние. Ужас вульгарной коммерциализации не в приоритете экономических целей, а в том, что из культуры уходит ее дух, возвышенное, горнее»¹.

В сфере культуры и сценического искусства, в частности, предпринимаются отчаянные попытки совместить «горнее», «возвышающий обман» – с прагматикой, с «тьмой низких истин». При творческих союзах на хозрасчетной и кооперативной основе создаются разного рода студийные труппы, товарищества, кинематографические, музейные объединения, многочисленные антрепризы. В этом бурном потоке доморощенного незрелого предпринимательства Художник, претендующий на творческий эксперимент, на вынашивание оригинального замысла, столкнулся как с циничной жесткостью рынка, так и с новыми «модными» установками публики, наконец, с глобальными экономическими проблемами. Войти в систему коммерческих отношений, осмыслить ситуацию во всей ее сложности и противоречивости Художнику часто оказывалось не по силам, и закономерно, что директор-администратор, предприниматель-менеджер стали вытеснять его с лидирующих позиций. Некоторые режиссеры и сами оказались вынуждены «поступаться творческими принципами», а сноровка организовать выгодную сдачу помещений в аренду, торговлю театральными (и не только!) аксессуарами стала цениться выше постановочных изысков, актерского и сценографического мастерства. Театры обрастают ресторанами, кафе, парфюмерными киосками, продуктовыми лавками, кустарными мастерскими по производству сувениров и пр. Да и сорвать с коллег приличную сумму во время гастролей за предоставленный в аренду зал теперь некоторыми почитается за норму гостеприимства. Центр внимания сместился с творческой деятельности в сферу организационно-экономическую, персоне энергичного директора, менеджера, от которого зависит благоденствие театра, возвысилась над художником-режиссером, а среди самих режиссеров в теньевые лидеры вышли бойкие дельцы, готовые «сделать красиво» на потребу платежеспособной публики, организовать корпоративные мероприятия «с артистами в публике», угодливо обслужить новую политико-экономическую элиту и проч. Успех театра стали определять стратегия и тактика социально-политического поведения художников в их отношениях с властью, с рынком и имущественно обеспеченной публикой.

¹ Дадамян Г. Нужен третий путь // Современная драматургия. 1988. № 2. С. 86.

Зрительский спрос оказывает давление на художника, для которого творческий труд – средство заработка. Отсюда – его зависимость от коммерческого успеха, которым во многом обусловлена свобода самовыражения. Рыночные отношения освободили художника от тотальной идеологической монополии, государственного давления, но при этом поставили его в жесткую безальтернативную зависимость от динамики спроса, моды, от влияния общепринятых стандартов, подкрепляемых множеством пиар-технологий.

В постсоветской России формируются новые ценностные системы – в культуре, в искусстве, в театре – в частности. Приоритет Художника потеснен приоритетом Менеджера. В зрителе стали видеть прежде всего «потребителя продукта», покупателя услуг, а не индивидуальность со своими эстетическими и мировоззренческими запросами. «Сегодня в театре, внедренном в рынок, в театре, оказывающем услуги, первой фигурой становится директор, – заявил А. Калягин, выступая на заседании Совета по государственной политике при Председателе Совета Федерации Федерального собрания РФ. – И он решает, какого рода услуги выгоднее, именно выгоднее оказывать. Режиссер, художественный руководитель становятся пешкой в финансовой игре директора. Власти взяли директора, поскольку в их ведении главный рычаг – деньги, которые в сегодняшней ситуации – главное. Ситуация доходит до крайности, и во многих театрах режиссеры просто отсутствуют, руководят администраторы, которые считают свое единоначалие нормой сегодняшнего дня»¹.

Крах так называемой «репрезентативной культуры», которая обеспечивала определенный статус и устойчивый образ режима, имел свои последствия для художественного сообщества. Театр советских лет не был однороден, он активно формировал ложные пропагандистские представления о действительности, однако параллельно, в лучших своих образцах, он выступал критиком и даже обличителем авторитарного режима. Вхождение рынка испугало художников напором коммерциализации, смещением четких духовных ориентиров, размыванием интеллектуальной целостности искусства. Рынок угрожал привилегированному статусу художника, высоким гонорарам, выплачиваемым за сервильность, за терпимость к бюрократическому и цензурному контролю и проч. В условиях неразвитого предпринимательства, низкой культуры менеджмента

¹ *Калягин А.А.* Выступление на заседании Совета по государственной культурной политике Председателя Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации 15 июня 2009 года // <http://www.et.cetera.ru/main/press/5250/5384>.

художник остался один на один с государством, которое само оказалось в серьезном бюджетном прорыве.

Предмет искусства становится «продуктом», товаром, независимо от того, существует ли он в уникальном подлиннике или тиражируется копиями. Деятельность художника определяется спросом на рынке, который и становится основным источником его материального обеспечения. Однако полноценный рынок – это рынок массовой продукции, а единичная, уникальная, малотиражируемая продукция – это периферия рынка. В обществе потребления энергично развивается новый важный сектор культурного производства – индустрия развлечений. Объективный процесс: единое культурное пространство распадается на субкультуры различных социальных групп. Если театр полагает одной из своих неперемennых задач экономическую прибыль, то кто должен брать на себя социальную ответственность за «качество продукта», кроме самого художника?

Специфика современного художественного рынка в том и состоит, что товар здесь не только удовлетворяет материальные потребности аудитории, но является выражением ее художественных запросов. Таким образом, приобщение человека к духовной жизни общества осуществляется искусством прежде всего через художественные образы, метафоры, через эмоциональное, интеллектуальное и художественное сопряжение и их совокупное и целенаправленное воздействие на аудиторию.

Старые структуры власти распались, обострилась проблема принятия ответственных решений как в области творчества, так и в управленческо-административной и финансовой сфере. Прежде руководители театров назначались управленческими и партийными инстанциями, исходя чаще всего из приоритета политической лояльности. Теперь многие привлекательные демократические принципы обнажили свою умозрительность, абстрактность, оказались совершенно неприемлемы и неуместны в области искусства. Так, провозглашенное равенство, братство и свобода граждан как в обществе, так и в рамках своей профессиональной корпорации никак не обеспечивало всеобщего равенства всех деятелей искусства – как талантливых, так и малоодаренных. И хотя претензии художников на особую роль духовного лидерства могли быть в какой-то мере оправданы характером профессиональной деятельности, однако в обществе, охваченном эйфорией торжества попранной социальной справедливости, амбициозные заявления представителей творческой интеллигенции часто вызывали непонимание и даже раздражение.

За два постсоветских десятилетия выросло новое поколение, свободное от идеологических догм советской поры и воспитанное потоком

модных кино-, теле-, аудиозрелищ. Отсюда падение интереса к проблемной граждански-значимой драматургии и расширение ориентаций на облегченную развлекательную продукцию, шоу-представления, предполагающие эмоциональную расслабленность, разрядку, развлечение, отдых. Падение посещаемости театра на рубеже 1990–2000-х гг. свидетельствовало о снижении культуры в целом, о смещении ее в иерархии социальных ценностей. «Коммерческий интерес, – пишет К.Б. Соколов, – мотив извлечения прибыли стал господствующей силой в сфере массовой культуры... От художника стали требовать не только высокого профессионализма, но и продуктивности, подчинения своих творческих амбиций требованиям рынка, умения удовлетворять существующие и возбуждать новые массовые потребности»¹.

Зритель общества потребления «оплачивает удовольствие», «заказанную музыку», определенные жанры театрального искусства, что в конечном счете приводит к разделению сценической продукции на хорошо продаваемую – коммерческую – и плохо продаваемую – некоммерческую, однако социально и художественно значимую. Потому поддержка ее должна быть предусмотрена и системно обеспечена продуманной культурной политикой, обоснованными художественными и экономическими программами.

Советская модель театральной жизни делала основной упор на идеологической функции театра, стремясь использовать его как орудие пропаганды, публике отводилась пассивная роль «воспринимателя» искусства, хотя нередко зритель этому активно сопротивлялся. Свободный рынок сместил прежние организационно-идеологические нормативные установки, он разрушил проблемно-тематические и жанровые репертуарные соотношения, снял табу с «закрытых» и «нерекомендуемых» тем, вернул в реальный оборот имена многих «запрещенных» авторов и прежде всего дал зрителю возможность свободного выбора, активного участия в художественной жизни. Сама эта художественная жизнь может нравиться или не нравиться, но то, что в ее формировании гораздо энергичнее, чем прежде, реализуются намерения художников и устремления «частного человека», зрителей, принадлежащих к самым разным социальным слоям, субкультурам – это безусловно. Именно в силу этого обстоятельства интерес к театру в середине 2000-х годов возрос и обрел инерцию развития, которая должна быть обществом сохранена и использована в гуманитарных целях.

¹ Соколов К.Б. Введение. Социология искусства в XXI веке // Социология искусства / Отв. ред. В.С. Жидков и Т.А. Клявина. СПб., 2005. С. 11.

На рубеже 1980–1990-х годов в сознании населения театр стал вполне замещаем другими зрелищами, что обусловило снижение интереса публики к театру, падение ее активности, уход публики из театральных залов и существенно сместило социально-демографический, образовательный, возрастной баланс традиционной аудитории.

ПОКАЗАТЕЛИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРОВ ВСЕХ ВЕДОМСТВ РОССИИ 1985–1999 гг.¹

	1985	1990	1993	1997	1999
1. Число спектаклей	117583	163474	139347	10565	111023
2. Число зрителей (тыс).	69658.2	53310.0	41512.4	27604.6	29396.8
3. Число зрителей на 1 сп.	426	387	390	242	249

В 1995 году «Концерт» шел в 126 театрах, был показан 2380 раз, собрал 599000 зрителей, то есть в среднем 251 зритель на одном представлении².

Охарактеризовать эти зрелища без визуального ознакомления трудно, однако можно предположить, что при их усиленной эксплуатации – в 1980–1990-х годах их доля проката в некоторых театрах превышала 60% и более – театр, по сути дела, терял присущие ему видовые качества как создателя сценических произведений и фактически перерождался в концертную, прокатно-филармоническую организацию. Однако то, что к 2000 году «Концерт» покинул лидирующую часть репертуара, говорит о том, что некоторые театры стремятся уйти от «легкого хлеба» и делают ставку на полноценную драматургию и художественный спектакль. Очевидна наметившаяся в 2000-е годы опора на классику, отход от современной российской пьесы и при этом верность опробованным коммерческим шлягерам. Здесь и боязнь творческого эксперимента, осторожность, опасность потерять инерцию отношений с уже приобщенной публикой, и страх оказаться отторгнутым новой публикой – театр предпочитает держать синицу в руке – классику и шлягер – не покушаясь на журавля

¹ См. Театры страны в условиях эксперимента / Сост. В.С. Жидков. М., 1988; Репертуар драматических театров РФ. Статистический обзор. Материалы Главного информационно-вычислительного центра Министерства культуры РФ. М., 2002. С. 22.

² Там же. С. 12–13.

в небе, – современную пьесу – что в перспективе чревато сокращением публики нового поколения современных культурных установок.

Статистика посещаемости драматических театров за 2000 год зафиксировала среднюю заполняемость зала на лидирующих 25 спектаклях в среднем 374 зрителя (в 1999 – 348). Между тем 10 лидеров общероссийской афиши набирают более чем по 400 зрителей, достигая в исключительных случаях 723 зрителя на 1 спектакль.

ЛИДЕРЫ РЕПЕРТУАРА 2000 ГОДА ПО ПРИЗНАКУ ПОСЕЩАЕМОСТИ НА 1 СПЕКТАКЛЬ (РАНЖИРОВАНО ПО ПРИЗНАКУ «Число зрителей на один спектакль»)¹

Ранг	Название и автор			К-во пост.	Число спект. (театров)	Число зрит. (тираж)	Число зрит. на 1 спект. (тыс)
1.	Иисус Христос супер-звезда. В. Уэббер	3	65	47.0		723	
2.	Чума на оба ваши дома. Г. Горин		10	121	68.2		564
3.	Укрощение строптивой. В. Шекспир	10	110	61.6		560	
4.	Пигмалион. Б. Шоу		17	165	90.7		550
5.	Двенадцатая ночь. В. Шекспир	11	111	57.2		505	
6.	Лес. А. Островский		11	114	55.4		486
7.	Восемь любящих женщин. Р. Тома		18	140	61.0		436
8.	Ромео и Джульетта. В. Шекспир	15	163	70.6		433	
9.	Утешитель вдов. Д. Мариотт		9	111	48.1		439
10.	Ревизор. Н. Гоголь		12	167	69		413

Ослабление традиционных общественных связей, сопряженное с ускорением эволюционного процесса, разрушило прежнее поле социокультурного

¹ См. Театры страны в условиях эксперимента / Сост. В.С. Жидков. М., 1988; Репертуар драматических театров РФ. Статистический обзор. Материалы Главного информационно-вычислительного центра Министерства культуры РФ. М., 2002. С. 8.

общения, сформировало новое коммуникативное пространство. Очевидно, что современный театр расширяет состав и структуру аудитории, вступает в общение с новыми идеологическими и художественными сообществами и их формальными и неформальными лидерами, он осваивает современные зрелищные технологии, вступает в новую социально-эстетическую реальность. Отношения художника и общества, художника и власти, художника и рынка переосмысляются, они определяют новое место театра в складывающемся социально-политическом, идеологическом, культурном, экономическом ландшафте...

3

Время непреодолимо. Ушли из жизни А. Эфрос, Г. Товстоногов, О. Ефремов, ушли и их авторитетные наставники и покровители – С. Юткевич, А. Гончаров, В. Плучек, Ю. Завадский, М. Кнебель... Основателя Театра на Таганке Ю. Любимова «отодвинул» на «старую сцену» бывший его единомышленник Н. Губенко еще в пору своего министерского правления. Из театральных лидеров конца 1980–1990-х годов на гребне успеха остался, пожалуй, лишь М. Захаров, отважно переживший «бури и натиски» лихолетья. И это объяснимо.

Реакция на «настроение момента», на политическую конъюнктуру у Захарова стремительна и точечна, он как виртуоз-канатоходец азартно подтанцовывал и подыгрывал экзальтированной социальной эйфории, заслонившись от попреков власти умением в условиях социальных «надломов» манипулировать политическими эмоциями. Если для Эфроса бремя руководства Театром имени Ленинского комсомола обернулось административной ссылкой в Театр на Малой Бронной – тема «человек и общество», «художник и власть» обнаружила свою явную неуместность в репертуаре группы, ведомственно подчиненной ЦК комсомола, – то Захаров вывеску молодежного театра обернул в свою пользу, а идеологическому аппарату ЦК ВЛКСМ предложил себя в качестве надежного защитника молодежной культуры, способного противопоставить ее негативным агрессивным настроениям.

К середине 1980-х годов Захаров приобрел прочную репутацию легитимного художника-политика, автора радикальных предложений по реформированию не только театрального дела, но и всего советского общества. Он – народный артист СССР, секретарь Союза театральных деятелей, лауреат госпремий СССР и РСФСР, народный депутат СССР, член комитета Верховного Совета СССР по науке, образованию и воспитанию, член Высшего консультативного совета при Председателе Президиума Верховного Совета РСФСР, член Президентского совета и др. Захаров

регулярно выступает на TV, на страницах массовой прессы с программными аналитическими статьями, встречается с руководителями страны. «Не желая славословить нашему высшему руководству, – кокетливо признавался Захаров, – скажу: нередко приходилось удивляться тому, что Горбачеву удавалось изменять настроение такого большого количества людей. Такое умение – часть нашей режиссерской профессии, и именно с точки зрения режиссера меня удивляло и поражало подобное мастерство... И такие качества нашего политического лидера я, как профессионал, оцениваю очень высоко»¹.

Президенты приходят и уходят, но каждая новая властная фигура приводит Захарова в состояние восторга и умиления, которое он спешит продемонстрировать публично. Б. Ельцин простодушно признался Захарову: «Я так и не научился обманывать». «Так нельзя, – смело поправил Президента Захаров. – Политика – грязная вещь. Надо обманывать». Ельцин, как пишет Захаров, категорически не согласился, но Захаров упорствовал: «Есть одно качество, за которое я, как театральные режиссеры, ценю нашего президента: не боится терпеть рядом с собой яркие фигуры, людей новой генерации»².

Не побоялся Ельцин и соседства Захарова.

В октябре 1993 года в Ленкоме широко праздновалось 60-летие его руководителя. В непринужденной атмосфере горячего братания высшие персоны власти щедро одаривали любимых лицедеев званиями, наградами, машинами, квартирами и проч.

Спустя семь лет, осенью 2000 года, М. Захаров вошел в инициативную группу по выдвижению в президенты России В. Путина и аргументированно поставил его в ряд выдающихся мировых политиков уровня Франклина Рузвельта: «Путин один из тех людей, которых я уважаю за дееспособность, мобильность, умение говорить и, самое главное, активно и много работать. Не скрою, что в этом отношении моим кумиром долгие годы оставался и остается Юрий Михайлович Лужков. О таких фигурах, как Горбачев или Ельцин, я сейчас сознательно не говорю, потому что это – космические фигуры в нашей истории... Посмотрите внимательно: Путин делает почти то же, что делал Рузвельт: он говорит – это меня лично приятно удивило! – в том числе и о том, что у него не получилось, в чем он ошибался»³.

¹ Захаров М. Обретение компромисса // Театр. 1990. № 4. С. 31.

² Захаров М. Визит к президенту // Известия. 1992. 22 апреля. С. 3.

³ Захаров М. Не надо сторониться власти... // Московский комсомолец. 2004. 15 апреля. С. 3.

Сотрудничество художника и власти имеет последствия для обеих сторон. Ангажируя художника, власть его растлевает, но и художникам подчас удавалось «раздвинуть щель» в заборе идеологического монополизма, растлить сознание номенклатурных чиновников, «перевербовать» их в свой лагерь. Властным персонам льстит «общение с небожителями», близость к «миру искусства», возможность оказаться в нем «своим», «добрым советчиком», «мудрым экспертом», «тонким ценителем» и даже соучастником художественного процесса, превратиться из функционера-запретителя в друга-покровителя. Но и художникам близость к власти бывает не чужда – просыпается надежда на высочайшее покровительство. Прекрасный тезис «жить не по лжи» в реальных условиях часто оказывался не конструктивен. На скользкой тропе *разумного* компромисса – ради достижения высокой художественной цели – приходилось «поступаться принципами». В искусстве демагогической эквилибристики важно было устоять на почве реальности, не потерять репутации – творческой и гражданской. Любимов отвечал на нападки власти стремительной неотразимой напористостью и хваткой, Товстоногов заслонялся высочайшим мастерством созданной им труппы и в то же время весомостью регулярных «датных спектаклей», Ефремов обезоруживал прямоотой, непримиримостью, открытостью, лукавым обаянием и тоже блоками «революционных полотен» и острой публицистикой «производственных» драм. А. Эфросу, П. Фоменко демагогия чужда и оскорбительна, они уходили «в оборону» и обычно проигрывали силовому напору. Зато М. Захаров и в своем открытом сервиллизме с игривой невозмутимостью отважно входил в репутационную «зону риска». Но что безусловно – благодаря умелой, ловкой и даже талантливой демагогической тактике театральным лидерам подчас удавалось поставить и обнародовать свои сценические шедевры, позиционируя их как свидетельства лояльности государственной идеологии и ее высоких ценностных ориентиров. Так художники отвечали власти на предложение партнерства, «по умолчанию» понимая его неравенство, делая вид, что верят в возможность «истину царям с улыбкой (а иногда и без нее) говорить». И власти также «по умолчанию» делали вид, что такое сотрудничество возможно и даже плодотворно.

Каждая сторона предлагает свой социальный идеал и настаивает на его приоритете. Художнику дорога «презумпция нравственности» в конкретном и в широком смысле, он стоит перед выбором – мораль, высокая цель искусства, этика или открытая сервильная прагматическая целесообразность. В конечном счете вопрос не в том, нравственна ли власть и ее политика, а нравственен ли человек, будь то художник, чиновник или меценат, который добровольно или вынужденно занимается политикой

и состоит при власти или изначально дистанцируется от нее, игнорируя возможные последствия.

На определенном этапе «художники-шестидесятники» обрели огромную социальную и эстетическую энергетику, и государство вынуждено было с ними считаться, хотя и пыталось внести раскол в их ряды. Солидарность либеральной интеллигенции, готовность овладевать широкой информацией, реально помогать несогласным, правозащитникам отозвались широким общественным резонансом. Призыв А. Солженицына «Не лгать! Не участвовать во лжи! Не поддерживать ложь» оказался воспринят разными слоями населения. Солженицын призывал помочь новому поколению: «Жаль молодежь? Но и чье же будущее, как не их? Из кого ж мы и ждем жертвенную элиту? Для кого ж мы и томимся этим будущим? Мы-то стары. Если они сами себе не построят честного общества, то и не увидят его никогда»¹.

Так случилось, что последним властным жестом Президента Советского Союза М. Горбачева стал Указ о присвоении званий народных артистов А. Пугачевой и О. Янковскому. Спустя пять лет после этого знаменательного события О. Янковский вспоминал в интервью «Известиям»:

В тот момент я находился в Париже, вернулся домой с репетиции, а на столе стоит мой любимый напиток – виски, и супруга говорит:

Давай отметим!

Что отметим?

Только что позвонили из Москвы, тебе присуждено звание народного артиста СССР.

– Какой Советский Союз? Давай отказываться...

Так что я должен быть в книге рекордов Гиннеса. Станиславский – первый, я – последний...

Диалог происходил в предвыборные дни, в марте 1996 года. Корреспондент не мог удержаться от «политического» вопроса:

– Как вы воспринимаете возможный возврат коммунистов?

– Интеллигенция поддерживает здравомыслие. Хотя я понимаю, что коммунисты не те, что были в прошлые годы, но все равно страшно. Ситуация абсолютно непредсказуемая.

– Вы в своей политической позиции равняетесь на Марка Захарова? (Корреспондент имел в виду сожжение Захаровым в пепельнице своего партийного билета перед изумленной телеаудиторией. – В. Д.).

¹ Солженицын А. Образованщина // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С. 149.

– Я не занимаюсь политикой. Мне предлагали быть вторым, третьим человеком в одной, в другой, в третьей партии, что-то там пропагандировать. Я – нигде. Занимаюсь своей профессией – думаю, что это и есть для меня самая главная политика¹.

Известные художники, ученые, общественные деятели, приобретая популярность, известность, авторитет, становятся своего рода «референтной группой» в обществе. Доверие к ним предполагает «принятие ими полномочий» на выражение чаяний масс или интересов политических элит или, по крайней мере, определенных субкультурных сообществ. Доверие расширяет поле творческих исканий, возвышает, облагораживает, укрепляет репутацию, харизму, имидж, оно свидетельствует о признании таланта и принятии норм поведения «публичного человека», о значимости его деяний, которые ведут общество к духовному оздоровлению. Этим социально-психологическим рычагом демагогически пользуются политики, рекрутируя в ряды своих единомышленников популярных харизматических деятелей искусства, науки, спорта в ходе разного рода избирательных кампаний. Вместе с тем и сама «референтная группа» отнюдь не однородна – «официозные правдоискатели» принимают «сильную сторону», безусловно, становятся ее преданными волонтерами, «приводными ремнями» и сознательно, в своих часто небескорыстных целях, противопоставляют себя «инакомыслящим», диссидентам и иным «несознательным элементам». Однако моральная проблема, возникающая перед каждым человеком и художником в особенности, не разрешима вне рамок проблемы социальной. Личная ответственность человека – общественного деятеля, идеолога, мыслителя, творца художественных ценностей – за коллективный подвиг или за коллективное преступление – остается за каждым, она «персональна» и не может «списываться» «отдельными недостатками» и «просчетами» системы, ибо человек при всех обстоятельствах остается хозяином своей судьбы – личной, профессиональной, общественной.

Конечно, между искусством и государством, художником и властью, художником и публикой при всех политических режимах возникают сложные отношения. Широковещательно артикулируя свои идеалы, художник неизбежно выступает сторонником или противником корпоративных интересов, властных сил, партийных группировок, наконец, своих коллег. Аргументируя общественную позицию, воплощаемую

¹ Коваленко Ю. Олег Янковский: «Играть можно только дома» // Известия. 1996. 19 марта. С. 4.

в своих произведениях, художники апеллируют опять же к «высшей истине», к «правде времени», оказываются перед выбором – оставаться верным нравственным, эстетическим, художественным, гражданским идеалам, «своей правде», или сознательно подчинить творчество политическим конъюнктурным задачам, стать рупором власти, при этом пытаясь сохранить привлекательную в глазах общественности репутацию самоотверженного правдоискателя и проч. Однако рано или поздно существование по двойному стандарту мстит оскудением природного таланта, внутренним душевным разладом, моральным вырождением, личной катастрофой.

Понятия «власти», как и представления о ее вертикальной иерархии и горизонтальной взаимозависимости, сегодня становятся весьма многозначными, дифференцированными и требуют точных определений. Художник неизбежно сталкивается с диктатом государства, идеологии, общества, экономики, разных уровней администрации, с амбициями авторитетов, наконец, с властью устойчивых традиций и предрассудков – как творческих, так и житейских и проч. И зависимость от этих проявлений власти может быть многоступенчатой и трудноразличимой в разных условиях и на разных социально-психологических, административно-экономических, профессиональных уровнях. Нередко центральная ведомственная власть бывает мягче, чем власть местная, региональная. Функционер «при власти», как правило, старается заслониться щитом «государственной необходимости», «интересами общего дела, народа, общества, страны» и не склонен «открывать лицо», «персонифицироваться» в глазах художника или общественности. Художник же, наоборот, предпочитает искать контактов с властью через личный контакт с ее уполномоченным представителем. И здесь возрастает роль и значимость личности, индивидуальности, присущих ей нравственных качеств, моральных устоев и принципов, категорий гражданского и профессионального достоинства, наконец, харизмы как самого художника, так и контактирующей с ним властной персоны. В таком диалоге обнажаются этические качества конкретных участников диалога – для кого-то личностное, гражданское достоинство оборачивается всего лишь отжившим предрассудком, которым можно легко пожертвовать во имя неких общих «высших» интересов государственной, общественной, корпоративной или иной целесообразности, а для кого-то это – высшая цель, стимул творческой деятельности, духовного самовыражения, профессионального призвания, смысл бытия.

Здесь видится важный узел проблем, который определяется конкретно-исторической, социально-психологической обстановкой, корректирующей

параметры личной и общественной морали, культуры, повседневного бытия и проч. В этих границах неизбежен выход художника в сферы высокой политики, идеологии, в «низменные» сферы экономики, рыночных отношений, в область юриспруденции. Один только вопрос авторского вознаграждения представляется весьма запутанным – что подлежит оплате и в каком соотношении? Сама идея, ее «предметная» реализация, воплощение на сцене, на экране, в концертном зале, в аудиозаписи, распространение произведения, тиражирование, организация и стимулирование спроса и предложения, «купи-продажи» и проч.? Решение этих проблем чрезвычайно сложно в сфере исполнительского искусства, в театре, где судьба исходного замысла, зафиксированного в тексте пьесы, целиком зависит от вкуса режиссера, менеджера-директора, спонсора-мецената, от возможностей труппы, формата сценического помещения, технического и кадрового оснащения театра, наконец, от армии посредников-рекламистов, пиарщиков, обеспечивающих связи со зрителем и т.д. И все это – и не только – входит в понятие рынка. В возможностях рынка возвысить публику, поднять ее до уровня восприятия высокого искусства и низвести до уровня послушно манипулируемой толпы; возвысить художника до общественного глашатая, творца искусства или превратить в предприимчивого ремесленника, угодливого поставщика «заказываемого продукта».

Конечно, социальное чутье и понимание «баланса интересов» в обществе для художника крайне важны, но не менее важна гармония с самой собой, со своим кодексом чести, со своей «картиной мира». Конфликт «художник и власть», «художник и рынок», «художник и публика», «художник и профессиональное сообщество» разрешается не столько во внешней ситуации, сколько (и может быть, прежде всего) в сознании самого художника...

* * *

... Вернемся, однако, к началу статьи.

13 октября 2008 года. Марку Захарову уже 75...

...Внесли шампанское. Раздался звон разбившегося бокала. Если он падает из рук столь многомудрого официанта (иного рядом с президентом быть не может), значит, действительно на счастье. Но тост за себя Захаров произнести так и не дал. И самым что ни на есть обычным образом перебил президента Медведева, уже начавшего говорить о том, что коли он не попадает на прием, то... Как, наверное, перебил бы любого другого, решившего перед телекамерами говорить о его, Захарова, заслугах.

Вы стали больше улыбаться! За вас!

Видимо, работы стало меньше... За вас!

И вскоре и труппа «Ленкома», и просто друзья Захарова дождались своего любимого режиссера. Который и в юбилей, и без него – действительно первой степени¹.

¹ Простите, но вы гений // Известия. 2008. 14 октября. С. 2.

РАЗДЕЛ III

РЕПЛИКИ

С.А. Гавриляченко

«ЧУДИЩЕ ОБЛО...» – ХУДОЖНИК – ВЛАСТЬ – РЫНОК

Заявленная тема сборника обширностью напоминает известного, осваиваемого по деталям слона, без надежды уяснить его цельность. Впрочем, если палеонтологи по ногтю или позвонку ухитряются реконструировать жизнь и страдания динозавров, то и малые понимания проблемы свидетельствуют о ее сущности. Оставляя профессионально заточенным умам собрать в единство многообразие вариантов рефлексий, исторических контекстов, усмотреть под внешностью проявлений подспудную социотектонику, решаешь добавить собственный пример практикующего художника, оказавшегося во временах двух с половиной социальных сломов, обремененного идеологизированной по отношению к избранной теме наследственностью, не склонного задавать лишние вопросы, но вынужденного отвечать на них.

Не впадая в глупости абсолютизации собственного опыта пребывания между (вместе, внутри и т.п.) властью и рынком, полагаешь, что принадлежишь к одной из многочисленных, но вполне считанных типологий, которую и пытаешься зафиксировать, оставляя расшифровку ее родовых черт профессиональным классификаторам. Если согласиться, что данная триада изначально предполагает конфликт, то полезно попытаться найти его истоки. Одним из основных оказывается классическое, академическое образование, фундаментальное по своей природе, брезгливое по отношению к утилитарному, не обремененному аристократизмом практицизму. Классическое образование обязательно идеократично, воспитует и образует художника *par-excellence*, не обеспокоенного ничем иным, кроме кантовского «незаинтересованного любования», готовящегося к служению иерархически высоким смыслом. Классифицированные идеалы, тесно увязанные с религиозной этикой либо с государственной

декларативностью, проектирующими модели социального устройства, контактом с реалиями власти и рынка искрой высекают мифологию романтизма, усложняющую обязательства честного и неподкупного служения пограничными столкновениями личности-гения с бездушной государственной машиной, бесчувственной и бездуховной толпой, с безнравственным рынком-мефистофелем. При всех лозунговых внешних непохожестях дореволюционного и советского художественного образования в их воспитательной основе парадоксально переплетались подготовка к профессиональному стоицизму со сладкой мечтой о неприкаянной славе погубленного, заеденного средой гения. Важно подчеркнуть связь подобных коллизий с академическим образованием, потому как средневековая довозрожденческая цеховая подготовка мастеров, сосредоточенная на качестве «ремесленных шедевров», так и пребывание в лоне церковно-религиозных традиций не предполагали гипертрофии личностного начала и порождаемых ею раздражений. А.Ф. Лосев в «Эстетике Возрождения», трактуемой его оппонентами как «эстетика вырождения», безжалостно диагностировал последствия появления самодостаточного художника-творца, прозревая все последующие случившиеся и будущие неизбывности. Для уяснения воспитующих, образующих художника воздействий важно выявление камертонов, настраивающих не столько на понимание запрограммированной конфликтности, сколько на ее переживание и осознанный выбор возможностей разрешения. Для русской разясняющей трактовки изначальны и неколебимы ответы А.С. Пушкина и, конечно же, «Портрет» Н.В. Гоголя, еще недавно обязательные со школьной скамьи, образно входившие в сознания, даже не предрасположенные к освоению последующих художественных и научных рефлексий.

Мифологизированный кодекс классицизированных и романтических идеалов, при всех социальных изменчивостях оставаясь кодексом интеллигента – художника и зрителя, налагает следующие чисто русские обязательства: бессеребренничество плюс открытые П.Б. Струве родовые черты – безрелигиозность и отщепенство ко всем без исключения формам государственного устройства, разделившие занимающихся одним и тем же делом художников на фрондирующих интеллигентов и на тех, кто таковыми себя не считает, продолжая «раньше думать о Родине, а потом о себе». В том числе о Родине-искусстве.

Становясь на сторону художника, нелишне попытаться оправдать оппонентов. Для апологии власти достаточно указания на очевидную связь патернализма, не исключаящего разноумеренный тоталитаризм с сущностным раскрытием важности искусства как такового. Давление – будь то государственный пресс или вождистское безумие – придает

значимость каждому вольному творческому жесту, меняет жизнь на судьбу. Пребывая в филистерско-сытом благополучии, как чуму изгоняя из личного быта трагедию, ощущая невыносимую легкость либерального бытия, в случае сохранения атавистической честности, сравнивая культурно-исторические последствия, поневоле признаешь превосходство искусства, цветшего под государственно-идеологизированным гнетом.

Сложнее с оправданием рынка. Его, подобная газу без цвета и запаха, удушающая власть все превращает в симулякр – и трагизм, и славу, и смыслы жизни. Это известно, не единожды предостерегающе описано, не требует дополнительных филиппик. Рынок беспороден и антихудожествен по своей природе, а сила его кроется в тоскливой повседневности, порождающей социальное зло посредственности. Государственные, тоталитарные и им подобные угнетения одолеваются героизмом пограничных ситуаций, когда бескомпромиссность магниевой вспышкой испепеляет житейские скверны. Противление же рынку обрекает на ежедневно-нудное оправдание некогда полонивших мечтаний о мессианизме искусства.

Изначальные отношения возрожденческого государя, банкира-менялы и, кажется, обреченного быть расплюснутым между ними, как между молотом и наковальней, жалкого художника воспроизводят эволюцию голого человечка, одолевшего мохнато-зверозубых гигантов, и характерны в своих болезненностях для западноевропейского культурно-исторического типа. В иных мирах иные нравы. Подводя некий промежуточный итог, необходимо зафиксировать власть художника, присвоившего право нравственного суда, суда пристрастно ненормированного, постмодернистски приводящего во всесмешение осколки казавшихся незыблемо устоявшихся социальных взаимностей. Задавшись вопросом – чья власть сильнее? – не поймешь, то ли вся триада «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайл», то ли неуклонно, поллиткорректно монополизируется мимикрирующим под беззащитность художником.

Каждое время с очевидностью, внятной лишь впоследствии, пересоздает социальные трансформеры, включая в них фрагменты уже случившегося. Одна из причин напряженности внутри триады – обремененность прошлыми пониманиями сложившихся отношений, проектное доигрывание в сознании уже не актуальных баталий, затемняющее распознавание сиюминутных коллизий, предлагающее рецепты, малодейственные для адаптировавшихся болезненностей. Сколько ни убеждаешь себя отречься от вчерашнего, но возвращаешься в него, как эмигрант, разгромленный в острой фазе борьбы, бегущий от трезвой оценки действительности

к вере-надежде на возвращение идеализируемого былого, недавно еще «дореволюционного», а теперь все чаще «советского».

Время словом позволяет сравнивать заинтересовавшие неизбывности не в задернутом историческом флере отдалении, а фиксировать в реалиях «дня и часа». Для советского периода единой русской истории, характерного отсутствием рынка как такового, гальванизация бытия профессионального художника преимущественно связывалась с властью, придававшей смысл его институциональному существованию. Государственный патернализм предполагает намывание культуры через разработанную систему вложения средств, планирование их целевого использования, селекцию достигаемых результатов. Либеральная критика патерналистских моделей, упорно сосредоточиваясь на постоянно менявшейся поверхностной декларативности, не акцентирует внимания на априорной иерархии положительно идеализируемых ценностей, искаженно сопоставимых с религиозной этикой. Краткие периоды российских либерализаций, при взгляде на искусство как социокультурный маркер, характеризуются занижением положительной образности, а порой оскотиниванием как самого художника, так и его созданий.

Патернализм не соблазняет, а навязывает обязательства в системе власть – художник. Советская власть брала на себя двухпроцентное отчисление национального дохода на культуру, создание инфраструктуры (в селе обязателен клуб с устойчивым набором возможностей для самостоятельного творчества; в городе двухсоттысячнике – выставочный зал, в трехсоттысячнике – картинная галерея, художественный музей и т.п.). Гарантировалась оплата творческого труда и, что, пожалуй, наиболее значимо, обеспечивался максимально высокий из возможных социальный статус «властителей дум и сердец». От художника требовалось принятие обязательств соответствия, а в ряде случаев обслуживания лозунговой идеократии. Честное сравнение подтверждает, что власть скрупулезнее исполняла принятые обязательства. Полезно заметить, что помимо чрезмерно, с точки зрения сегодняшнего дня, развитой инфраструктуры и уже упомянутого социального статуса занятия «свободными художествами» давало доходы, превосходившие установленные зарплатные нормы. Это, кстати, притягивало к искусствам энергичную, прежде всего мужскую часть социума. Обязательными предпочтениями стали персональные студии-мастерские (члены союзов художников, к примеру, еще по постановлению 30-х годов имели право на дополнительные 25 квадратных метров в социально нанимаемом жилье для уединенного занятия творчеством), денежное довольствие в виде определенного минимума «творческих» заказов для не поддающихся счету колхозов и совхозов, детских

садов, воинских частей <...>; оплачиваемого труда-отдыха на творческих дачах. Система совершенствовалась, особенно в «застойный» период, сочетая беззубое цензурирование, уставшее искать фиги в карманах, с нарастающим привередливым аппетитом художников к разнообразию синекур.

Для ответа на вопрос: «чего не хватало художнику?» – полезно перечитать статью П.Б. Струве «Интеллигенция и революция», дополнением попытаться ощутить в разной мере присущего «коллективного Смердякова». Недовольства кухонных сидельцев (в прошлом немецких филистеров, русских «мещан», «дачников» и т.п.) основаны не столько на неприятии внешних обязательств, сколько на тщательно укрываемом от себя ощущении собственной посредственности. История свидетельствует, что ни угрозы, ни давления, ни соблазны не оказываются непреодолимыми для самодостаточных личностей, чувствующих хтоническую бездну под поверхностью современности, готовых отвечать за свою правду трагической судьбой. Для убежденно сильных художников внешняя идеология не была помехой – одни либо в нее верили, сомневающиеся претворяли в антитезы, не признававшие – отрицали, творя собственные, отличные от конформистских миры. Но опять, той же справедливости ради, во всех послеоттепельных столкновениях власти с художниками соблюдалась полуразрушенная демаркация границ, удерживавшая от сверхжестких преследований и наказаний несогласных. Скорее наоборот – усевестившееся государство всячески компенсировало неизбежные трения, вольно или невольно капитализируя порой искусно создаваемые гонимости. Для успешной эксплуатации мифологии гонимости сначала необходимы были реальные жертвы, потом стало хватать разгрома Н.С. Хрущевым «левых», «бульдозерной выставки» и т.п. Уже достаточно много свидетельств искусственно подготовленной «фронды интеллигенции», изошренно балансировавшей на гранях международной разнополюсности. Для пояснения полезно обратиться к последствиям хрущевского погрома «левых». Как-то мало замечается, что итоговой ареной для идеологических то ли борений, то ли их договорных имитаций, стало малозатратное в общих государственных масштабах станковое искусство. В удел же обретших статус гонимых или умеренно-прогрессивных выездных фрондеров, сейчас сказали бы – креативных, отошло монументальное, с его максимальными объемами, включившими все общественные сооружения, вплоть до покрытых мозаикой автобусных остановок бесконечных российских дорог. Тем, кто по-прежнему верит в жесткость послеоттепельных репрессий, полезно познакомиться с коллекциями центральных и региональных художественных музеев, галерей. Особенно следует обратить внимание

на даты приобретения произведений, подтверждающие обратную связь легендарной гонимости с успешной музеефикацией, практически пресекавшийся в дико-свободно-рыночные годы. При этом мало замечается «почвенная» жертвенность многих художников, не склонных винить власть в преследовании за традиционные религиозно-национальные убеждения.

Рыночные мечтания начальных 90-х до сего дня сочетаются с повышенной требовательностью к соблюдению остановленных в развитии социалистических гарантий «творческого труда». При этом коллективный художник ушедшего смердяковского типа не связывает их неизбежное упразднение со страстно накликаемым рынком. Декларирование рыночных превосходств при семидесятилетнем отрыве от их реалий обрекает либо на идеализацию «дореволюционного» опыта, либо на калькирование многочисленно-многообразных «западных» моделей. Появившиеся исследования становления российского художественного рынка в конце XIX – начале XX века свидетельствуют как о его недоразвитости в сравнении с европейским, так и о международной невостребованности «русского товара», лишь частично компенсировавшейся изменчивостью мод на регионально-этнические сезоны, тешившие иллюзорной заинтересованностью, без особого коммерческого успеха. Первая мировая война и революция пресекли нарастающую капитализацию русского искусства, связанную прежде всего со стремительным развитием буржуазности, маркировавшей средствами художеств свою национальную ориентированность в сложившейся к тому времени системе разделения культурно-исторических миров, до поры исключавшей доминантную глобализацию.

Послереволюционная национализация и музеефикация культурного наследия практически упразднили вторичный рынок, сведя его к малообъемному частно-антикварному коллекционированию. Новые творения чрезмерно увеличившейся страты художников могли рассчитывать на разовое потребление, оседая, в лучшем случае, в огосударственных собраниях разного типа, а чаще аннигилируя в бездонной безбрежности гарантированно оплаченного «социального заказа». При этом оценка достоинств произведенного, в том числе и материальная, была перепоручена властью корпорациям художников, минимизируя влияние рыночных механизмов, если не считать таковыми сеть салонов, позволявших гражданам приобретать произведения, как ныне принято определять, в нижнем ценовом сегменте. Корпоративная среда не столько материально оценивала конкретные произведения, сведя разнохарактерность к унифицированной тарификации, часто по внешне формализованным

признакам (размер, жанр и т.п.), сколько номинировала на славу и успешность, гарантировавшие комфортное превосходство в существовавших социальных контекстах. Корпоративная сертификация через систему выставкомов, закупочных комиссий, творческо-производственных комбинатов как минимум обеспечивала качество «художественного товара», но, что более важно, оберегала от меркантилизации «чистое», включая и нудно арт-хаусное искусство, выстраивая иерархию ценностей, отлаживая камертоны профессионализма.

Кардинальная смена постсоветской социальной парадигмы столкнулась с грандиозной системной инерционностью. Художники, грезившие о рынке, «сели в шпагат». Государство – оно же власть, сбрасывая значимые социальные обязательства, меньше всего беспокоясь о недородах мака и искусства, с удовольствием предложило реализовать рыночные мечтания по мировым ценам. Но сразу и очевидно проявилось, что масштабного и цивилизованного рынка нет и не предвидится, что западные обыденности труднодостижимы для апатридов из России. Нарождавшийся класс родных новорусских потребителей искусства оказался диковат и не собирался считаться с корпоративно-иерархическими установками. Предприимчивые местные и заезжие маршаны за бесценок, на вес, а часто и просто грабя художников, не разбиравшихся в текстах витиеватых договоров, вывезли на склады для последующей сортировки всё более или менее ценное из наследия объявленных антикварными 50-х годов. Музеи в одночасье обнищали. Попытки материализовать миф о меценатстве обернулись изнанкой отмывания денег, облагороженного ухода от налогов. Первоначальным уделом художника, как, впрочем, и всего обездоленного среднеинтеллигентского класса, стала лоточная торговля, зарубежное челночество и далее по аналогиям. Постепенно, как мелкая торговля с улиц на картонных коробках перешла в ларьки, а затем в как грибы выросшие торговые центры, нечто подобное происходило и с реализацией обесценившегося художественного продукта. Он оказался невостребован по пролонгированным с учетом инфляции пугающе значимым советским расценкам. Как следствие, первым делом упало уже никем не контролируемое качество как самих произведений, так, попутно отметим, художественных материалов, идущих на их изготовление.

Социальным последствием стало стремительное расслоение корпоративного сообщества художников. Из успешных, в свою очередь, выделились олигархи от искусства, ветошью сбросившие интеллигентскую наследственность, жадно устремившиеся к достаточно скудному властно-ресурсному столу, не обращая внимания на укоры все еще совестящихся собратьев. Некогда отрицавшие идеократическую власть, понимая, что

она никуда не денется от своих гарантий, заискивающе окружили источники сиюминутного благополучия, мало беспокоясь об их чистоте и добродетельности.

Искусство, вчера еще значимое, растерялось. Будучи определено как рискованно личное дело, оно стало униженно просить о сохранении хотя бы минимума гарантий в виде многострадального закона о культуре, сохранения предпочтений, обеспечивающих творческую деятельность, отличную от коммерческой. Уродливые паллиативы взаимоотношений в триаде власть–художник–рынок характеризуют 1990-е годы не меньше, чем рейдерство, залоговые аукционы и т.п.

Из броуновского хаоса следует выделить попытки выстроить отношения между рынком и художником по международным, неясно-многообразным лекалам. К ним следует отнести идеологию кураторства, рейтинговые номинации, кардинальное, на уровне люстрации, переструктурирование иерархий. Не вдаваясь в детали, лишь обозначим некоторые сюжеты. Кураторство западного типа чем-то напоминает роскошные рекламные щиты мировых трендов в полуразрушенной, алармистски застывшей провинции, и если где и появляется, то в грантового-гомеопатических дозах. В обыденности под красивым словом куратор, вполне сопоставимым с не менее затрудняющими понимание брокерами, киллерами, девелоперами, логистами, менеджерами... довольно быстро проявляется некрасовский «купчина толстопузый», вне зависимости от принятого внешнего изящного обличья, легко отказывающийся от «твердого купецкого слова» в безвыгодных ситуациях. Куратор, как, впрочем, и любой предприниматель постсоветского типа, стремится максимально односторонне обязать художника без риска гарантий со своей стороны. Значительно яснее и честнее позиция тех, кто просто определяет себя как галерейщики, рассматривает свое дело как малый бизнес, не обремененный амбициями управления художественными процессами.

При всей чудаковатости современных рейтингов, ими пытаются заменить советскую систему сертификации званиями и наградами. Эта подмена прежней системы на меркантильную часто поражает воспитанное на знании истории искусств и понимании законов формотворчества сознание своей парадоксальностью несоответствий между качественными достоинствами как произведений, так и их создателей и сопутствующими ценниками. Впрочем, изучение пиар-карьер и вообще всех проявлений возгордившейся посредственности следует предоставить профессиональным социопсихологам.

Финансовая малообъемность постсоветского народившегося рынка в сочетании с многочисленной армией обездолженных художников создают

проблему для социализации следующих поколений творцов. Попытки ограничить число значимых имен различными кураторскими списками или совсем мрачноватыми предложениями лишить права быть и называться художниками всех, кто имел дело с советской властью (выставлялся на выставках творческих союзов, получал заказы, и уж совсем преступно – звания и награды), реализуемые лишь при верховно-властной поддержке. При этом вынашивающих подобные сверхлиберальные идеи не смущают, видимо, памятно изученные тоталитарные опыты с «кораблем философов» и не приведенные в исполнение предложения руководителей Наркомпроса отправить вслед корабль со «старыми художниками». Подобные фантазмы при невозможности создать реальные резерваты, проектно вбрасываются в общественное сознание, слегка будоражат его холодком ужаса, прикрывают обыденные реалии сжатия культурного пространства.

Мало обращается внимание на то, что следует своевременно задуматься о *реституции культуры*. Именно в советский период помимо грандиозной сетевой региональной инфраструктуры были сформированы региональные сообщества профессиональных художников всех видов искусств. И если здания, рейдерски захваченные, перепроданные, уродуемые арендаторами, еще какое-то время могут продержаться памятниками-руинами цветшего былого, то невозполнима утрата живой культурной среды, осознанно селекционно выведенной в послевоенные годы. Невозвращение на родину выпускников ведущих высших учебных заведений обесточивает региональную культуру и не очень обогащает столичную, так как уделом большинства становится превращение в полурабскую службу успешных собратьев и класса нуворишей. Кажется, нет ничего порочного в реинкарнации первичного ремесленного статуса, если бы не преследовала постоянно революционирующая память о патерналистской идеологии выращивания самодостаточных творцов, как условия и резерва, переходя на сегодняшнюю лозунговость, общественной модернизации. Новое средневековье, атомизируя культурное пространство, холопит художников. Не только в губернаторских, но и во вполне столично-корпоративно-властных головах утверждается мысль о достаточности небольшого количества рейтингово раскрученных, знаковых имен в сочетании с ордами обездоленных первоклассно подготовленных, совестливых мастеров-исполнителей. Этих художников можно периодически собирать под конкретную задачу, осчастливливать изголодавшихся разовой наличностью и распускать за ненадобностью без каких-либо обязательств, даже не перед ними, а перед будущим фундаментальной культуры, столь отличной от сиюминутных эрзац-заменителей.

Воспринимая себя во временных двух с половиной культурно-социальных сломах, под половиной то ли понимаешь, то ли ощущаешь даже не воскрешение до конца не исчезавшего патернализма, а его умеренную реабилитацию. Связано это, естественно, не с заботой о культуре как таковой, а с глубинной тектоникой столкновения поляризованных культурно-исторических миров. Однополюсная глобализация, «конец истории» и иные подобные проекты или очевидности возбуждают российский социум, при всех заискивающих устремлениях так и не принятый в западную цивилизацию. То, что можно определять как русские возрождения (вторая половина XIX столетия, предвоенные и послевоенные годы, национально-ориентированные мечтания 80-х XX века) вызваны либо оскорблениями национального достоинства после сокрушительных поражений, либо изоляцией, сочетающейся с предчувствием неизбежных глобальных столкновений. В этих случаях для власти нет иных резервов, как опора на традиции, патриотизм, который, если вспомнить первооснову часто цитируемого толстовского суждения, «остается последним убежищем даже для негодяев», народную и укорененную на ней классическую культуру. Не решаясь всматриваться в окружающую реальность, отмечая и наличие оскорбленности, и поруганность иерархически высоких идеалов, не компенсированную восстановлением общественного значения религиозных институций, и нарастающую внешнюю изоляцию российской государственности в сочетании с социокультурной дестабилизацией <...>, можно предположить эпистрофию патернализма, не в бытовом политикантском заниженном облике, а как возвращение цивилизационно устойчивых родовых начал.

Впрочем, как беды сторонясь доморощенного прорицания возможного будущего, разбираясь во внутренне пережитом и кое-как осмысленном, осознавая и принимая априорно присущие природе профессии лукавства, перечитывая «Государство» Платона, убеждаешь себя в правоте власти, обязанной примучивать художника, в неизменной правоте рынка, покупающего и перепродающего ум, честь и совесть всех, и художников в том числе. Ясное осознание позволяет делать собственный выбор, умеренно судить и рядить многочисленные варианты сохранения свободы, не искажающие идеалов противостояния сути художника не менее значимым сущностям власти и рынка...

В.Е. Калашников
ПРЫЖКИ В ШИРИНУ
(НЕПОЛИТКОРРЕКТНЫЕ ЗАМЕТКИ)

Человек, далекий от процессов, происходящих в сфере искусства, находится сегодня в растерянности, подобно зрителю, не понимающему ни правил спортивной игры, развернувшейся перед его взором, ни целей, преследуемых участниками. Но и специалисты вынуждены периодически искать новые ответы на освоенные уже вопросы при рассмотрении текущего социального бытования художника:

Кто игроки на поле?

Есть ли артрынок, и что и как на нем продается?

Каковы господствующие тенденции?

Какова мотивация представителей всех участвующих сторон?

При всей кажущейся банальности, эти формулировки несут вложенные смыслы. Прежде всего каждый из вопросов можно и нужно рассматривать как в плане его материального воплощения, так и в плане оппозиции двух идеологий: государственнической и либерально-рыночной, каждая из которых дополняется в массовом сознании рядом образов. Первая, соответственно: бюджет, заказ, традиция, консерватизм, контроль, цензура, а в пределе тоталитаризм и репрессии; вторая – самоокупаемость, новации, прогресс, демократия, свобода выбора, свобода творчества, и вообще, говоря современным новоязом, креатив, в пределе свобода вообще. Аспект идеологического дискурса представляется во многом более значимым, так как искусство является той сферой, в которой роль идеологии особенно заметна, и ее утверждение имеет всегда самые конкретные практические последствия. Оппозиция государство–рынок, или государство–либерализм хотя и представляется банальной, даже хрестоматийной, однако она адекватно реализуема лишь в классических

политических системах, к каковым Россия вряд ли может быть отнесена. Действительно, регулярные «смены вех» и «мены всех» способны доставить массу наслаждений внимательному наблюдателю. Но помимо «незаинтересованного удовольствия» (как, однако, трудно удержаться от скатывания в стеб, в ироничную провокацию, когда ведешь речь о явлениях постмодернистской культуры! даже страх оказаться нерукопожатным не останавливает! умный бы постарался тут проскочить между «Сциллой и харизмой»...), надеемся, подобный подход позволит сделать ряд поучительных выводов.

Рассмотрение идеологических инверсий общества и профессионального сообщества в частности, т.е. выход на надличностный уровень, представляется тем продуктивней, что в предлагаемой связке между государством и рынком художнику отводится роль объекта, как бы ни хотелось исходить из демиургической или жизнепреобразующей концепции творчества. Конечно, и сейчас автор оставляет свой след в мире, причем зачастую трудноустрашимый. Но жестче, чем в предыдущие десятилетия, сам творец вынужден соотносить свое вдохновение со сложившейся конъюнктурой, одновременно с этим утрачивая роль пророка-провидца и духовного лидера общества и вынужденно осваивая опыт современного политического, социального, научного творчества. В этом одно из важнейших следствий постмодернистского этапа: собственно творчество уступает место компиляции, а вещь в материале – ее описанию, характеристике, проектной или другой информации о ней. Утверждается торговля проектами. Деньги платятся не за предмет, а за идею предмета – проект. В этом смысле современный артмир достаточно честен: так часто используя этот термин, он подчеркивает собственную виртуальность, не исключаящую, впрочем, и очень жесткую осязаемость.

Роль государственных институтов и иных структур, обладающих значительными материальными или интеллектуальными ресурсами, и ныне, и в предшествующих формациях, особая: корректируя частный спрос за счет избытка ресурсов – определять стилистику эпохи. Так, из недавнего прошлого, когда государственная идеология на уровне Москвы воплощалась трудами Ресин–Лужков, нам осталось странноватое сочетание, отлитое, как правило, в монументальные формы, осколков классики, авангарда, роскоши обкомовского охотничьего домика и призывности торгового киоска. И хотя другие исследователи могут выделить иные эстетические парадигмы последней четверти века, фактом останется для лицезрения нескольких грядущих поколений унылая череда химер ярмарочной балаганности и конструктивистского пафоса бесчисленных торгово-развлекательных и офисных центров. Впрочем, этот пример скорее отражает способность

административных структур органично абсорбировать и встраивать в свою структуру любые разнородные инициативы и вкусы.

Советское время дало образец гораздо более наглядного внедрения в пространство эстетики совершенно новых, в известном смысле, явлений, каковым стал, например, так называемый «суровый стиль». Ныне подобная процедура была проделана с «актуальным искусством».

Тогда приучили массовое сознание, точнее, ту часть его, которая была замкнута в какой-то степени на культурный процесс, к новому феномену, сделали фактом художественной жизни оказавшийся плодотворным синтез ар-нуво в духе Ф. Ходлера, немецкого экспрессионизма и интернационального фигуратива 1920–1930-х годов. При всем обилии конкретных фактов, демонстрирующих настороженное отношение властей к «суровому стилю», ясно, что реализоваться это абсолютно некоммерческое направление могло только в рамках существовавшей тогда системы, которая санкционировала в конечном итоге выставки, заказы и закупки произведений и такой стилистики.

С «актуальным искусством» сложнее – нет фигуры, о которой говорить в художественных кругах не принято, – конечный потребитель. Конечно, можно себе представить любителя, украшающего свое жилище, скажем, кабаковскими мухами – их метафизическая ирония может навевать аллюзии социального, национального, исторического толка, давая счастливому обладателю возможность погрузиться в пространство отвлеченных или вполне конкретных размышлений. Но поверить, что кто-то пожелает ежедневно лицезреть целующихся взасос синеносовских милиционеров или далекие от совершенства тела участников этой группы на фоне памятников истории и культуры, весьма трудно. С одной стороны, это логическое развитие процесса, обозначенного без малого сто лет назад выдающимся русским, советским искусствоведом Б.Р. Виппером в полемичной и глубокой статье «Искусство без качества». Или в юмористически-провокационной форме у А.Т. Аверченко в «Крысе на подносе». С другой – специфика contemporary art (оно же «актуальное искусство», оно же современное искусство, оно же новейшие течения, оно же «другое искусство», оно же «новый арт», как было написано в одном гламурном журнальчике, etc.) состоит в его принципиальной контекстуальности, которую практически невозможно создать ни в каком пространстве, кроме своей природой нацеленных на это музеев и выставочных залов: «Фонтан» Дюшана в любом жилом или общественном здании, кроме музея актуального искусства, будет восприниматься как последствие небрежности проводивших ремонт сантехники гастарбайтеров и не более. Есть предел дискредитации пластических качеств, за которым предмет

искусства утрачивает и качества художественного товара. Антиэстетичность используемых для целей пропаганды современного искусства помещений типа заброшенных гаражей и заводов соответствует преобладающей в contemporary art негативистской эстетике. Пожалуй, можно в этой связи говорить о маргинализации актуальных форм искусства, происходящей вопреки декларируемым идеям открытости к жизни человека и общества, размыванию границы искусства и реальности, преодолению его (искусства) изолированности от повседневности.

Здесь самое время вмешаться мощному патерналисту, каковым при советской власти было государство, а в постсоветскую эпоху в значительной части эту функцию взяла на себя церковь, дающая возможность заработать многим художникам, не вписавшимся в системы коммерческого сбыта.

Но в стране «объявлено было, что существует гуманность», «объявили прогресс», было назначено проведение либерализации, иногда проявляющейся в полной передаче структур в частные руки. Как, например, это произошло с «Артхроникой», породившей затем и премию Кандинского – создавалась она при РОСИЗО, поддерживалась правительством Москвы и Минкультом, а позднее перешла в частные руки предпринимателя Шалвы Бреуса, который, полноты картины ради, следует отметить, успел побывать одним из самых могущественных чиновников России. (Тут вновь хочется сослаться, процитировав А. Гельмана, Гельмана-старшего; младший будет упомянут ниже: «Между прочим, то, что капиталист награл, рано или поздно рабочий класс у него заберет!») Но это все же весьма локальный пример, несмотря на амбициозность издателей (Это искусство, раз тут так написано; Журнал № 1 об искусстве в России). Гораздо масштабней просматривающийся в перспективе переход на самокупаемость музеев и библиотек, что выводит их в пространство рынка. На фоне этого вместо ушедшей в прошлое фигуры второго секретаря райкома за выставкой отныне приглядывает новый персонаж – куратор. Итог – переход от мнения профессионального сообщества к мнению экспертной группы: кураторы, галеристы. Сходные процессы в других видах искусства – продюсеры, появление которых в качестве доминирующей фигуры в киноиндустрии вызывает не самые радостные оценки киношников. Парадокс заключается в том, что процесс десоветизации, начавшийся под лозунгом освобождения творческой, равно как и любой другой, личности, завершился оттеснением ее на второй план. Куратор не только приглядывает, но и задает направление. Художник (режиссер), превращающийся в исполнителя воли того, кто распоряжается денежными потоками. Правомочно поставить вопрос: происходит ли процесс усыхания авторства – авторское кино уступает место продюсерскому; соответственно – авторское искусство – кураторскому?

«При проклятых коммунистах, когда мы совсем плохо жили», статус профессионального сообщества в лице Союза художников был существенно выше, и мнение этого сообщества служило прекрасным регулировочным механизмом, защищавшим, с одной стороны, художника от произвола потребителя (заказчика крупных проектов или покупателя в художественном салоне), стремившегося навязать свою непрофессиональную волю. С другой – потребителя от некачественных, дурновкусных вещей. Последние десятилетия отмечены отступлением СХ и в статусном, и в обеспечивающем этот статус материальном отношении, чему способствует, помимо прочего, обилие клонов: Творческий союз художников, Профессиональный союз художников, etc., размывающих и девальвирующих саму идею творческой организации. Свято место не бывает пусто – слабеют позиции СХ, значит, его функции будут уходить к госструктуре, к Российской академии художеств.

Ситуация усугубляется тем, что современный рынок в целом претерпел принципиальное перерождение по сравнению с объектом исследования классической политэкономии: отныне не рынок спешит удовлетворить потребности потребителя (которого, вроде бы, и нет вовсе!), но создает себе потребителя с заранее заданными потребностями, через медийные механизмы внедряя в общественное сознание необходимость (желательность, престижность и т.д.) приобретения тех или иных товаров или услуг. Медийная составляющая в успехе любой инициативы является ныне решающей, и совершенно обосновано, например, заявляет Мария Рогулева, главный редактор упомянутой выше «Архроники», что их «журнал ... не только документирует, но и создает историю современного искусства в нашей стране последние двенадцать лет». А простейший мониторинг TV показывает, какие представления и предпочтения формируются при помощи СМИ в отношении современного искусства.

К слову, о специфике рынка: действительно, есть рынок товаров и рынок услуг. В сферу последнего направляют свои стопы оставляемые государством заведения культуры. Пойдут ли этой дорогой центры актуального искусства? Они, как правило, декларируют подобные задачи, прежде всего просветительского и образовательного плана. Парадокс в том, что образовательные программы в этих центрах зачастую ориентированы на классическое понимание истории искусств. Но в этом есть значительная доля рационального смысла – многие актуальные проекты «кормятся» за счет продажи традиционного антиквариата.

Но вернемся к главному вопросу – появляется ли спаситель-патерналист в этой ситуации?

Либерализм легко продекларировать, но трудно реализовать. Кто же вытянет непосильный груз освобождения и просветительства? Давно сказано, что «правительство у нас всегда впереди на поприще образования и просвещения ... правительство есть единственный европейский (в терминологии статьи – либеральный) элемент России». Действительно, либерализм и просвещение насаждаются у нас сверху и самыми решительными мерами. Понимание либерализма и прогресса при этом остается на тинейджеровском уровне, что наиболее адекватно сознанию так называемого «креативного» класса – простая суть, как следствие недостаточного жизненного опыта, и сложная форма эту простоту компенсирующая. «Креативность» стала знаменем, например, и пропутинского Селигера и антипутинских митингов последних месяцев. Этот феномен, начиная с этимологии, заслуживает отдельного исследования. Пока же отметим одно: вне всякого сомнения, следствием становится курс на вестернизацию культурной жизни как продолжении тренда советской сиамской пары интеллигенция–чиновники, бредившей западными формами потребления духовной и материальной пищи через перестроечные «общечеловеческие ценности». В этом плане со времен «Вех» практически ничего не изменилось.

Показательно, что есть и встречная тенденция: воистину глубокое чувство не остается безответным! Так, показательны два скандала, освежившие художественную жизнь последнего времени. Первый обозначал заботу государства о либеральных ценностях: государственная премия «Инновация» была отдана артгруппе «Война» за хулиганскую выходку на Литейном мосту, имевшую антигосударственный смысл, а полученную сумму акционисты собирались передать в фонд помощи политзаключенным, т.е. борцам с этим самым государством, которое эти деньги выделило. (Тут вновь будет уместна цитата из «Заседания парткома» Гельмана-старшего: «Премия – ведь как понимать ее надо? Как оценку! Нам же она дадена за третье место по соцсоревнованию!.. И получается: кладет он эту премию в карман, – значит, он с этой премией согласен». Добавим – согласен и с соответствующей идеологией.) Второй демонстрировал готовность либеральных интеллектуалов прислушаться к государственническим месседжам: просвещенное сообщество было смущено присвоением премии Кандинского (частного проекта!) как бы ультраправому, а потому как бы государственнику-консерватору художнику А. Беляеву-Гинтовту за работы с тенденциозно имперским характером. Получается, что государство претворяется диссидентом, а частная инициатива поглощает государственническую идеологию!

Впрочем, сие неудивительно. Некие колебательные движения в области идеологий происходят последние четверть века с регулярностью. Так, с момента вступления Отечества на путь реформ и преобразований несколько раз менялось смысловое наполнение понятий «демократия», «левые», «правые» и проч. Например, в период установления многопартийности либерально-западнически настроенные силы определялись как «левые», а в последние годы они оформились в «Союз правых сил». Особенно способствовало путанице то, что в нашей ментальной традиции обычным является совмещение противоположных характеристик в рамках одной политической и социальной концепции на уровнях политэкономическом и эстетическом: коммунисты, например, уповая на левые социальные идеалы, традиционно оказываются на правом фланге культурной политики, ратуя за консервативные установки. А олигархат, по всем общепринятым представлениям, будучи носителем правой идеологии, поддерживает финансово «левые» художественные проекты, соединяясь в этом, и не только в этом, с государством. Впрочем, порой проекты педалируют свою частность («Гараж» на своем сайте размещает далекую от целей культуртрегерства отчетность об аудите; зачем? чтобы сделать прозрачным движение частных денег?), умалчивая о государственной помощи, особенно если не от нашего государства она исходит (так, «Архстояние» убрало со своего сайта упоминание о финансовой поддержке Евросоюза).

Существует, конечно, и иной полюс: по инициативе бизнесмена Алексея Ананьева открылся «Институт русского реалистического искусства», восполняющий нехватку государственнического компонента в эстетическом пространстве современной России. Действие рождает либеральное противодействие: как сообщило РИА-Новости, через несколько месяцев министр культуры А.А. Авдеев доложил В.В. Путину о выделении средств и подготовке проекта музея современного искусства, которого, по словам министра, в Москве не было (что же такое музей на Петровке, возглавляемый В. Церетели, или Государственный центр современного искусства, возглавляемый Л. Бажановым – оставалось гадать... очевидно, сработал сохраняющий свою силу скрепленный с понятием «современное искусство» эпитет «гонимое»; еще через месяц РИА-Новости, очевидно, почувствовав несуразность этого минкультовского заявления, разъяснило, что на Петровке музей московский, а тот, который будет, он как раз и будет на базе ГЦСИ); опыт подсказывает, что вариант Государственного института русского реалистического искусства можно даже не рассматривать. Современное искусство в этом контексте следует рассматривать как эвфемизм актуального, концептуального и т.д. Приправлено же исходное сообщение было патриотичным соображением министра о том, что подобный музей для великой страны необходим.

Распасовка на поле contemporary art усложняется. Симптоматичным в глазах невовлеченного в процесс, но осведомленного наблюдателя стало сближение теоретически противопоставленных друг другу фигур в деле об очередном скандале. Речь идет о деле группы «Pussy Riot», название которой стыдливо подменяют эвфемизмом «Кошечки». Если характеризовать ситуацию в рамках государственно-рыночного, точнее государственно-либерального дискурса, то она выглядит фантастически запутанно! Первый шаг сделали в виде хулиганского «панк-молебна» акционистки из радикальной арт-группы, по своей сути противопоставленной государству. Правда, одна из участниц оказалась уже включенной в управленческую схему на уровне муниципалитета. Но призывала при этом к оранжевой революции, к московскому Тахриру и проч. Прогрессивная общественность, в том числе церковная в лице о. Андрея Кураева, приветствовала эту провокацию. Официальный представитель патриархата о. Вс. Чаплин выступил в ответ с требованиями применения столь жестких мер к «пуськам», что многие оценили его действия как ответную провокацию, немедленно осужденную прогрессивной общественностью, в которую естественно включается и Марат Гельман. Развязка может показаться неожиданной: Чаплин и Гельман, который в данном случае то ли частный борец за прогресс, то ли госчиновник (Пермь, Госссовет) – уже не очень ясно, всерьез начали обсуждать создание при вроде бы оскверненном современным искусством Храме Христа Спасителя музея современного искусства. Впрочем, те кто следит за ситуацией, вспомнили, что совсем недавно выставка актуального искусства прошла в храме Св. Татианы при МГУ. Пока это может выглядеть как инициативы отдельных священников, но крепнет ощущение, что церковь намерена сыграть на поле актуальных форм. Как всегда прогрессивный о. Кураев высказался и о необходимости поиска новых форм в церковной архитектуре. В этом ряду логично и то, что бывший недавно чиновник № 2 в Москве В. Ресин, немало поспособствовавший ее перерождению в гламурный космополис, приглашен в качестве консультанта к патриарху, дабы устроить храмами спальные районы первопрестольной.

Примеры диффузии государственного и частного, либерально-рыночного можно продолжать. Из последнего: размер премии «Инновация» вырос в два раза – теперь наравне с государством, поддержавшим в прошлом году антигосударственный фаллос, здесь выступают частные спонсоры. В номинации «За поддержку современного искусства России» наградят скульптора (так в новостных сообщениях) Зураба Церетели, хотя все понимают, что речь идет не о личных инициативах творческой личности, но о деятельности в ранге государственного чиновника – президента Российской академии художеств. Субсидируемая государством либеральная (если

не сказать антигосударственная – достаточно клизм в качестве символа православной Руси!) программа Гельмана «Культурный альянс» встретила контринициативу от частной, но государственнической по идеологии группы «Суть времени» в виде создаваемого «Культурного фронта».

А в лице Гельмана-младшего просматривается еще и новое пришествие идеологичности: на недавней «Культурной революции» он ратовал фактически за идеологию «Чтоб к штыку приравняли перо-2». В принципе нормальный процесс самоосознания, так же как и теоретико-публицистические построения по поводу артменеджмента в одноименном журнале и на мероприятиях Ассоциации менеджеров культуры, как намеченная конференция «Искусство и кризис» в РАХ. В современной «плавающей» ситуации среди чудовищной неразберихи лево-правос-либерально-государственнических определений это необходимо. Вот только будет ли это менеджмент рынка, или?..

Миграции в среде артменеджеров, сращивание с госструктурами продолжается. Директриса «Винзавода», призванного по идее быть воплощением идеи независимости, альтернативности, становится чиновницей; часть галерей перестает быть собственно галереями, не справляясь с решением чисто коммерческих задач, переключаясь на проектную деятельность – все это свидетельствует об окончательном умирании неродившегося младенца: рынок непродávаемых товаров приходит к своему логическому итогу. Рыночный капитализм уступает место государственному, который не отрицает конкуренции, финансовых механизмов, включая инвестиции, роли PR-составляющей и проч., но ищет спасения от катаклизмов в надежной казенной базе.

Право-левый, либерально-государственнический тренд в конечном счете отражает даже не запутанность терминологии или изменчивость политической конъюнктуры. Напротив! Как и доминировавшие в информационном потоке конца 2011 – начала 2012 года свидетельства противостояния государственников из Кремля и либералов с Болотной и Сахарова, он отражает лишь вторичные и внешние стороны господствующей тенденции. Суть же – в неизменяемости либерального направления эволюционирования общества и государства при отсутствии материального обеспечения этого пути. Что с неизбежностью порождает химеру госкапитализма. Или неофеодализма, как определяют современное состояние некоторые обществоведы.

Разбег был хороший, прыжок в сторону рыночных отношений тоже неплох. Вот только во время головокружительного полета к свободе торговли и творчества обнаружилось, что яма для прыжков развернута под девяносто градусов... У спортсмена может случиться перелом голени или вывих бедра! А у нетренированного зрителя, соответственно, глаз и мозга...

О НАШИХ АВТОРАХ

АФАСИЖЕВ МАРАТ НУРБИЕВИЧ – доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

ГАВРИЛЯЧЕНКО СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова, народный художник России, секретарь Правления Союза художников России

ГРИШИН МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

ДМИТРИЕВСКИЙ ВИТАЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

ДОБРЕНКО ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – филолог, историк культуры, профессор Шеффилдского университета (Великобритания)

ДРИККЕР АЛЕКСАНДР САМОЙЛОВИЧ – доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник отдела компьютеризации Государственного Русского музея

КАЛАШНИКОВ ВИКТОР ЕВГЕНЬЕВИЧ – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка и живописи МГТУ им. А.Н. Косыгина

СОКОЛОВ КОНСТАНТИН БОРИСОВИЧ – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

СЮЧ ОЛЬГА – кандидат философских наук, профессор Колледжа им. Томори Пал (Венгрия)

ТЮПА ВАЛЕРИЙ ИГОРЕВИЧ – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики РГГУ

УВАРОВА ИРИНА ПАВЛОВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

ЯНКОВСКАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА – доктор исторических наук, профессор Пермского государственного национального исследовательского университета

Научное издание

Культурологические записки
Выпуск 14

Художник
между властью
и рынком

Редактор

Е.В. Игошина

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 22.10.2013

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 16,5. Усл.-печ. л. 15,5

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5