**Александр Владимирович СКИПЕРСКИХ / Aleksandr SKIPERSKIKH**

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Пермь, Россия*
*Профессор кафедры гуманитарных дисциплин, доктор политических наук*

*National Research University Higher School of Economics (HSE), Perm, Russia*
*Professor of Humanities Department, Doctor of Science in Political Science*
*AVSkiperskikh@hse.ru*

# ОФИЦИАЛЬНОЕ И НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В «МОЛЧАЩЕЙ» КУЛЬТУРЕ: ВЗГЛЯД НОНКОНФОРМИСТОВ

В данной статье автор пытается определить соотношение официальной и неофициальной культуры применительно к творчеству художников-нонконформистов. Автора интересует вопрос, связанный с причинами появления нонконформизма, зарождённого в недрах официального советского искусства, и ставшего с течением времени неким интеллектуальным утешением и альтернативным языком говорения в советском культурном дискурсе. Советский опыт показывает, что опыт сопротивления через искусство для неофициальных интеллектуалов мог быть в определённой мере эффективным.

Автор рассматривает существующие определения нонконформизма и практики концептуализации данного явления, по поводу которых ведутся дискуссии, вплоть до настоящего времени.

**Ключевые слова**: власть, интеллектуалы, легитимация, нонконформизм, официальное и неофициальное искусство, протест, советская культура, сопротивление, СССР, тоталитарная культура.

# OFFICIAL AND UNOFFICIAL ART IN THE "SILENT" CULTURE: VIEW OF NONCONFORMISTS

In this article, the author tries to determine the ratio of official and unofficial culture in relation to the work of nonconformist artists. The author is interested in the question related to the causes of the emergence of nonconformism, which originated in the bowels of official Soviet art, and has become over time a kind of intellectual consolation and an alternative language of speaking in Soviet cultural discourse. Soviet experience shows that the experience of resistance through art for informal intellectuals could be to some extent effective.

The author considers existing definitions of nonconformism and practice of conceptualization of this phenomenon, about which there are discussions, up to the present time.

**Key words**: power, intellectuals, legitimation, nonconformism, official and unofficial art, protest, resistance, Soviet culture, USSR, totalitarian culture.



*«Это был не простой, банальный мастер с тупейной гребёнкой за ухом и с жестянкой растёртых на сале румян, а это был человек с идеями, – словом, художник»*

*Николай Лесков «Тупейный художник»*

Власть всегда нуждается в сопротивлении, создающем условия для развития политических институтов. Бытие власти тесным образом связано с постоянным поиском альтернатив, заставляющих субъектов власти максимально концентрироваться на вопросах собственной легитимации и ресурсах, позволяющих её (легитимность) поддерживать.

Одним из таких ресурсов выступает официальная культура, говорящая от имени власти. Рав-



© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

но, как официальная культура несёт в себе смыслы правящего режима, так и неофициальная культура призвана быть проводником интересов сопротивления – политической оппозиции. Возможности официальной и неофициальной культуры отличаются настолько, насколько разнятся возможности власти и сопротивления.

### Власть и молчание

Отношения власти и сопротивления поразному конструируются в зависимости от доминирующего типа политического режима. И если в условиях демократического режима между ними возможен относительно равный, уважительный диалог, предполагающий подстраховку на случай вероятной смены элит в новом электоральном цикле, то в политической реальности недемократического режима данный диалог исключает подобные любезности. Власть выступает единственным местоблюстителем и интерпретатором смыслов, используя для этого официальную культуру, что не может не оказывать прямого влияния на творческую активность и значительно усиливать значение самоцензуры для субъектов культурного процесса.

Вместе с тем, необходимо отметить, что взаимодействие между властью и сопротивлением, скрывающееся в сложных отношениях между официальной и неофициальной культурой, тем не менее, всегда происходит в дискурсе власти. Подобное взаимодействие, будучи жёстко регламентированным и отфильтрованным, существенно снижает пафос сопротивления, его мотивацию, и затрудняет политические различия. Сложность идентификации объясняется и тем обстоятельством, что в условиях недемократических режимов неофициальная культура использует соответствующую маскировку, дабы минимизировать риски репрессии и давления со стороны власти. Данная проблема имеет не только советские корни, а восходит к более ранним временам.

Тоталитарный опыт советской культуры во многом скрадывал данные различия, в то время, как сами представители культурной элиты выбирали молчание в качестве единственно возможной стратегии выживания. На эту характерную особенность русской культуры, заимствованную впоследствии советской культурой, в одном из своих эссе обратил внимание английский политический философ Исайя Берлин. В частности, он отметил, что в сталинский период интеллектуалам было предписано не заниматься интерпретациями картины мира, а, наоборот, «упрощать его, усвоив общепринятую точку зрения, а затем повторяя и буквально вдалбливая одну и ту же санкционированную истину, любыми средствами и по любому поводу»[1]. И. Берлин определит русскую культуру как «молчащую» в целом, не высказывающуюся слишком громко, не притязающую на многое в диалоге с властью.

Нужно понимать, что в тоталитарной культуре именно власти принадлежит право на формулирование истины и на её вербализацию. Отсюда, власть всегда регулирует речь и любые высказывания, что приводит к ситуации, когда человек искусства вынужден использовать в своём языке большое количество маскировок, что-то недоговаривать, о чём-то умалчивать. Речь «заводится издалека», ведь её автор вполне отчётливо представляет себе те санкции, которые актуализируются вместе с каждым неосторожным высказыванием[2]. Складывающийся опыт взаимодействия интеллектуалов и репрессивной государственной машины в условиях России никогда не был в пользу первых. Наоборот, государство всегда чётко и подобострастно указывало им на их место, определяя языки высказывания.

Подобная ситуация применительно к представителям советской культуры, в своё время, была довольно точно определена в одной из работ американского исследователя Ирвинга Гофмана,

[1] Берлин И. История свободы. Россия. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 352.
[2] Существующие ограничения на высказывания, равно, как и необходимость маскировок в языке отметила Марина Цветаева в 1923 году: «Поэт – издалека заводит речь. Поэта – далеко заводит речь».


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

нашедшего для обозначения её такой термин, как «охлаждение», которым объяснялась ситуация примирения человека с несправедливостью[3].

Политическая власть всегда будет заинтересована в максимальной унификации интеллектуального ландшафта, его разглаживанию в интересах собственной политической легитимации. Не всегда взбунтовавшийся интеллектуал будет моментально задавлен репрессивной машиной – многое зависит от его ценности для политической системы. Власть может и «простить» его. Но власти не может быть выгодно просачивание конфликта в публичное пространство, потому как деятельность интеллектуала всегда общественно значима и зримо налична. На наш взгляд, как раз именно отсюда могут следовать попытки искушения интеллектуала «на входе» в политическую систему с помощью предложений, от которых будет сложно отказаться.

Тем не менее, отрицать наличие границ между «официальным» и «неофициальным» даже в условиях тоталитарного режима было бы слишком опрометчиво. Искусство предполагает одновременно утверждение и отказ, как отмечает в политическом эссе «Бунт и искусство» Альбер Камю. Он допускает, что «человек может потребовать справедливости, единственным творцом которой станет он сам. Но он не вправе утверждать, что всё в мире безобразно. Чтобы творить красоту, он должен отрицать действительность и в то же время восхищаться её некоторыми сторонами. Искусство спорит с действительностью, но не избегает её»[4].

Нужно понимать, что политический контекст оказывает постоянное давление на интеллектуала, вынужденного «просеивать мир через решето политической редукции»[5]. Отсюда, могут быть вполне объяснимы колебания, которые ему свойственны в тот самый момент, когда он «определяется с собственной идентификацией внутри системы»[6]. Политическая сфера – обескураживающая и событийно насыщенная – является для интеллектуала не только источником, где ему приходится черпать для своего творчества мотивы и сюжетные композиции, но и источником страхов и неприятных, подчас унизительных регламентаций.

В данной статье мы постараемся определить границы «официального» и «неофициального» в советской культуре применительно к творчеству художников-нонконформистов.

### Нонконформизм в СССР: протестные мотивы

Как когда-то блестяще отметил русский классик Н. Лесков в «Тупейном художнике», «у нас многие думают, что «художники» – это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею, а других не хотят и почитать за художников»[7]. Так уж случилось в России, что номинализация художника приобретала чёткую зависимость от дискурса официальной культуры. Все остальные варианты моментально приобретали некую уязвимость в отсутствии легитимации официальными инстанциями, в учреждении которых ключевую роль играет власть. Схожие механизмы идентификации художника через обязательное участие в официальных структурах использовались и в СССР.

Российские теоретики культуры считают, что одним из первых, употребивших определение «нонконформизм», применительно к явлению советской неофициальной культуры, был коллекционер Александр Глезер в 1977 году в парижском

[3] Абельс Х. Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретационную социологию. СПб.: Алетейя, 2000. С. 204.
[4] Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 320.
[5] Тупицын В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильёй Кабаковым. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 121.
[6] Скиперских А.В. Художник между властью и сопротивлением: проблемы идентификации // Вестник Пермского университета. Политология. 2017. № 2. С. 56.
[7] Лесков Н. Собрание сочинений: в V томах. Том IV. М.: Правда, 1981. С. 248.


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

«Аполлоне-77», издаваемом Михаилом Шемякиным, он делает это в своём интервью[8].

Впоследствии, оборот данного концепта становится более активным. С ним начинает ассоциироваться неофициальная линия в советском искусстве, которая свидетельствует о свободолюбивых и экспериментаторских потенциях автора, контрастирующих с официально «разрешённым» творчеством.

Таким образом, концепт «нонконформизм» приобретал определённо протестное содержание, что значительно усиливало внимание к дискурсивным практикам, связанным с ним, как со стороны власти, так и со стороны официального искусства, говорящего от лица правящей элиты.

Вместе с тем, 1977 год как некая точка отсчёта протестной культуры, на наш взгляд, является достаточно произвольной, и едва ли следует начало сопротивления в недрах советской культуры датировать сколько-нибудь категорично. История диссидентского движения в СССР, в частности, начинается раньше, равно, как и попытки советских интеллектуалов выражать свои критические сентенции на языке искусства. Другое дело, что более или менее подробный рассказ о данном противостоянии становится возможным лишь спустя многие годы. Именно тогда на него решаются некоторые очевидцы, на тот момент времени обладавшие достаточными экспертными знаниями[9].

Интересно замечание художника Алека Рапопорта о том, что «нонконформизм существовал всегда в СССР. Если при Сталине это был вопрос стиля и тематики, то сегодняшний нонконформизм – это вопрос сотрудничества или несотрудничества с властями, которые как огня боятся любых неуправляемых процессов»[10].

Мысль А. Рапопорта представляется для нас довольно важной, потому как ощущение самостоятельности художника в праве поиска истины могла нарастать по мере развития политических институтов в СССР, которые не могли определённым образом учитывать запросы на либерализацию и «сверху» и «снизу». Отсюда, развитие политического и культурного процесса в СССР постепенно способствовало выделению нонконформизма в более или менее самостоятельное и заметное явление в советском искусстве.

Тем самым, интересующий нас вопрос различения официального и неофициального, кажется, имеет все основания для того, чтобы быть исследованным.

### Официальное и неофициальное: концептологические разыскания

Содержательное наполнение концептов «официального» и «неофициального» является предметом дискуссии между теоретиками искусства, философами, коллекционерами. Оно варьируется от коннотаций, связанных с экономической выгодой, до излишней регламентированности дискурсом власти. Может сложиться представление о чёткой разделённости между официальным и неофициальным, хотя, в рамках, одной культуры, различия могут показаться достаточно неуловимыми.

Учитывая вполне объяснимые корреспонденции указанных концептов с различными дискурсами, следует сделать вывод о том, что им не удалось избежать «концептуальных натяжек» – ситуации, при которой, следуя мысли Джованни Сартори, происходит «расширение понятия без ужимания его смыслового наполнения: объём понятия возрастает за счёт размывания содержания»[11].

«Официальное» и «неофициальное» становятся, следуя Михаилу Ильину, сущностно оспариваемыми понятиями, в рамках которых происходит

[8] Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946 – 1991. М.: Искусство – XXI век, 2012. 382 с.
[9] См.: Герчук Ю. Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016.
[10] Рапопорт А.В. Нонконформизм остаётся. СПб.: Издательство ДЕАН, 2003. С. 61.
[11] Сартори Д. Искажение концептов в сравнительной политологии // Полис. 2003. № 4. С. 153.


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

и сталкивается «постоянное генерирование новых смыслов, определяемых развёртыванием политического дискурса и контекстов»[12].

Действительно, концептуализация «официального» и «неофициального» приобретает зависимость от целого ряда ограничений и условий, связываясь ситуациями, возникающими в рамках тех или иных дискурсов.

Так, концептуализация «официального» и «неофициального» оказывается зависимой от экономической ситуации, производящей различение данных понятий.

Экономический дискурс различения «официального» и «неофициального» был очевиден для теоретика культуры Вячеслава Иванова, рассматривавшего данную оппозицию в контексте наличия выгоды для самого художника. Таким образом, русским философом разграничивалось «искусство, находящее себе большой и верный сбыт, и, следовательно, предполагающее наличность заказчиков, – и есть искусство, не обеспеченное сбытом и работающее на свой страх, впрок и про запас, – искусство незаказанное»[13]. Соответственно, в борьбе за своего заказчика официальная культура и её представители находятся в более выгодной позиции, нежели их неформальные, подпольные визави. Официальная культура пользуется безоговорочной протекцией государственной машины, значительно усиливающейся в ситуации авторитарных и даже тоталитарных люфтов.

Вопрос экономической выгоды традиционно является принципиальным для многих представителей художественного цеха. И именно здесь есть достаточно оснований для различения официального и неофициального. Российский художник-акционист Пётр Павленский, известный не только своими эпатажными перформансами, но и теоретическими упражнениями, пытаясь по-своему различить это, выделяет «институциональное искусство», которое является зависимым от капиталистической машины. Тем самым, художником вполне конкретно определяется круг основных субъектов процесса производства искусства в условиях постиндустриального времени. Такое искусство, безусловно, сильно зависит от соответствующих институций, представленных различными фондами-грантодателями, а также от конкретных акторов – меценатов, директоров выставочных залов, председателей попечительских советов. Отсюда, стремление с готовностью исполнять заказы, диктуемые властью, выступает неким водоразделом в среде художников. «Слушаю, повторяю, оформляю»[14] – типичная соглашательская риторика типичного представителя официального искусства, отмечает П. Павленский.

Формирующийся дискурс различения во многом повторят существующее в политической сфере разделение на комиссаров, оправдывающих власть, и усердно служащих ей, и диссидентов, всячески сопротивляющихся ей, о котором когда-то говорил Ноам Хомский, правда, с той лишь поправкой, что данное размежевание относится к представителям сферы искусства[15].

Данная риторика позволяет воспринимать художников как декораторов и оформителей, среди которых, разумеется, могут быть и такие, которые котируются властью весьма высоко. В условиях СССР, по мнению И. Берлина, сталинские установки в искусстве оказываются «очень похожи на те, что провозгласил Муссолини: лояльность, работа, подчинение, дисциплина»[16].

Немецкий теоретик искусства Карл Аймермахер склонен различать официальное и неофициальное искусство по факту государственной поддержки. И если официальное искусство пользуется таковой, то неофициальное искусство (по К. Ай-

[12] Ильин М.В. Слова и смыслы. Опыт описания ключевых политических понятий. М.: РОССПЭН, 1997. С. 22.
[13] Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 63.
[14] Павленский П. О Русском акционизме. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 172.
[15] Chomsky N. On Nature And Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
[16] Берлин И. История свободы. Россия. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 352.


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

мермахеру, альтернативное) в практиках собственного функционирования уже может обладать известной степенью автономности и не использовать помощь государства[17].

Политическая легитимация советской власти осуществлялась с помощью мощного культурного ресурса. Художникам здесь принадлежала важная роль. Советская реальность в официальном исполнении была социалистической витриной, в которой художники пытались максимально героизировать собственную историю, представляемую как постоянное движение по пути достижений и подвигов.

Экспонирование светлых, праздничных сюжетов и героев, демонстрировавших зрителю повседневную жизнь счастливого и мечтательного советского народа, обладало сильным пропагандистским эффектом. Нужно отметить, что советский народ – народ революционный и победоносный, а посему и красивый. Это зачёркивает любые перспективы изображения его в часы сомнений и кризисов. В этом смысле является достаточно показательной мысль Альбера Камю, заметившего в эссе «Бунт и искусство», что «русский сапожник, осознавший свою роль в революционном движении, становится подлинным создателем окончательной красоты»[18]. Отсюда, не может быть удивительным, что именно тем художникам, кому удавалось совпадать с формальными требованиями власти к изображаемому объекту, разрешалось довольно много. Официальное признание позволяло их творчеству быть витринным, зримо наличным.

Конечно, в рамках советского кейса могли быть и другие стратегии собственного позиционирования, когда художник пытался максимально сохранить за собой право самостоятельного определения формы и содержания собственного высказывания. Поэтому, даже «в самые тёмные времена существовали художники-одиночки, творившие не в духе «социалистического реализма»[19].

Если официальное искусство можно назвать лицом советской культуры, то неофициальное искусство, видимо, заслуживает определения как изнанки советской культуры. Здесь, снова, следует признать сложность различения официального и неофициального, потому, что как лицо, так и изнанка выступают частями одного целого.

Концептуализация «официального» и «неофициального» имеет и социальные основания. Нужно понимать, что социальное пространство может по-разному конструироваться в случае официального и неофициального искусства. В данном смысле, неофициальное искусство в СССР является в большей степени закрытым, преследуемым властью, диссидентским. Подобный статус неофициального искусства подогревает к нему интерес с Запада, значительно провоцировавшего рост спроса на подобное искусство.

Эти и другие обстоятельства значительно определяют социальный дискурс неофициального искусства в СССР.

В кругах художников-нонконформистов зачастую можно было встретить представителей советской номенклатуры, дипломатов, известных врачей, музыкантов, адвокатов, инженеров. Ценность работ нонконформистов могли просчитывать и сотрудники органов госбезопасности. Некоторые сотрудники сами становились скрытыми коллекционерами. Всё это, наверняка, может сдерживать нас от однозначного вытеснения нонконформизма как явления на периферию общественной и культурной жизни. Представители указанных социальных групп сами определяли границы официального и неофициального. Вместе с тем, советская культурная жизнь значительно усложнялась за счёт практик коллекционирования художников-нонконформистов и постепенно выраставшего

[17] Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. С. 2.
[18] Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 317.
[19] Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. Новейший период. Вильнюс. Москва: Весть, 1992. С. 248.


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

спроса на них в Западной Европе. На наш взгляд, на примере социального контекста нонконформизма вопрос чёткой идентификации официального и неофициального ещё больше усложняется.

Различение «официального» и «неофициального» в социальном дискурсе может происходить в зависимости от того, как организованы повседневные практики в случае представителей официального и неофициального искусства, насколько чётко определены их жизненные стратегии. Скажем, различия становятся объективными в тот момент, когда оказывается затруднительной количественная идентификация продуктов творчества представителей неофициального искусства, поскольку многие не вели архивов и работы не подсчитывались. Важным основанием различия становится вопрос об эмиграции художников-нонконформистов. Некоторые авторы, оценивая количество эмигрировавших из СССР художников только в 1970-е гг., останавливаются на 200 человек[20].

Таким образом, приведённые выше примеры, на первый взгляд, могут сформировать ощущение, что в рамках советской культуры «официальное» и «неофициальное» чётко разделено. С другой стороны, ввиду излишней однородности культурного пространства и сильной официализации общественной жизни, данное различие может быть достаточно затруднительно, ввиду его обусловленности политической конъюнктурой.

### Неофициальное искусство: практики концептуализации в СССР

Вопрос идентификации неофициального искусства, казалось бы, должен был предполагать определённый консенсус по поводу его концептуализации. Его наличие позволило бы более чётко определить смысловые границы. Но и здесь, оказывается, существуют проблемы, связанные с развитием внутри концепта «неофициальное искусство» других близких смыслов, что приводит к размыванию содержания, о чём говорил Д. Сартори[21].

Мы уже останавливались на истории названия *«нонконформизм»*, авторство которого приписывается А. Глезеру.

Применительно к творчеству художников-нонконформистов в СССР зачастую можно увидеть такое определение, как *«другое» искусство*. Именно так творчество нонконформистов определяется К. Аймермахером. Интересно, что в его работах могут встречаться и некоторые иные определения, по сути, которыми фиксируется эта же реальность. В частности, такое определение, как *«авангард»* и *«подпольное искусство»*[22].

Конечно, это совсем не означает, что определение К. Аймермахера раз и навсегда устанавливает употребительную практику в отношении творчества нонконформистов. Критическая рефлексия оказывается неизбежной. Определение «другое» искусство некоторым его непосредственным представителям кажется довольно странным. «Другое» искусство сравнивается с «холодной скисшей похлебкой из взаимоисключающих ингредиентов»[23]. «Другое» искусство, тем не менее, выдаёт своих весьма специфических субъектов, обладающих непозволительными странностями. В «Безумном художнике» Ивана Бунина, в частности, такой странностью был тот факт, что поселившийся в номерах художник, является другим по той причине, что не спрашивает самовара[24].

Известно и такое определение как *«второе искусство»*, намекающее на некую вторичность неофициального искусства по сравнению с официальным. Вместе с тем, на наш взгляд, в данном

[20] Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. С. 34.

[21] Сартори Д. Искажение концептов в сравнительной политологии // Полис. 2003. № 4. С. 153.

[22] Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. С. 12.

[23] Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало. 2007. № 29–30.

[24] Бунин И. Собрание сочинений: в IV томах. Том III. М.: Правда, 1988. С. 11.


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

определении не чувствуются оскорбительные коннотации.

В известном тексте Людмилы Алексеевой об истории инакомыслия в СССР встречается такое определение как *«другая культура»*[25].

Существуют и такие определения как *«второй авангард»,* или *«второй русский авангард»,* по поводу авторства которых существуют дискуссии. Их предполагаемые авторы – художники-нонконформисты стремятся зафиксировать своё авторство в определении. Михаил Гробман вспоминает и о таких определениях явления свободной художественной деятельности в окостеневшем советском пространстве в западной прессе, как «подпольные», «неофициальные», «диссиденты», «нонконформисты», «нелегальные», «андерграунд», и ни одно из этих наименований, разумеется, не отражало художественной сути дела. Мы продолжали называть себя «левыми»[26].

Существование указанных определений подтверждается и в научном дискурсе. В частности, Владимир Шлапентох, говоря о непростых взаимоотношениях интеллектуалов и власти в СССР, использует определение *«неофициальные художники»*, называя таковыми тех авторов, которые не состояли в членстве в Союзе художников СССР[27].

Сложность концептуализации неофициального искусства в значительной степени объясняется и существованием неких переходных от официального к неофициальному форм и стилей. Скажем, отмечавшийся некоей оппозиционностью сам МОСХ и постепенное увлечение довольно многих авторов суровым стилем, значительно затрудняет категоричную идентификацию тех или иных авторов внутри какого-либо направления. Да и внутри самого МОСХа, как утверждает теоретик советского искусства Юрий Герчук, существовали «искусственно объединённые художественные группировки, которым было не суждено слиться в единое целое»[28]. Процессы усложнения структуры неофициальной культуры являются, видимо, вполне объективными. В частности, Илья Кабаков как будто бы предостерегает исследователей от сколько-нибудь однозначного пространственного и стилевого определения неофициальной культуры, замечая при этом, что «локализация круга неофициальных художников в ареале культуры влечёт за собой локализацию более узких групп»[29].

Проблемы сколько-нибудь однозначной концептуализации неофициального искусства подтверждают не только исследователи, но и непосредственные участники тех процессов. В частности, Павел Никонов – яркий представитель сурового стиля, кстати, в одном из интервью назовёт суровый стиль «последней агонией соцреализма»[30], тем самым, как будто бы подтверждая собственную зависимость от догматического соцреалистического дискурса. Вместе с тем, художники могли проявлять едва ли не эквилибристские способности, балансируя на грани официального и неофициального. Что-то подобное могут отмечать искусствоведы и в отношении некоторых представителей неофициального искусства, не спешивших отмечаться в критической позиции в отношении власти. Даже более того, некоторые из них могли достаточно чётко следовать существующему идеологическому курсу. В частности, об этом говорит К. Аймермахер на примере Владимира Яковлева, воспитанного отцом в необходимом патриотиче-

[25] Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. Новейший период. Вильнюс, Москва: Весть, 1992. С. 260.
[26] Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало. 2007. № 29–30.
[27] Shlapentokh V. Soviet Intellectuals and Political Power: The Post-Stalin Era. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. P. 116.
[28] Герчук Ю. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 года. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 41.
[29] Тупицын В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильёй Кабаковым. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 139.
[30] Споров Д. О выставке «30 лет МОСХ», встречах Хрущева с интеллигенцией и поддиванной живописи // Устная история. 25.12.2012. URL: http://oralhistory.ru/talks/orh-1516 (проверено 17.11.2017)


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

ском русле. В. Яковлев называл эмигрантов предателями и мог ностальгировать по распаду СССР[31].

Порой можно встретить оценки неофициальной культуры как проявления несоветского. Дискурс советской культуры в тоталитарном режиме был настолько всеобъемлющим, что любые попытки демонстрации «несоветскости» в культуре вызывали раздражение власти. Данные практики сложно было назвать массовыми и популярными. Скорее, это могли быть единичные случаи, потому, как по замечанию Екатерины Андреевой, «все люди, рождённые в СССР, становятся производными советского быта»[32].

Возможно, именно об этом и говорил Ги Дебор, когда отмечал, что за плотной ширмой видимого разнообразия и изобилия господствует банальность[33]. Необходимость присутствия в дискурсе власти, наверняка, сказывалась на творчестве тех, кто это делал по тактическим соображениям. Тем самым, улавливание неофициальных, протестных мотивов становится достаточно деликатной и трудной задачей.

Немецкий исследователь советского искусства Вольфганг Беккер объясняет отсутствие сильных различий практикой присутствия большинства художников в составе Союза художников СССР, что изначально затрудняет чёткую идентификацию неофициального искусства, тем более, когда оно выступает замаскированной и партизанской формой внутри официального дискурса[34].

Таким образом, идентификация границ «неофициального» и «неофициального» искусства применительно к советской культуре оказывается не лишённой объективных затруднений. Разграничение «неофициального» и «официального» искусства, очевидное в каких-то примерах, на самом деле, является довольно затруднительным, если предположить высокую степень конформности деятелей искусства, вступавших в тактическую сделку с правящим режимом, и, при этом, использовавших различные языки для демонстрации собственной политической и гражданкой позиции в различных кругах. «Молчащая» культура создаёт ощущение бездеятельности и отсутствия потенциала для гражданского сопротивления. Подобная маскировка, выбираемая некоторыми интеллектуалами, значительно понижает возможность достаточно чёткой и адекватной характеристики на предмет их политических пристрастий. Отсюда, советская культура как будто бы предупреждает исследователя о своей неоднозначности, намекая на бытование в её рамках различных течений и представляясь как драматический и сложный диалог официальных и неофициальных текстов.

[31] Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. С. 309–343.
[32] Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946 – 1991. М.: Искусство – XXI век, 2012. С. 192.
[33] Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2011. С. 14.
[34] Нонконформизм. Русское и советское искусство 1958-1995. СПб.: Palace Education, 2010. С. 46.


© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.