

Голубицкий Ю.А.

**КРИТИКА СОВЕТСКОЙ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ПОСТСТАЛИНСКОГО
ПЕРИОДА ПОСРЕДСТВОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ АРТЕФАКТОВ
И АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ СИСТЕМ
(ОТ ЛОЯЛЬНОСТИ К ВЛАСТИ
К ДИССИДЕНТСТВУ)**

CRITICISM OF THE SOVIET REALITY OF THE POST-STALIN PERIOD
BY MEANS OF GRAPHIC ARTEFACTS AND AUDIOVISIONS
(FROM LOYALTY TO THE POWER TO RECUSANCY)

Голубицкий Юрий Александрович, к. социол. н., старший научный сотрудник
ИСПИ РАН, e-mail: golub9900@mail.ru

Yury A. Golubitsky, Candidate of Sociological Sciences, Senior Researcher,
Institute of Socio-Political Research of the Russian Academy of Sciences, e-mail:
golub9900@mail.ru

Аннотация. На примерах концептов и артефактов живописцев «лианозовской школы», сов-арта, концептуалистов, art house игрового и документального кинематографа Оттепели, автор статьи исследует попытки диссидентской творческой интеллигенции постсталинского периода утвердить свободу творчества, демократические принципы в диалоге гражданского общества и государства. При этом он осознанно избегает бинарной оппозиции в оценках сторон. Призывает к смене интеллектуальной парадигмы, отказу от восприятия советской истории как противостояния тоталитарной и антитоталитарной страт общества. Будущее социологической науки, — утверждает автор, — за разработкой и использованием более тонких исследовательских технологий, которые под влиянием социологических и культурологических дополнений отказываются сводить картину общественных отношений социальных и политических оппонентов к властному насилию с одной стороны и сопротивлению ему с другой.

Abstract. This paper explores the attempts of the dissenting Soviet intelligentsia of post-Stalin time to establish the freedom of artistic creativity and democratic dialog between the State and civil society. The author uses as a case study the concepts and artifacts of Lianosovo school of painting, conceptualism, fiction and documentary art house. He deliberately avoids binary opposition in assessing the opposing parties. He calls for the change in intellectual paradigm and rejection of perceiving the Soviet history as a fight between totalitarian and non-totalitarian segments of the society. He asserts that in the future more sophisticated research

techniques will be developed, which will stop reducing the picture of social relationship between social and political opponents to repression.

Ключевые слова: изображение, вербальность, актуализация, про-бел, визуализация, познавательный элемент, мобилизационное общество, кризис, репрессии, реализм, анти-эстетика, экспрессионизм, минимализм, колористичность, символ, образ, метафора.

Key words: imagery, verbality, actualization, gap, visualization, cognitive element, mobilization society, crisis, repression, realism, anti-esthetics, expressionism, minimalism, colouring, symbol, image, metaphor.

Во второй половине 60-х гг. офицер-политработник, участник Великой Отечественной войны, поведal в приватной беседе начинающему журналисту, автору этой статьи, что после того, как Советская Армия, изгоняя фашистские полчища, пересекла границы СССР, в ГУПП РККА¹ обсуждался вопрос, каким образом актуализировать политико-воспитательную работу с контингентом воевавших в Европе советских войск, чтобы максимально снизить у бойцов и командиров позитивное впечатление об уровне обустроенности и материального достатка стран, армии которых они побеждали. Ожидали от прошедших с боями пол-Европы соотечественников по возвращению на Родину роптаний, не исключали и политических акций, но — обошлось.

Уставшие от войны люди не требовали перемен. Этот лозунг, позаимствованный из названия песни «Перемен!» лидера рок-группы «Кино» Виктора Цоя, возникнет позже, в горбачевскую перестройку. Ветераны в конце 40-х лишь скромно напоминали соотечественникам, прежде всего — власти: «Кто воевал, имеет право, у чистой речки отдохнуть»². При этом не жалели сил, поднимая из руин страну, обустрaивая свой скромный быт.

То время в повседневных делах и чаяниях современников, в деталях их быта и межличностных отношений с уважительным тщанием и любовью отобразил фильм «Два Федора»³. Произведение скорее нетипичное в чреде героико-патриотических кинолент.

Кинематограф послевоенной поры — особая статья. Необустроенность быта, скудность досуговых развлечений буквально выгоняли людей в «киношку». Никогда более отечественный кинопрокат не повторит таких показателей посещаемости на одну киноустановку.

¹ Главное Политическое управление Рабоче-крестьянской Красной армии.

² Парафраз строфы из стихотворения И. Молчанова «Свидание»: Тот, кто устал, имеет право // У тихой речки отдохнуть.

³ «Два Федора». Мелодрама. Режиссер — М. Хуциев, сценарий — В. Савченко, оператор — В. Тодаровский. Гл. роли: В. Шукшин, Т. Семина. Одесская киностудия. 83 мин. 1958.

Во многом изложенные причины убедили нас ограничить это исследование изобразительным материалом, оставив в стороне столь важный для понимания советского диссидентского движения литературный процесс. К тому же, его до нас уже основательно исследовали историки, социологи, политологи и сами литераторы, серьезно интересующиеся движением политического и эстетического протеста советской неконформистской интеллигенции постсталинского периода.

О влиянии литературы и отчасти кинематографа на гражданское становлении тех наших соотечественников, кого впоследствии на разных временных отрезках назовут «шестидесятниками», «поколением застоя», «прорабами перестройки» сказано и написано немало. О социально-политическом воспитании живописью не сказано почти ничего. Возьмем на себя смелость частично заполнить пробел.

И еще. На наш взгляд, именно в пятидесятые началась невидимая, пролонгированная переориентация «мыслящего тростника» страны с литературоцентричной культуры на изобразительную. Складывался новый тип молодого художника (в широком смысле слова), исследователя и, естественно, массового потребителя культуры. Переходную двойственность этой генерации четко уловил философ, писатель и композитор В. Мартынов: «Я начал по-настоящему осознавать себя в тот момент, когда одна культурно-цивилизационная парадигма стала менять другую, а именно: когда вербально ориентированная парадигма начала сменяться визуально-ориентированной»⁴.

Подтверждающее этот вывод «полевое социологическое исследование» мог провести каждый элементарно наблюдательный житель страны, проживавший в ней с 50-х г. до наших дней. Для этого надо было спуститься в метро и обратить внимание на то с какого носителя считывают информацию пассажиры по время поездки. Ответ очевиден и однозначен: с бумажного — газеты, журналы, книги. Также очевиден ответ, с какого считывают теперь — с т.н. «гаджетов». При этом в подавляющем большинстве случаев, это не появляющийся на экране текст, а аудиовизуалика.

К 70-м по весьма приблизительной (иная в данной ситуации невозможна) статистике более половины написанных в СССР текстов относились к сценариям. Конечно, не только и не столько сценариям кинофильмов, как аудиовизуалики в целом.

⁴ Мартынов В. Время Алисы. М., Классика XXI, 2010. С. 5.

И все же не кинематограф, требующий специальных условий показа, в домашних условиях невозможный⁵, а живопись становится в СССР раннего послевоенного периода неформальным изобразительным символом. На наш взгляд, живопись «малых голландцев».

Этот феномен, к которому относится большинство голландских живописцев XVII в., отражал немудреные эстетические пристрастия, душевное состояние большинства советских людей. Малые по размеру полотна, ибо предназначались они для жилищ граждан, тщательно выписанные, с простым, понятным всякому зрителю сюжетом, будь то бытовая сценка, изобразительная шутка или натюрморт, что говорится, «легли на душу» и маршалу, и рядовому. И потекли в СССР в качестве личных трофеев полотна голландских «мастеров обыденности» А. ван Остаде, А. Паламедеса, Г. Терборха, П. де Хоха, П. Поттера, Ф. де Мушера и др. Уловив конъюнктуру, художники в СССР принялись на потоке копировать «малых голландцев», а тем, кому и копии были не по карману, магазины канцтоваров предлагали «малоголландские» литографии и совсем общедоступные цветные типографские оттиски.

Почему именно «малые голландцы» через три столетия обрели столь значимую эстетическую и житийную роль, да еще в далекой, всегда загадочной для европейцев России? Укажем на свое усмотрение три причины:

— *иностранный происхождение* живописных полотен. Так устроен в массе своей русский человек, что чужое, инородческое влечет его больше, чем свое, доморощенное;

— *принадлежность истории* изображенных в картинах сюжетов. Познавать вчерашний день, дополняя фантазией утраченные временем пустоты, поправляя и дописывая события, свидетелей которым давно нет в живых, занятие и увлекательное, и ласкающее самолюбие. Кто же откажется хотя бы на малый срок стать творцом и повелителем канувших в Лету судеб;

— *познавательный элемент*. Почти все, что отражено в картинах «малых голландцев», от трехмачтовых океанских бригов до изящного серебряного ножичка для фруктов с ручкой слоновой кости было незнакомо подавляющему большинству советских людей. Отсюда желание подолгу вглядываться в мельчайшие детали запечатленного вещественного мира, сознательно или бессознательно примеряя его к своему прогорклому унылому бытию.

⁵ Пройдет немного времени, и уже телевидение потеснит слово: телерепортаж урежет пространство радиорепортажа, кинофильм в ещё большей мере заменит роман; пресловутый «ящик» станет и окном в социальный мир, и домашним кинотеатром.

Но главная причина — это доминантная для живописи «малых голландцев» тема *устойчивого покоя*. Борьба, разного рода социальные и корпоративные противостояния, конфликт как таковой и даже труд отсутствуют на их полотнах. «В живописи малых голландцев нет ничего героического, однако настоящему поэту не нужен особый повод для создания стихотворения; для него сама жизнь, ее бесконечные проявления и есть неисчерпаемый источник творчества. Вот в этом и заключается главная заслуга малых голландцев — они подняли ценность обычной, повседневной жизни на недостижимую до этого высоту. И, возможно, остались в этом непревзойденными»⁶.

Это что касается эстетического и бытийного аспектов феномена «малых голландцев». Что до социально-политического, латентно диссидентского (в контексте нашего исследования), то эти аспекты не столь проявлены, отсюда неочевидны и посему спорны. И все же изложим свою версию.

Конец 40-х гг. озаменован если и не свертыванием *мобилизационного общества* (оно по мнению социолога Ю. Левады наступит значительно позже, в первый постперестроечный кризисный перелом и будет характеризовано социальной ситуацией, при которой «монополия власти выступает единственным источником общественной активности, политический лидер — главный фактор перемен, общество не структурировано, политические интересы не организованы»⁷), то, по крайней мере, попыткой прогрессивной части властных структур ослабить вожжи тоталитарного правления. Тот факт, что не прошла и была погашена в течении трех месяце (январь-март 1953 г.) очередная волна политических репрессий, т. н. «дело врачей-вредителей», убедительно свидетельствует об этом. Оклеветанные врачи были выпущены на свободу, полностью реабилитированы и восстановлены на руководящих должностях в ведущих медицинских учреждениях страны.

Когда ослабевает надзор власти, когда появляется какой-никакой досуг, нормальному человеку естественно потратить часть этого времени на размышления. О себе, своей стране, о ее прошлом и будущем.

Могло ли в сознании советских людей, большинство из которых прошли ад самой жестокой и кровопролитной в мировой истории войны, кто обогатился новым знанием, в том числе и о возможности иной, нежели в своей стране, структуры и наполнении социальной жизни, возникнуть в качестве реакции на едва приметные

⁶ Костыря М. Малые голландцы // Поэзия повседневности. СПб., 2002. С. 25.

⁷ От мнения к пониманию // Социологические очерки 1993–2000. М., Мониторинг общественного мнения. 2000. С. 25.

послабления предвидение, в конце концов — *предчувствие* грядущей неизбежности кардинальных социально-политических катаклизмов? Могло ли *социальным индикатором* этих предвидений-предчувствий стать увлеченное на дальних подступах к переменам изменение тренда на трансформацию общественно-политических предпочтений масс? Могли ли изменения эти являть собой скрытое, а большинством народа еще даже не осознанное стремление к возврату в буржуазность?

Вопросы чрезвычайно сложные, требующие тончайшего социально-психологического анализа. К тому же анализа массового сознания (коллективного бессознательного) уже не существующего в социуме поколения. И все же то самое пресловутое предчувствие — родная сестра предвидения, понуждает положительно ответить на них.

Напомним, до ползучей антисоциалистической буржуазной контрреволюции, если таковой считать горбачевскую перестройку и последовавшее за ней радикальное неолиберальное реформирование, контрреволюции, «отменившей» социализм в угоду капитализму, оставалось менее полувека...

Выходит, «малые голландцы» как посланцы грядущей буржуазности оказались в нашей стране еще и одними из первых художественных диссидентов! В компании с символическими канарейками В. Маяковского, которым этот Робеспьер Октября советовал свернуть головы: «Скорее // головы канарейкам сверните — // чтоб коммунизм // канарейками не был побит»⁸...

Официальная советская живопись популяризирует в это время не обывательское умиротворение, а боевитый историко-революционный жанр. В 1950 г. группой художников создана большая картина «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола» (Сталинская премия I ст.), которую критика объявила эталоном. Картины «Возвращение» В. Костецкого, «Письмо с фронта» А. Лактионова (Сталинская премия I ст.), «Отдых после боя» Ю. Непринцева (Сталинская премия I ст.) и др. продолжали тему минувшей войны. Монументальный жанр активно осваивал не только экспозиции музеев и галерей, но и стены и купольные потолки станций метрополитена, интерьеры иных общественных зданий, покрывая их парадными живописными фресками и мозаиками, украшая соответствующей по пафосу скульптурой малых форм.

В такой, казалось бы, консолидированной обстановке тотального парадного соцреализма вызрела в бараке вблизи подмосков-

⁸ Маяковский В. О дряни. В кн. Маяковский В. Навек любовью ранен. М., 1998.

ной станции Лианозово творческая группа художников и поэтов, исповедующая в отражении окружающего мира неприятие официальной советской эстетической традиции. Практически каждый «лианозовец» мог вслед за А. Синявским заявить: «У меня с советской властью шли в основном эстетические разногласия»⁹.

За «Лианозовской группой» тотчас был установлен административный надзор, но от репрессий власть воздержалась; друг физкультурников, вождь народов уже покоился в мавзолее на Красной площади.

К тому же сами «лианозовцы», по крайней мере, на первых порах, не декларировали интереса к социальным проблемам, им не был свойственен социальный критицизм. Неверно было бы соотносить их поиски с более поздней практикой критического реализма художников 1960-х. Скорее они страшились современности и бежали от нее. Главное, что составляло для них интерес — это эстетика, в каноны официального советского искусствоведения — «анти-эстетика»¹⁰.

Нервная, ломанная изобразительная манера, близкая немецкому экспрессионизму 30-х, мрачные тона превращали в «гротески» полотна художников «лианозовской школы» О. Рабина, Н. Вечтомова, Л. Мастерковой, Л. Кропивницкого, В. Немухина. От этого декларирующие уход от социальных проблем творцы, объективно становились в позицию критиков власти. Гротеск, не говоря о сатире, был крайне опасен тоталитарному обществу.

На гротеск «лианозовцы» не скупилась. Рожденная в бараке живописная школа раз за разом в работах своих адептов тиражировала барак, пока ни стал он Баракком — символом, а затем и метафорой безысходной неустроенности социальных низов советского общества.

Чего только стоит полотно О. Рабина «Оптимистический пейзаж»! Так художник ернически назвал особо выдающийся по экспрессивной изломанности линий барак с покосившейся дверью и подслеповатыми оконцами, окрашенный в желтый цвет пустыни. Мало того, что он уродлив, он не удержался в пределах картинной рамы и, вырвавшись за ее пределы, в обе стороны неведомо на сколько распростер свои дощатые, с облупившейся штукатуркой, стены-клеши. На полстраны, возможно. На Подмосковье — точно.

Наша воля, именно бы этот барак утвердили гербом, «лейблом» мрачного Лианозово...

⁹ Синявский А. Диссидентство как личный опыт. // Синтаксис. № 15. Париж. 1985.

¹⁰ Веснина Б. Лианозовская школа // Энциклопедия Кругосвет — www.krugosvet.

«У забора проститутка. // Девка белобрысая. В доме 9 — ели утку // И капусту кислую. Засыпала на постели // Пара новобрачная. // В 112-ой артели // Жизнь была невзрачная».

Кто виноват и что делать? Эти «вечные» для российской жизни вопросы от революционного демократа Н. Чернышевского всплывают в сознании после прочтения вышеприведенного стихотворения «лианозовского» поэта и живописца Е. Кропивницкого¹¹.

Конечно, всегда и во всем виновата советская власть. Но, может быть, стоит хотя бы разок взглянуть и на себя в мутное зеркало барачного платяного шкафа?..

Изучая в свое время русский физиологический очерк 1830–1840 гг., автор проштудировал тексты, рассказывающие о «малой промышленности московской», у которой в житейском, да и профессионально-производственном планах оказалось много общего с обитателями таких вот собирательных окраинных «Лианозово» недавних советских времен. Пожалуй, кардинальным образом отличало лишь наличие у тех делателей малой промышленности московской из XIX в. Свободы. В нашем случае — экономической. Боже, какое важное отличие! Именно свобода предпринимательства, возвращенная еще в предшествующих поколениях приверженность принципам субсидарности, ответственности за себя, свою семью, свое сообщество и позволяла малой промышленности московской, «<...> которая от роду не учась ничему, берется почти за все, существуя везде <...>»¹² не только выживать, но и сохранять то, чего лианозовцы, судя по стихотворной зарисовке Кропивницкого, неуклонно лишались: достоинства и высоких нравственных императивов. «Порядок удивительно как скрывает темные пятна нищеты, а бережливость дает мелкой промышленности средства позволить себе иногда кое-какие удобства в жизни. Редкий день пройдет без чаю; <...> и ни один нищий в праздник не отойдет от окна человека не многим богаче его без посильного подаяния»¹³.

Отчего бы обитателям лианозовских барачков не позаимствовать опыт делателей малой промышленности московской? Или поискать иные эффективные формы трудовой самоорганизации? Примеры тому были и в суровое время тотального контроля советского государства над личностью¹⁴.

¹¹ Кропивницкий Л. / В статье Б. Весниной «Лианозовская школа». // Энциклопедия Кругосвет — www.krugosvet.ru. Последнее посещение — 23.04.2019.

¹² Кокорев И. Мелкая промышленность в Москве. // Очерки Москвы 40-х гг. Л., 1932. С. 65.

¹³ Там же. С. 72.

¹⁴ Объективности ради, отметим, что советская власть познесталинского и раннего постсталинского периодов позволяла внегосударственные формы труда. По данным Госстата СССР рыболовецкие, ста-

Но не в форме организации труда, скорее всего, коренится причина длящегося из поколения в поколение жалкого существования посадского люда, проживающего рядом с опальными художниками и поэтами. (Напомним, что вирши Кропивницкого живописуют не государственных рабочих, а работников некой 112-й артели!). В непреодолимой русской лени причина, — с удовольствием укажут русофобы-либералы. В бессребреничестве, не стяжательстве тех же русов — поправят патриоты-почвенники.

Возразим обеим: это частности. Причина в том, что утратил народ-богоносец еще со времен татаро-монгольского ига чувство Хозяина. Своей судьбы, своей Земли. Очень хочется верить, что первые «не поротые» поколения, родившиеся в новой России, наконец восстаноят «дней связующую нить»¹⁵...

В отношении художественных результатов «лианозовская школа» не оставила заметных следов в искусстве. Критика и искусствоведение за годы существования группы даже не выработали четкого, общепризнанного определения того художественного направления, которого они придерживались. Эстетизм, минимализм, поставангардизм, нонконформизм, «эпос маргинальной жизни» (В. Кулаков) — эти определения от доброжелательно настроенных к группе критиков и теоретиков так и не прижились к их творчеству в силу расплывчатости и чрезмерной универсальности. И, зачастую, осознанного нежелания каждого из членов опального сообщества художников сбиваться в стаю, исповедовать единые творческие принципы.

По высказываниям «лианозовцев», их объединяла несвобода и желание свободу обрести. Для начала хотя быту свободу, которую И. Берлин определил, как негативную, «свободу от»; в их случае — внешнего вмешательства, в особенности государственного аппарата¹⁶.

Недоброжелатели оказались конкретней. Была опубликована серия статей, не то чтобы критической — хамской коннотации. Вот их заголовки: «Жрецы помойки № 8», «Дорогая цена чечевичной похлебки», «Бездельники карабкаются на Парнас» и т. п. Дошла очередь и до оргвыводов. В 1963-м г., вскоре после посеще-

рательские, занятые лесоповалом, сбором вторсырья, заготовкой дикоросов и др. артели, держатели патентов в городах: т. н. «холодные» сапожники, чистильщики обуви, портные, массажисты, костоправы, гомеопаты и иные частные предприниматели в разные годы вносили в копилку ВВП страны от 3 до 5%! Очерк известного публициста Ю. Черниченко «Помощник-промысел» об успехах промысловых бригад мясницкого колхоза «Большевик» был опубликован в самом популярном «толстом» журнале «Новый мир» (№ 8, 1966), что по тем подцензурным временам означало, что он одобрен партийно-советской властью и рекомендован хозактиву как положительный пример.

¹⁵ Порвалась дней связующая нить. // Как мне её концы соединить! *Шекспир У. Гамлет. Акт I, сцена V.* / Пер. Б. Пастернака.

¹⁶ Берлин И. Две концепции свободы // Современный либерализм. М., 1998. С. 19–43.

ния Н. Хрущевым выставки в Манеже, из Союза художников СССР был исключен «лианозовец» Е. Крапивницкий. Уволен за формализм. Определение было спущено сверху — «формализм». Вскоре его в отношении «лианозовцев» приняли на вооружение искусствоведы.

И все же, в активе опальных художников есть общественно ценные достижения. Они весьма успешно проявили себя просветителями и культуртрегерами. «По воскресеньям в лианозовском бараке проходили своеобразные живописные выставки, где можно было и посмотреть чужие работы, и показать свои собственные. Говорили об искусстве, обменивались мнениями, спорили. Среди постоянных посетителей были киносценарист С. Лунгин с женой (Лилей, известным переводчиком, подругой Астрид Линдгрэн — Ю. Г.), ярый поклонник новой живописи литературовед Л. Пинский. Приезжали в Лианозово поэты Б. Слуцкий, Л. Мартынов, Назым Хикмет. Посетил одну из воскресных выставок И. Эренбург, не высказавший, однако, напрямую своего мнения о картинах¹⁷.

Так без ярких взлетов, но усердно и добросовестно из года в год трудилась «лианозовская группа», «официально не запрещенная, но и не разрешенная вполне» (А. Чехов). Пока близко перед самороспуском группы пассионарий О. Рабин ни «хлопнул дверью», совершив антисоветскую акцию. Ею стала картина «Неправда». На фоне погруженного в мрак поселка бараков, на окраине которого полыхает пожар, на переднем плане на обрывке первой полосы газеты «Неправда» возлежит протухшая рыбина. Стоит ли говорить, что дизайн этой несуществующей газеты повторяет дизайн парвополосной «шапки» партийной «Правды»?

Перефразируя классика, можно сказать, что «лианозовцы» в какой-то мере «разбудили» концептуалистов, подготовили их приход.

С точки зрения науки, концептуализм является одной из двух процедур в познавательной человеческой деятельности. «Концептуализация (conception) — мыслительный инструмент праксиологии; понимание-интерпретация (understanding) — специфическое средство истории. Парапсихологическое познание понятийно. Праксиология обращается к необходимым сторонам человеческой деятельности. Это познание универсалий и категория¹⁸».

Стремительно набирающий массовую популярность и признаки «высоколобох», концептуализм — «познание универсалий

¹⁷ Веснина Б. Лианозовская школа // Энциклопедия Кругосвет — www.krugosvet.ru. (Последнее посещение — 23.04.2019).

¹⁸ Мизес Людвиг фон. Человеческая деятельность. М., СОЦИУМ, 2012. С. 32.

и категорий» совершил воистину революцию в изобразительном искусстве. Его эпатажирующие массового зрителя принципы содержат отказ от представления красоты в классическом, реалистическом смысле. Красота как эстетическая категория игнорируется в угоду извлечения смыслов и передачи идей творца. Как следствие, обесценивание живописного мастерства.

В наибольшей мере этот постулат проявился в творчестве представителей т.н. «соц-арта». Например, у Э. Пулатова в картине «Слава КПСС», где голубое небо почти полностью заслоняет кроваво-красный одноименный лозунг, нарочито выполненный стандартным плакатным шрифтом, вообще отсутствует какая-либо фигуративность, зато сверх меры неприятия власти руководящей партии;

— сокращение материального присутствия в картине до абсолютного минимализма (Как тут не вспомнить «Черный квадрат» К. Малевича?!);

— создание «искусства о самом себе»;

— стремление к живописи, которая не вызывает переживаний на эмоциональном уровне; картины создаются для интеллектуального восприятия.

Антисоветская, диссидентская направленность концептуалистов уже не скрывается ими, а декларируется открыто. Отчасти это обусловлено несколько большей, по сравнению с периодом «лианозовцев» либерализацией правящего режима, но главное — массовой ориентацией художников на Запад. Диссидентство в СССР приобретает признаки *профессиональной деятельности*¹⁹. Антисоветская направленность произведений — продажа их за рубеж — накопление капитала — эмиграция — вот схема «дорожной карты» ряда советских концептуалистов.

Естественно, что неприятие таких деятелей изобразительного искусства со стороны власть предержащих обретает все более жесткий характер. А как, спрашивается, можно отнестись, скажем, к перформансу А. Косолапова «Котлеты «Правда», в ходе которого художник и его ассистенты перемалывают в подобие котлетного фарша... номера партийной газеты «Правда»?

Критическое неприятие концептуализма демонстрировали не только идеологические функционеры партийного аппарата и советской власти, кому такая позиция вменялась служебным статусом, но и деятели культуры. Так философ, художник, писатель М. Кантор подверг не просто остракизму, но и сатирическому ос-

¹⁹ Процесс этот детально и художественно убедительно описан Л. Улицкой. (Улицкая Л. Зеленый шатёр. М., АСТ, 2016).

менянию этот вид художественного творчества. Чего только стоит художник-концептуалист, гастролирующий по России с перформансом, в котором он демонстрирует публике... соитие со скунсом! Но, будем справедливы, большинство интеллигенции положительно воспринимали и продолжают воспринимать этот вид искусства.

Мы отнюдь не намерены начинать полемику в системе бинарной оппозиции: хорошо — плохо, правда — ложь. Время уже многое расставило по своим местам. Интеллектуальная парадигма, относящаяся к «антитоталитарной» модели советской истории, под влиянием социологических, а затем и культурологических дополнений теперь изучает более сложные технологии власти, которые не сводятся к властному насилию и прямому противостоянию ей оппонирующих социальных страт. «Политические явления перестали рассматриваться как нечто исключительное, существующее лишь в виде особых проявлений или в особых местах (например, в партийном аппарате или в кругу диссидентов), а приобрели черты обыденности; политическое стали находить в контексте обычного существования обычных граждан»²⁰.

Можно лишь приветствовать дальнейшую демократизацию и расширение исследовательского подхода и методологий; они сулят, на наш взгляд, возможности воссоздать более объективную историю советского диссидентства...

В отличие от живописи андеграунда, советский кинематограф начального этапа постсталинского периода демонстрировал умирительную лояльность к власти. Поскольку в обстановке «преодоления последствий культа личности» кинематограф — «важнейшее из искусств» — совершенно без социальной критики обойтись не мог, критика на киноэкране строго дозировалась и, главное, направляла свое острие на совсем уж ничтожных персонажей социума. Таких, как директор Дворца культуры Огурцов (И. Ильинский) из «Карнавальная ночь». Никчемный провинциальный начальник строительства Нехода (А. Грибов) из кинофильма «Верные друзья». Директор пионерского лагеря товарищ Дынин (Е. Евстигнев) из «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Разного рода коллизий в этих кинофильмах более чем достаточно, чтобы участвующие в них нерадивые чиновники саморазоблачились на глазах зрителя и были наказаны их, зрителей, смехом. Для дидактической полноты урока драматургия кинофильма предусматривала еще и наказание нерадивцев, как говорится, «не отходя от кассы», вышестоящими правильными руководителями.

²⁰ Беляев А. Предисловие // В кн. А. Юрчак. Это было всегда, пока не кончилось / Последнее советское поколение / Пер. с англ. М., НЛО, 1014. С. 9.

Те прислушивались к голосу местной советской молодежи, борющейся с бюрократом, и прерывали его служебную карьеру.

Не только комедии использовали сей незамысловатый прием. Прибегали к нему и создатели кинодрам. Драматургическая схема та же, но, как говорится, «фактаж» посерьезней. Да «Бог из машины» — восстанавливающий «принципы социалистической законности» или помогающий людям разобраться в важных для них вопросах руководитель — весомей, художественно достоверней. Такую серьезную роль поручали актеру всенародно любимому. Алексею Баталову, например, («Свет далекой звезды»). Его секретарь горкома Петр Лукашев, обаятельный, интеллигентный, недавно избранный на столь высокий пост и ничем не запятнавший себя в неприглядных делишках периода культа личности Сталина, решает вопрос по-человечески трогательный, пронзительный, с судьбой опаленного войной человека связанный. И хоть решить по не зависящим от него обстоятельствам не может (любимая женщина, которую с войны ищет обратившийся за помощью в горком герой фильма погибла уже в мирное время при взрыве секретной лаборатории), не возникает сомнений, что такой партиец для людей, в принципе, многое сможет, ибо наш, свой...

Массового зрителя устраивал сложившийся в стране уровень критики общества. «Большинство советских людей чувствовали себя вполне свободными, потому что освоились в обществе, в котором жили. <... > Советский социальный костюм 60–70-х гг. «не жал», потому что прежний — довоенного образца — был слишком тугим»²¹. Они воспринимали доступную им свободу как позитивную (в квалификации И. Берлина)²², т. е. «свободу для». Для развития личности, освоения навыков эффективной работы, для построения успешной карьеры и т. п. И лишь незначительная часть общества стремилась трансформировать единственно разрешенную им позитивную свободу в негативную — «свободу от», то есть от внешнего вмешательства, в особенности вмешательства государственного аппарата.

Казалось бы, силы настолько не равны, что нет никак причин власть предрержащим тревожиться о завтрашнем дне. Но история учит: радикальные перемены в обществе готовят и свершают не миллионы инертных, а авангард нации, немногочисленные отряды пассионариев.

Идейно-политические требования цензуры к произведениям искусства в Советском Союзе были одинаковые, но онтологиче-

²¹ Шубин А. Тайны советской эпохи // Диссиденты, неформалы и свобода в СССР / М., ВЕЧЕ, 2008. С. 4.

²² Берлин И. Две концепции свободы // Современный либерализм. М., 1998. С. 19–43.

ские особенности разных видов искусств помогали творцам некоторых из них иногда обходить строгих цензоров. Чаще других это удавалось кинематографистам. Вот некоторые из причин, по которым аудиовизуалика в отношении цензурной уязвимости оказалась предпочтительнее статичных изобразительных артефактов.

1. Скоротечность аудиовизуального изображения порождает более поверхностное восприятия содержащегося в нем смысла, нежели константность живописного полотна, листа графики, скульптурной композиции. Следовательно, по отношению к последним у цензора больше возможности подробно рассмотреть статичные артефакты и вынести по отношению их художественное, смысловое и т. д., вплоть до идейно-политического, суждение.

2. Живописная картина, как правило, монотематична и моноколористична, что в значительной мере определяет ее оценку зрителем. У него не возникает сомнений в том, что мир Иеронима Босха враждебен человеку. Как, скажем, и диссидентский мир сов-арта Комара и Меламида. Содержание же кино-видеопроизведения шире, социальные краски отображаемого им мира полихромны, отчего и смысл итогового произведения в той либо иной мере анбивалентен.

3. Символика живописной картины, если, естественно, таковую можно обнаружить и определить ее смысл, единична и однозначна и от этого не предполагает внутренней полемики различных частей произведения. Кино-видеоартефакт, напротив, чаще всего демонстрирует полифонию, симфонизм символических смыслов, из которых в итоге складывается (или не складывается) единая на все произведение метафора.

4. Развивая мысль предшествующего пункта, акцентируем внимание на «понижающем коэффициенте давления на зрителя *социальной критики*». Коэффициент не определяется в этом случае математическими величинами, а исключительно ментальными ощущениями творца.

Почти всегда создатели фильма имеют возможность разбавить «чернуху» социальной жизни на экране, изобразив позитивную альтернативу. Чаще всего такого рода «разбавителем» становится оптимистически окрашенный финал. После безымянной девочки на берегу моря, символизирующей в финале оscarоносной «Сладкой жизни» Ф. Феллини надежду на будущее поколение, десятки отечественных отроков и отроковиц в заключительных кадрах советских кинофильмов резво побежали по пустынным, избавившимся от социальной скверны (или не тронутым ею), берегам.

Возможно ли в статичном живописном произведении добиться эффекта «Понижающего коэффициента»? Пожалуй, в редких дип-

тихах, триптихах и еще более редко встречающихся гигантских, перенасыщенных персонажами изобразительных композициях, подобных мистериям И. Глазунова.

Полифония изобразительных образов неотделима от полифонии смыслов. Но для того, чтобы добраться до главного из них, ради которого и создавалась живописная картина или снимался кинофильм, нужно вычленив из созданного живописцем или кинорежиссером художественного пространства букет метафор, правильно прочесть их, в доступной мере интеллекта интерпретировать, убавить свет мыслительных прожекторов с периферийных, проходных, подсветить главные, выступающие катализатором процесса, и только тогда откроется смысл происходящего на экране.

В качестве примера пройдемся по цепочке приращения смыслов при отражении исторической действительности на примере кинофильма «Июльский дождь»²³. Точнее, эпизода этого фильма «В типографии». В ходе него героиня — инженер-полиграфист — ведет производственный разговор с коллегой на фоне остановленной на какое-то время по технической причине типографской печатной ротации. Такая машина за малое время способна отпечатать тысячи и тысячи листов текста или изображения. В нашем случае — глянцевого листов... Моно Лизы!

Аудиовизуальное изображение девальвированного от массового тиражирования гениального шедевра Леонардо да Винчи, помещенное создателями фильма на периферию кадра «Июльского дождя», становится в социальном плане метафорой времени уцененных ценностей, несбывшихся ожиданий, а в плане межличностных отношений героев, отношений Мужчины и Женщины — предчувствием финала их критически истончившихся сердечных чувств.

Что определило такое сценарно-режиссерское решение: знание научных сентенций Вальтера Беньямина²⁴ или художественное прозрение? Было у автора статьи поползновение спросить об этом Анатолия Гребнева и Марлена Хуциева, но — воздержался... Иногда недосказанность ценнее полной ясности.

Метафора в пространстве-времени кинофильма «Июльский дождь» естественна и оттого временами даже трудноразличима. Высший класс кинематографической профессии! Но, что наособицу ценно, она почти всегда социальна!

²³ Драма. Сценарий — А. Гребнев, М. Хуциев. Реж. — М. Хуциев. Оператор-постановщик — Г. Лавров. Музыка — Б. Окуджава, Ю. Визбор. В главных ролях: Е. Уралова, А. Белявский, Ю. Визбор. «Мосфильм», 1966, 107 мин.

²⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Избранные эссе / Немецкий культурный центр им. Гете «Медиум». М., 1996.

Эпизод прогулки компании приятелей по лесу. Зрителю не запомнятся не то что частности, даже основной смысл разговора, который ведется на экране, но надолго останется в памяти оглушительный рев моторов истребителей, пролетающих над лесом. Сами боевые самолеты не возникают на экране, слышен только их раз за разом усиливающийся агрессивный звук. От этого тревога усиливается, ибо то, что тревожит, обретает невидимую, почти что мистическую форму.

Настойчивый повтор сформировал звуковую метафору времени политического и силового противостояния двух миров, двух политико-экономических альянсов. Возникла вполне диссидентская реакция: чтобы преодолеть эскалацию страха, пора, уважаемый Кремль, перековывать мечи на орало, договариваться с капиталистическими соседями о совместном разоружении и жить дальше пусть и не в любви, но в мире и согласии.

Так, нанизывая на нить сюжета локальные метафоры, создатели фильма складывают ожерелье, которое становится главной метафорой киноповествования. Суть ее проста и гуманна надеждой: так жить в своей стране взрослому, неглупому и, слава Богу, пока здоровому гражданину недостойно, если так, то самое время будить, встряхивать Отечество, менять в нем ритм бытования и смысл целеполагания. И начинать, конечно же, следует с себя.

Метафора отличала и лучшие документальные кинофильмы советской поры. Сохранить в 70-е–80-е годы диссидентский дух, диссидентский подтекст зачастую возможно было лишь благодаря упрятанной в кинохронику метафоре.

Небольшой литовский городок. На базе средней школы кинодокументалисты создают модным в те времена методом кинонаблюдения летопись одного класса²⁵. Регулярно наезжают в эту школу и берут у своих подопечных интервью. Мы видим, как раз от раза снижается градус восторженного оптимизма у будущих граждан республики, страны. Как неустроенный быт в семьях, проблемы родителей, несправедливости, с которым уже столкнулись ребята, неизбежное социальное расслоение в их среде преждевременно гасят их социальный энтузиазм.

Последняя командировка. Ребята окончили школу. Кто-то уехал из родного городка, но большинство остались. Работают, некоторые обзавелись семьями. Интервью с повзрослевшей девочкой, мечтавшей стать биологом. Теперь она работает киоскером в киоске «Союзпечати». Интервью, т. н. «говорящая голова» пере-

²⁵ Из-за нынешнего заграничья Литвы и раздела в своё время совместных советских кинофондов, получить литовскую фильмографию не представляется возможным.

бивается кадрами утренней торговли свежей прессой. По использованной оператором длиннофокусной оптике, ясно, что эпизод не постановочен, а наблюден с расстояния. Монотонный безразличный голос за кадром. Кадр же в это время фиксирует доведенное до автоматизма «профессиональное» действие киоскера: ладонь в вязанной перчатке, у которой отрезаны по вторую фалангу пальцы, принимает от покупателя мелочь, кладет ее в пластиковую коробку, берет из стопки газету и подает в окошко. Темп высок, ведь у киоска скопилась очередь спешащих на работу мужчин. Оператор укрупняет кадр, в котором теперь крупно ладонь с мелочью; приняла — опустила в коробку. Приняла — опустила... Раз — два, раз — два...

Вот она, спасительная для выявления смысла фильма метафора: *мелочь, на которую жизнь разменяла мечту.*

Спасительная для смысла, но трагическая для прокатной судьбы.

Мог ли такой вывод устроить тогдашнее советское киноначальство? Ответ очевиден. В результате отправленный на пресловутую «полку» фильм, т.е. отказ ему в разрешительном удостоверении для проката.

Зарубежные коллеги-кинодокументалисты никак не могли взять в толк наше пристрастие к метафоризации. Сердились; зачем, мол, тратите время, усилия и киноленту на бесполезные выкрутасы? Призвание кинодокументалистики — фиксировать, а не художественно отображать Время.

Мы чаще всего согласно кивали, смущенно пожимали плечами. Знали бы они как настойчиво начальство просило нас, как уговаривало, в конце концов приказывало фиксировать тогдашнее время, советское бытие не в поношенных одеяниях будней, а «при параде» перманентного праздника. Ну, таким, каким оно должно быть и, следовательно, будет в коммунистическом завтра... Пресловутый соцреализм в Советском Союзе был тотален и не допускал возле себя малейшего инакомыслия и иного художественно восприятия действительности.

Вот так, в художественной метафоризации, ее критическом осмыслении рождалась та изобразительная информация, которая по нынешнюю пору формирует процесс познания новейшей истории Отечества постсталинского периода.

Что касается извлечения смыслов из художественных изобразительных артефактов и аудиовизуалики, которые сознательно упрятали их создатели диссидентской направленности от строгого ока политической цензуры, то объектом этого мыслительного процесса является анализ неоднократно упомянутой нами *метафо-*

ризации и таких художественно-образительных тропов как *подтекст* и *аллюзия*. Возможно такая технология лишь при доскональном знании исследователем не только легального «текста» эпохи, но и андеграунда; для того, чтобы уяснить *что имел в виду* творец (подтекст), на какой конкретный факт, явление, идею *указывал намеком* (аллюзия) надо знать параллельные реалии современности, в которой создавался артефакт, а также возможные аналогии артефакта этого в истории.

Сама история в общепринятом варианте недолговечна даже будучи зафиксированной официальными легальными источниками. Что уж говорить о параллельном, тем более андеграундном, диссидентском ее зазеркалье? Оттого подтексты неизбежно уходят из активной художественной практики вместе с вызвавшими их социально-историческими реалиями. Намеки же аллюзий чаще всего теряют в понимании новых генераций конкретику, возвращаясь к изначально присущей им вариативности.

Теперь, пожалуй, лишь специалисты в области английской литературы способны раскрыть смысл тех многочисленных аллюзий, отсылов на конкретные события и факты британской жизни XVIII в., которыми насыщен роман Д. Свифта «Приключения Гулливера». Так же, как не всколыхнут души и сознание большинства наших современников тексты журнала «Новый мир» № 1 (1995). А ведь цензура задержала его выход на несколько месяцев и лишь личное вмешательство Л. Брежнева помогло журналу прийти к читателю.

Со способностью читать (видеть, слышать) «между строк» и верно определять авторские отсылы, дело обстоит, как с музыкальным слухом: он либо есть, либо нет его. Правда, в какой-то мере и то, и другое можно развить в себе упорным трудом. И труд этот, заметим, не останется втуне.

В современной России нет надобности в подтекстах и аллюзиях при создании художественных, публицистических и иных текстов и артефактов. Страна дожила до той степени свободного высказывания своими гражданами мыслей и чувств, до зафиксированного в ее Конституции запрета на политическую цензуру, о котором и не мечтали диссиденты из художественной среды рассмотренного нами периода. Но остается и явно набирает популярность многовалентная литература и искусство, т. н. феномен «многослойного пирога». В котором в одном произведении для различных страт социума, согласно уровню образованности и мыслительных способностей, предусмотрен свой слой «начинки»; кому захватывающий детективный сюжет, кому — изысканная философия Индии, да еще и выраженная в символических картинах С. Рериха.

Но эта благоприятная для художественного творчества ситуация была отчасти подготовлена теми, чье творчество мы рассмотрели выше. Им было трудно. Нонконформистам трудно всюду и всегда. Однако они продолжали трудиться, подвижнически веря в правоту своих поступков и идей. И за это достойны нашего признания и памяти.

Библиографический список

1. *Беляев А.* Предисловие // В кн. А. Юрчак. Это было всегда, пока не кончилось / Последнее советское поколение / Пер. с англ. М., НЛО, 1014. С. 9
2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Избранные эссе / Немецкий культурный центр им. Гете «Медиум». М., 1996.
3. *Берлин И.* Две концепции свободы // Современный либерализм. М., 1998. С. 19–43.
4. *Веснина Б.* Лианозовская школа // Энциклопедия Кругосвет — www.krugosvet.ru. (Последнее посещение — 23.04.2019).
5. *Кокорев И.* Мелкая промышленность в Москве. // Очерки Москвы 40-х гг. Л., 1932. С. 65.
6. *Костыря М.* Малые голландцы // Поэзия повседневности. СПб., 2002. С. 25.
7. *Кропивницкий Л.* / В статье Б. Весниной «Лианозовская школа». // Энциклопедия Кругосвет — www.krugosvet.ru. Последнее посещение — 23.04.2019.
8. *Левада Ю.* От мнения к пониманию // Социологические очерки 1993–2000. М., Мониторинг общественного мнения. 2000. С. 25.
9. *Мартынов В.* Время Алисы. М., Классика XXI, 2010. С. 5.
10. *Маяковский В.* О дряни. / В кн. В. Маяковский Навек любовью ранен. М., 1998.
11. *Мизес Людвиг фон.* Человеческая деятельность. М., СОЦИУМ, 2012. С. 32.
12. *Сельвинский И.* Лирика. // Гуно-Лист. М., Советский писатель. 1964. С. 418.
13. *Синявский А.* Диссидентство как личный опыт. // Синтаксис. № 15. Париж. 1985.
14. *Улицкая Л.* Зелёный шатёр. М., АСТ, 2016.
15. *Шубин А.* Тайны советской эпохи // Диссиденты, неформалы и свобода в СССР / М., ВЕЧЕ, 2008. С. 4.