

Е. М. Раскатова

## КОНФОРМИЗМ КАК СТРАТЕГИЯ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ПОЗДНЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Тема доклада продиктована растущим интересом общественности к меняющимся моделям социально-политического поведения современной интеллигенции. Одна из первых попыток научного осмысления проблемы конформизма интеллигенции была предпринята еще в 1998 г. в рамках *Круглого стола* всероссийской научной конференции «Интеллигенция России в конце XX века: система духовных ценностей в исторической динамике» (УрГУ, Екатеринбург, организатор — профессор М. Е. Главацкий) [9, с. 34 – 78]. Именно тогда профессор С. А. Красильников начал разговор о природе конформизма российской интеллигенции в XX веке, утверждая, что конформизм является необходимым механизмом адаптации интеллигенции к обществу и власти, механизмом социальной самозащиты этой уязвимой группы и предложил считать все устойчивые формы отношения художника к власти (внутренняя миграция, дистанционное партнерство, умеренное сотрудничество) разными гранями социального конформизма, утверждая, что, конформизм — одна из духовных ценностей российской интеллигенции «не только мировоззренческая, но и поведенческая, позиционная ценность». Другие участники обсуждения не склонны принимать такую точку зрения, считая, что конформизм не всеобщее явление для художественной интеллигенции, что формы ее проявления напрямую связаны с характером политического режима (С. Г. Сизов и др.).

Проблема конформизма советской художественной интеллигенции в последние десятилетия неоднократно поднималась в рамках различных научных встреч [27], и сегодня остается одной из наиболее дискуссионных научных тем.

Теория конформизма, в общем смысле понимаемого как «некритическое следование господствующим мнениям и стандартам, стереотипам массового сознания, традициям, авторитетам и принципам» [12], разрабатывается в основном в американской психологии и социологии с 1960-х годов, при этом необходимо отметить, что, рассматривая конформизм в целом как социальную модель поведения, ученые в большей степени изучают психологические аспекты, формирующие эту модель (исследования С. Аша и др.) [14]. Особенности общественного значения конформизма оцениваются по-разному — современная эпоха в целом может рассматриваться как «век конформизма»; могут даваться как негативные

(«приспособленчество»), так и позитивные («формирование единства в кризисных ситуациях») оценки его социальной роли.

Развернутых исследований конформизма тех или иных социальных групп, категорий (или даже отдельных личностей) применительно к конкретной исторической ситуации, очевидно, пока не было создано, что, несомненно, затрудняет процесс осмысления типа и результатов конформной модели социального поведения художественной интеллигенции в «длинные 1970-е» (хотя на эмоционально-оценочном уровне наличие такой модели считается несомненным). О перспективности таких исследований свидетельствует обращение к проблемам социального конформизма советской интеллигенции специалистов разных гуманитарных наук.

Философско-методологическим основанием для этих обращений во многом послужила известная работа В. Ф. Кормера «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура», где автор, во многом продолжая традицию «Вех», подводит своеобразный итог культурно-историческому существованию интеллигенции в советскую эпоху, которая стала для нее эпохой нравственных и интеллектуальных соблазнов. Эта ситуация обусловила феномен «двойного сознания» интеллигенции, которая «...не принимает Советской Власти, отталкивается от нее, порою ненавидит, и, с другой стороны, меж ними симбиоз, она питает ее, холит и пестует; интеллигенция ждет крушения Советской Власти, надеется, что это крушение все-таки рано или поздно случится, и, с другой стороны, сотрудничает тем временем с ней... Происходит совмещение несовместимого. Его мало назвать конформизмом...» [15], — несмотря на последнее замечание философа, такое двойственное поведение интеллигенции чаще всего обозначают именно этим термином. Не углубляясь в теоретические споры и детальное определение позиции Кормера (для которого представленный феномен был не просто поведенческой моделью советской интеллигенции, а родовым признаком русской интеллигенции вообще), можно утверждать, что, во всяком случае, основания для постановки проблемы конформизма в изучении отношений власти и художественной интеллигенции, безусловно, есть.

Одной из работ, относительно развернуто представляющих эту проблему на близком нам историческом материале является доклад Г. Бордюгова «"Сталинская интеллигенция". О некоторых смыслах и способах ее социального поведения [5], в котором автор характеризует взаимоотношения интеллигенции и власти главным образом как «зависимые» или «компромиссные», в результате чего складывался «порочный круг взаимного прикрытия и использования друг друга в искусственном сглаживании противоречий».

Ситуация поздней советской эпохи, несомненно, более сложная – внешняя либерализация отношений государства и интеллигенции обусловила обстоятельства, когда зависимость художника от власти стала казаться не столь абсолютной, а компромиссы более разумными, что для самих художников и для общества в целом сделало конформистскую модель поведения интеллигенции вполне приемлемым способом существования. В то же время такая модель поведения принималась не всеми, что углубляло дифференциацию интеллигенции и провоцировало многочисленные разноплановые конфликты интеллигенции и власти, характерные именно для данной эпохи (проявление нонконформизма). И, наконец, — не являлись исключением ситуации, когда внешне конформистская позиция скрывала глубокие внутренние противоречия художника и, по сути, также являлась формой конфликта, хотя и латентного. О разных типах конформизма художественной интеллигенции рассуждает Б. М. Сарнов в своей книге «Скуки не было», пытаясь показать его природу и механизмы.

Одной из актуальных причин конформизма советского художника было ощущение внутренней неполноценности по сравнению с «народом», воспитанное в нем за несколько десятилетий советской власти; страх быть непонятым, не выполнить «миссию», остаться с репутацией врага приводил к тому, что интеллигенция не просто оправдывала советскую систему ценностей, но и стремилась «воспеть» и «восславить» ее, следствием чего часто становились по-настоящему талантливые художественные произведения. Вариантом этого типа «внутреннего конформизма» можно считать и революционный романтизм многих художников эпохи «застоя», выросший на почве «оттепели» и выразившийся в стремлении «очистить социализм» от искажений сталинского времени, что требовало, при этом признания легитимности советской системы в целом.

Эволюционировавшая в начале 1970-х гг. власть изменила практики влияния на художественную интеллигенцию, результатом чего стало формальное расширение границ свободы творчества, что усложнило представление художника о конформистской модели поведения [20]. «Была парадоксальная ситуация, — оценивает сегодня общественно-литературную атмосферу «длинных семидесятых» соредатор журнала «Звезда» Яков Гордин. — С одной стороны, мы не чувствовали себя частью этой культурной и политической системы. А с другой — все хотели печататься: Кушнер, Битов, Марамзин, Грачев... Не было человека, который бы сказал: «Не желаю печататься на вашей бумаге, в ваших советских типографиях!». Ничего подобного. Хотели войти в культуру, хотели иметь читателей. И в Союз писателей вступали. Очень рано вступили и Битов, и Кушнер... [19, с. 20 – 21], и определяет, таким образом, одну из важнейших причин компромисса художника с

советской властью, источник его конформизма — возможность реализации в границах официальной культуры (невозможность — начало конфликта). Без сомнения, Я. Гордин, близкий к ленинградскому андеграунду того времени, знал, что эту позицию разделяли далеко не все современники. Так, не смог себе разрешить вступить в разного рода окололитературные отношения ради издания своей первой книги стихов вернувшийся из ссылки И. Бродский. «...Поучения опытного литератора (Б. Рыбакова) — с кем надо поговорить, чтобы еще на кого-то нажать и т.д. — показались ему настолько византийскими, что он быстро утратил способность следить за ними и, чтобы уйти от утомительного разговора предложил почитать стихи <...> сложно общался с А. Т. Твардовским, а когда побывал на заседании редколлегии журнала «Юность» ужаснулся тому, как и о чем говорят...» [16, с. 129]. Автор биографии поэта Л. Лосев объясняет такое поведение органическим неприятием Бродским линии поведения, принятой в среде либеральных по тому времени поэтов, которую «вряд ли можно даже назвать конформистской, речь скорее идет о тактике общественного поведения, направленной на то, чтобы печататься, чтобы их читали на родине» [16, с. 130].

С нашей точки зрения, можно выделить, по крайней мере, три категории художественной интеллигенции, каждую из которых характеризует особый тип отношений с властью, понимание задач творчества, представление о границах свободы художника.

Во-первых, это достаточно явный слой профессиональных деятелей культуры и искусства, которые выражали ортодоксально официозные позиции, идеологические установки, своего рода *истеблишмент* советской культуры. Отдельные представители этой категории художественной интеллигенции искренне разделяли социалистические идеалы и сознательно отдавали свой талант на службу советской власти. Но нельзя отрицать и того, что некоторые художники, представлявшие официальное искусство, цинично реализовывали карьерные амбиции, выполняя «государственные заказы» — то есть реализовывали сознательно конформную модель поведения [8, с. 26, 38 и др.]. О том, что ситуация в этой среде не была однозначной, говорили практически все участники научного семинара в Екатеринбурге (2012 г.). Проведенный нами анализ документов как официальных, так и личного происхождения позволил сделать выводы не только о непростых отношениях с властью даже таких признанных мастеров как Г. Козинцев, Е. Матвеев, К. Симонов, А. Чаковский, М. Шолохов, Ю. Бондарев, В. Катаев и др., но и о *цене* их конформизма [13, с. 86; 18, с. 132; 21]. В одном случае, художник побеждал (А. Битов о Д. Шостаковиче [4, с. 153], в другом — выживал (В. Аксенов о В. Катаеве [1, с. 211]), в некоторых — сдавался (А. Белингов об Ю. Олеше, В. Каверин о В. Шкловском) и т.д.

Вторая группа — это представители «неофициальной культуры», «другого искусства», художественного андеграунда. Эти художники часто вполне сознательно выбирали позицию максимального дистанцирования от всех органов и структур власти, даже если это грозило им абсолютной невостребованностью обществом и государством. Чаще всего они демонстрировали полное неприятие всех легальных практик жизнедеятельности, что парадоксально давало им максимальную свободу творчества (А. Зверев, В. Ерофеев и др.). А. Брусиловский делает принципиально важный вывод о способности значительной группы художников 1960–1970-х «жить, не замечая совка!», о том, «что в незабываемые шестидесятые российские художники создали солидный культурный слой и закономерно вписались в тот процесс, что переживало искусство во всем мире, и утверждает: «Это было Время Художников!» [6, с. 142, 259].

Определенная часть представителей «другой культуры», подтверждая тезис Кормера о двойной морали интеллигенции, продолжали по разным причинам (в первую очередь, материальным, социальным и др.) трудиться в официальных организациях: И. Кабаков работал в издательстве «Детская литература», советские плакаты рисовали Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид, писал музыку к патриотическим фильмам А. Шнитке и т.д., т.п. [6, с. 214 – 216] При этом сам композитор вспоминал о раздражении музыкантов оркестра, которая вызывала его музыка к семи побегам в фильме «Вызываем огонь на себя» [3, с. 104 – 105], а И. Уварова работу Ю. Соостера и Ю. Соболева в журнале «Знание — сила» вообще считает неслучайной [28, с. 165 – 173]. Однако, наиболее важные для себя творческие амбиции они также реализовывали в пространстве «нелегальной» культуры.

Наш анализ особенностей мироощущения художника семидесятых позволил считать одним из определяющих его поведенческую модель факторов — страх. Часто страх провоцировал конформизм. О страхе, «останавливавшем руку писателя, кисть художника, открытие изобретателя, предложение экономиста...» писал В. Каверин [11, с. 3]. Своеобразную *амплитуду страха* выводит И. Кабаков [10, с. 206 – 207], считая, что положение «другого искусства» в СССР несколько изменилось после реакции власти на «Бульдозерную выставку» (осень 1974 г.). Но открывшееся в 1978 г. официальное выставочное пространство только разделило до того казалось единый круг художественного андеграунда — власть умело и умно подталкивала к компромиссам.

Обе рассмотренные группы художественной интеллигенции декларировали (вслух) свою творческую позицию достаточно откровенно: либо служение власти внутри официальных границ советской культуры (за идею или за деньги, почести, привилегии и т.п.); либо — уход в художественный андеграунд (сознательный, вынужденный, случайный) и

противостояние власти. Очевидно, что границы внутри многослойной культуры позднего советского периода условны и подвижны. Так В. Астафьев страдал от невозможности противостоять вынужденной редактуре своих текстов: «"Царь-рыба" моя подошла к концу в печатании в журнале, *потери в повести огромны...* уж если это режут и порют, то, что же тогда будет, если поплотнее навалиться на то, что называют правдой?...» [2, с. 241]. Писатель В. Войнович сознательно допускал для себя и других компромиссы, но противопоставлял понятие «*компромисса*» — понятию «*конформизм*»: «...компромисс — это необходимое условие существования человека в человеческом обществе. Полностью бескомпромиссных людей не бывает. Крайняя бескомпромиссность граничит с идиотизмом. С другой стороны, компромисс может переходить грань, за которой начинаются конформизм и беспринципность» [7, с. 748]. Действительно, в текстах художественной интеллигенции поздней советской эпохи чаще встречается слово *компромисс* (*разумный, вынужденный и т.п.*), который трактуется как соглашение, достигнутое путем взаимных уступок (как и в официальном словаре иностранных слов того времени [25, с. 242]). То есть компромисс – действие художника, оправданное его участием в современном художественном процессе и объективно, раздвигавшее границы разрешенного в официальной культуре 1970-х – сер. 1980-х гг. В конформизме же им виделось пассивное принятие существовавших правил.

Позже появится еще одна форма конформизма – «театрализация» лояльных отношений с властью, игра по правилам власти, внешнее соблюдение правил, ритуала этой игры. Мастером подобной игры по праву считают Ю. П. Любимова прагматично делившего современников на «МЫ» (художники и их друзья, помощники, единомышленники) и «ОНИ» (чиновники по службе и по мироощущению). Документальными свидетельствами реальности такой игры по правилам являются письма известных деятелей литературы и искусства «во власть». В одних случаях выигрывали художники (например, ситуация вокруг спектакля «Так победим!» во МХАТе О. Ефремова [23, л. 36 – 42 и далее] или реакция региональной власти на письмо Г. Товстоногова после критической статьи Ю. Зубкова на гастроль БДТ в Москве [22, л. 147 – 152 и др.]), в других власть не допускала уступок (письма И. Козловского, Н. Кончаловской и др.).

Все эти и некоторые другие формы конформизма связаны с творчеством так называемых «честных художников» (по определению И. Кабакова), которые в своем вынужденном соглашении с властью видели условие для культуротворческой деятельности. Это довольно многочисленная группа, представители которой «сторонились» официальной культурной жизни, особенно, одиозных ее форм. В своих произведениях они пытались ис-

следовать социальные и духовные изменения, происходящие внутри самой личности, ее отношения с миром, природой, человека с человеком и др. — в результате их творчество становилось «скрытым» противостоянием государственной идеологии (писатели — Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, Б. Можаяев, Ю. Трифонов; живописцы — В. Попков, П. Никонов, Г. Коржев, П. Оссовский; театральные режиссеры — Г. Товстоногов, О. Ефремов, Ю. Любимов, А. Эфрос и др.). Часто эти художники соглашались на различные компромиссы с властью для того, чтобы удержаться в пространстве официальной культуры и иметь возможность реальной встречи со своим читателем, зрителем, слушателем. В ответственности за духовное состояние общества, нравственный мир, художественный вкус современников видит основную миссию художника в то время и тем оправдывает конформизм мастера Н. Старосельская в своей книге о Г. Товстоногове: «Компромиссы — это слово часто встречается в рассуждениях о Г. Товстоногове то прямо, то слегка завуалировано. <...> Но вот насколько точно способно это слово, ставшее ярлыком, передать репертуарный выбор Товстоногова, его политику? Да и возможна ли режиссура как профессия и как миссия вне политики, вне компромисса?» [26, с. 252]. Даже профессор Полежаев, сыгранный С. Юрским в сложно принятом спектакле 1970 года «Беспокойная старость», убеждал, по мнению Н. Старосельской, что у него «не было выбора в том смысле, который сформулирован в ставшей расхожей фразе: «С кем вы, мастера культуры?» — как не было его ни у кого. И надо было, чтобы прошло время, для того, чтобы осознать это со всей трагической очевидностью. Необходим был не выбор, а скорее компромисс. И не во имя пайка, а во имя возможности делать свое единственное и любимое дело. И в таком случае — спектакль Товстоногова настаивал на этом! — компромисс перестает быть чем-то зазорным, унижительным, и, наверное, необходимо найти какое-то иное определение тому состоянию человеческого духа и души, когда ощущение будущего, самой его возможности начинает руководить поступками» [26, с. 260].

Один из лучших актеров этого театра С. Юрский, вынужденный уйти из этого театра и зарабатывавший концертной деятельностью, видел и в этой работе уникальную возможность откровенного разговора с современником, то есть, по-прежнему, выполнения выше указанной миссии: «Плоха была советская власть. Очень плоха. В такие тупики нас загнала, из которых выберемся ли — большой вопрос. Но опыт терпения, опыт тайной духовной жизни народа, опыт не только героического диссидентства, но и глубинного, подспудного сохранения себя как личности в толпе — этот опыт бесценен» [29, с. 20].

Эта художественная интеллигенция, получившая в 1960-е мощный «экзистенциальный импульс», во многом утратившая веру в общественные идеалы, склонна была искать

себе новую нишу творчества — уходя «внутрь» человека и обнаружив там множество проблем, в частности нравственную деформацию поколения и др.

О многом нельзя было говорить открыто и вслух, но многие талантливые художники, творившие в границах официальной культуры, поднимали человеческие, психологические, нравственные проблемы, служили своеобразным нравственным барометром общественного сознания современников и постепенно формировали «своего» читателя, зрителя и т.п. Эта «честная культура» позволяла человеку, живущему в эпоху «развитого фарисейства», не утратить чувство человеческого достоинства, позволяла «дышать» интеллигенции ради «сохранения себя в ожидании перемен»; она также раздвигала границы официальной культуры, меняла представления о допустимом в творчестве и, в результате, создала неповторимое своеобразие 1970-х годов.

Если конформизм — условие вхождения талантливого художника в официальную культуру, то цена конформизма — усечение в себе художника, отказ от смелых творческих замыслов. Самые трагические страницы в мемуарных (Ю. Любимова), дневниковых (А. Тарковского) и др. текстах — непоставленное, нереализованное, несовершенное [17, с. 334 – 346]. Другая цена за конформизм крупных мастеров, признанных властью — творческие неудачи [24, с. 20] и, возможно, чувство вины и ответственности за талантливую трансляцию ценностей, оказавшихся ложными.

P.S. Времена меняются и каждый снова должен решить вопрос о возможности конформной модели поведения для себя. Тот, кто принципиально отрицает такое развитие событий, может еще раз перечитать главу о В. Шкловском «Я поднимаю руку и сдаюсь» в мемуарном тексте В. Каверина. Вот небольшой отрывок: «...Теперь, в середине двадцатых, биография кончилась или, точнее, сломалась. Но и сломанная биография могла пригодиться — по меньшей мере, до тех пор, пока о ней еще можно было говорить и писать. Так появилась «Третья фабрика» — трагическая книга, в которой Шкловский впервые попытался доказать, что нам не нужна свобода искусства... Теперь, через пятьдесят лет, самая возможность писать (не только для себя и своих друзей) о том, что в нашем искусстве нет свободы, выглядит странной. Приказано, чтобы искусство считало себя свободным. Несвобода вошла в плоть и кровь, стала воздухом, которым мы дышим и если бы она вдруг исчезла бы, все были бы поражены, как если б увидели человека без тени. <...> Но за право писать о несвободе в искусстве надо было расплатиться отказом от свободы. Надо было снова поднять руку и сдаться ... И Шкловский мечется в поисках примеров, оправдывающих «целесообразность несвободы» [11, с. 34 – 35] ...



## Список литературы и источников

1. Аксенов В. Десятилетие клеветы (радиодневник писателя). — М.: Изографус, Эксмо, 2004. — 416 с.
2. Астафьев В. П. Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952 - 2001 / Сост., предисл. Г. Сапронова. — Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. — 752 с.
3. Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: Классика-XXI, 2003. — 320 с.
4. Битов А. Пятое измерение. На границе времени и пространства. — М.: Независимая газета, 2002. — 542 с.
5. Бордюгов Г. А. «Сталинская интеллигенция». О некоторых смыслах и способах ее социального поведения // Новый мир истории России. Форум японских и российских исследователей. — М.: АИРО-XX, 2001. — 590 с.
6. Брусиловский А. Студия. — СПб.; М.: Летний сад, 2001. — 332 с.
7. Войнович В. Автопортрет: Роман моей жизни. — М.: Эксмо, 2010. — 880 с.
8. Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Интеллигенция: заметки о литературно-политических иллюзиях. — М.: ЭПИцентр, Харьков: Фолио, 1995. — 192 с.
9. Интеллигенция России в конце XX века: система духовных ценностей в исторической динамике. Сб. материалов. — Екатеринбург, 1998. — 80 с.
10. Кабаков И. 60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. — Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 47, 1999. — 368 с.
11. Каверин В. А. Эпилог: Мемуары. — М.: Русская книга, 2002. — 560 с.
12. Касьянов В., Нечипуренко В. Социология права: словарь специальных терминов. — М., 2001. — 480 с. Режим доступа <http://yourlib.net/content/view/10116/115/>
13. Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей. 1971-1973 // Искусство кино. 1990. № 12. — С. 84 – 93.
14. Конформизм // Российская социологическая энциклопедия. — М., 1998. Режим доступа <http://voluntary.ru/dictionary/619/word/konformizm>.
15. Кормер В. Ф. Двойное сознание интеллигенции и псевдо культура // Вопросы философии. 1989. № 9. — С. 65 – 79.
16. Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 447 с. — (Жизнь замечательных людей).
17. Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. Воспоминания. — М.: АО «Издательство «Новости», 2001. — 576 с.

18. Матвеев Е. Судьба по-русски. — М.: Вагриус, 2000. — 396 с. — (Мой 20 век).
19. Путешествие из Ленинграда в Петербург. Диалоги с Валерием Выжуровичем // Российская газета, 31 июля 2008 г., № 162.
20. Раскатова Е. М. Советская власть и художественная интеллигенция: логика конфликта (конец 1960-х – начало 1980-х гг.): Монография. — Иваново: Иван. гос. ун-т, 2009. — 328 с.
21. Российский государственный архив новейшей истории (далее – РГАНИ). Ф. 5. Оп. 36. Д. 155. Л. 108-128; Ф. 5. Оп. 60. Д. 61. Л. 124, 127; Ф. 5. Оп. 61. Д. 82. Л. 120-121; Ф. 5. Оп. 90. Д. 219. Л. 89-91 и др.
22. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 130. Л. 147-152 и др.
23. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 84. Д. 154. Л. 36- 42 и далее.
24. Рязанов Э. «Неподведенные итоги». — М.: Вагриус, 1995. — 125 с. Режим доступа [http://royallib.ru/read/ryazanov\\_eldar/nepodvedennie\\_itogi.html#194560](http://royallib.ru/read/ryazanov_eldar/nepodvedennie_itogi.html#194560).
25. Словарь иностранных слов. 10-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз., 1983. — 608 с.
26. Старосельская Н.Д. Товстоногов. — М.: Молодая гвардия, 2004. — 408 с. — (Жизнь замечательных людей)
27. Толерантность и власть: судьбы российской интеллигенции. Тезисы докладов Международной конференции, посвященной 80-летию «философского парохода», 4–6 октября 2002 г. — Пермь: ПРИПИТ, 2002. — 349 с.
28. Уварова И. П. Юло Соостер Яблоко, рыба, яйцо (накануне семидесятых) // Люди и судьбы. XX век: Книга очерков. — М.: ОГИ, 2002. — 272 с.
29. Юрский С. Игра в жизнь. — М.: Вагриус, 2002. — 380 с. — (Мой XX век).