

Л.Б. БРУСИЛОВСКАЯ

## Культура повседневности в эпоху "оттепели" (метаморфозы стиля)

### I

Конец любой культурной парадигмы - это всегда конец Большого Стиля. На отталкивании от него основываются черты нового стиля, которые, постепенно выкристаллизовываясь из массы хаотических процессов, служат началом новой культурной парадигмы. Главная роль в столь решительной смене культурных парадигм и стилей принадлежит молодому поколению, манифестирующему новую культурную эпоху. Впрочем, в самые острые моменты культурно-исторического перелома метаморфозы стиля происходят и среди наиболее чутких и внимательных представителей старшего поколения, казалось бы, "сросшихся" с прежним, каноническим стилем.

Конец сталинской эпохи был стремительным: фигура Вождя долгое время венчала все сооружение советской культуры, делая его статичным, однозначным, и когда она исчезла из обихода культуры - естественным путем, - вся архитектоника целого сразу же начала распадаться. Отчасти этот финал предчувствовал сам И. Сталин, когда 25 июня 1945 года произносил свой знаменитый тост за здоровье "простых", "обычных", "скромных" людей, которых, по его же словам, «считают "винтиками" государственного механизма»: "Это - люди, которые держат нас, как основание держит вершину" [1, с. 189]. Вождь воспринимал советское государство как машину, механизм, руководимый вождями, а все советское общество представлялось ему гигантским конусом или пирамидой, на вершине которых, подобно статуе Ленина, венчавшей так и не осуществленный проект Дворца Советов, находился сам Сталин - политически, духовно и религиозно. До тех пор, пока тоталитарная система опиралась на безликую массу как на свое основание, а человеческое "стадо" озиралось в каждом своем шаге на культовую вершину, система существовала; с исчезновением "вершины" распался и весь "конус" социокультурной иерархии, а "скромные" люди перестали чувствовать себя "винтиками" бесчеловечной машины. Исчез страх, и рассыпавшиеся механические детали впервые почувствовали себя людьми.

Крах тоталитарной культуры шел одновременно с нескольких сторон. Во-первых, произошло *крушение "светской религии"*, для которой имя и дух Сталина были основой и вершиной. Простое перенесение атрибутов политического культа, еще недавно сопровождавшее любое упоминание или появление вождя, на кого-то из потенциальных преемников, а тем более на безликое "коллективное руководство", было уже невозможно. Исчерпав свое "религиоподобное" строение, советское общество стало политически секуляризованным, и отношения между рядовыми членами общества и руководителями государства перестали строиться на бездумной вере, слепом доверии раз и навсегда заведенном всеобщем церемониале, "сакральном ритуализме".

*Б р у с и л о в с к а я* Лилия Борисовна - культуролог, научный сотрудник Института национальных проблем образования Министерства общего и профессионального образования РФ.

Во-вторых, вместе с концом советской религии (во всяком случае ее большей части - в лице сталинизма; оставалось еще обожествление мумифицированного Ленина) наступила *смерть политического культа вождя*: прославление Н. Хрущева, Л. Брежнева, тем более кого-либо из последующих генсеков ЦК КПСС уже не могло обрести буквальные, фантазмагорические формы сталинского культа. "Возвращение к системе вождизма в ее надчеловеческой просталинской форме, - отмечает Е. Зубкова, - вряд ли представлялось возможным: сама смерть Сталина блокировала этот путь. Земной бог перестал существовать как простой смертный - именно это обстоятельство долго не укладывалось в сознании многих людей". Более того, завершение эпохи "культа личности" ознаменовалось - это в-третьих - и собственно антропологическим смыслом: "...естественная смерть Сталина как бы придавала ему *человеческое измерение*. Ирония судьбы: Сталин-человек оказался не нужным" [2, с. 105]. И произошло это прежде всего именно потому, что Сталин-человек, огражденный от "простых советских людей" кремлевской стеной, политикой перманентного террора, одиозной и примитивной пропагандой, собственной подозрительностью, был никому не известен (в том числе и своему ближайшему окружению). Не получил отражения человеческий облик Сталина также в культуре его времени: и в литературе, и в театре, и в кино образ Сталина отличался редкостной плакатностью, монументальностью, идеологичностью, т.е. абсолютной безжизненностью: ссылки на Сталина в философских и научных трудах носили демагогический и дежурный характер, что обрекало эти произведения, как и официозную пропаганду, на немедленное и прочное забвение, вытеснение из культуры.

По существу, это произошло сразу же после смерти харизматического лидера. К. Симонов вспоминал, какой гнев вызвала у Хрущева написанная Симоновым передовая статья в "Литературной газете" 19 марта 1953 года "Священный долг писателя", где в качестве "самой важной задачи", стоящей перед советской литературой, было названо "создание в литературе образа Сталина" [3, с. 284-286]. Сегодня известно, что уже на первом после похорон Сталина заседании Президиума ЦК 10 марта 1953 года Г. Маленков предложил считать обязательным "прекратить политику культа личности", причем секретарю ЦК П. Поспелову был поручен контроль за прессой, а Хрущеву - за материалами, посвященными памяти Сталина [4, с. 443].

Впрочем, и сам сталинский стиль, являвшийся моделью, образцом, идеалом всего монолитного культурного стиля этой эпохи, оказался совершенно невоспроизводимым без Сталина: вместо торжественности, зловещей серьезности, помпезного величия он теперь мог произвести комический эффект, показаться жалким, ущербным; он, скорее, мог скомпрометировать, нежели возвысить. Вот как характеризует сталинский "ритуальный стиль", доведенный им до совершенства, Л. Баткин: «Любые рассуждения, пусть немудрящие, все же движутся к какому-то выводу. Но у Сталина-диктатора вывод **предшествует** "рассуждению"; т.е. не "вывод", конечно, а **умысел и решение**. Поэтому текст - это способ дать понять, догадаться о решении и в такой же мере способ помешать догадаться. Это вдальбливание в головы тех лозунгов и формулировок, которые заключают в себе **генеральную линию** и скрывают эту линию. Текст Сталина, так сказать, магичен. Он неравен самому себе, больше самого себя. Он не подлежит обсуждению, но дает сигнал к очередному всесоюзному ритуальному "изучению", "пропаганде", "разъяснению", зачитыванию вслух...» [5, с. 216].

В самом деле, специфику сталинского стиля составляла «катехизисная форма, бесконечные повторы и переворачивания одного и того же, одна и та же фраза в виде вопроса и в виде утверждения, и снова она же посредством отрицательной частицы... Стиль Сталина неповторимо соединял медлительную, шаманскую важность, риторические приемы недоучки-семинариста, убийственный канцелярит, натужный "юмор" (...) угрожающий тон (...) и эту вот бедность чужого для него языка, столь удачно довершавшую и сплавливавшую остальные элементы» [5, с. 214]. "Тайна логики Сталина, - продолжает исследователь, - состояла в том, что никакой логики не было. Отсюда весь эффект" [5, с. 215].

В случае с научными, публицистическими, политическими текстами подобная ироническая характеристика означала бы полное и окончательное развенчание стиля. Но не в случае ритуальных, сакральных, магических текстов: здесь действует иная, иррациональная логика. «Он бесконечно содержателен, сталинский текст, хотя сомнений, раздумий, самовозражений, действительных проблем в нем нет и в заводе хотя "логика" его состоит из цепочки простых тождеств,  $A = A$ , и  $B = B$ , этого не может быть, потому что этого не может быть никогда, это так, потому что это так; вопрос ответ, вопрос-ответ, но в вопросе уже непререкаемый ответ, а в ответе намек будоражащая недосказанность в самой торжественной опорожненности тезиса; это пустословие не так-то пусто, убого-риторическое топтание на месте почему-то создавало впечатление приращения, сгущения смысла - и недаром!» [5, с. 217].

Завораживающая тавтология, с точки зрения обычной рациональности, превращала смысловую пустоту, с точки зрения иррациональной, - в смысловую бесконечность. Подобная самоотждествленность смысла составляла *ядро культурного стиля* сталинской эпохи во всех ее проявлениях - от архитектуры высотных зданий и кодифицированной советской эмблематики декора станций метро до стихов, романов, пьес, кинофильмов, ораторий о вожде, научных сочинений, уснащенных цитатами из Сталина по поводу и без, собраний и митингов, состоящих из славословий и поминовений...

Здесь мы находим ключ к еще одной важнейшей черте стиля Сталина и одновременно - сталинской эпохи: за видимостью ритуальных слов и действий, магических формул и богослужебных жанров скрывалась *пустота*. Л. Ионин, анализируя поведение Сталина по дошедшим до нас воспоминаниям очевидцев, констатирует: "Непредсказуемость реакций и мгновенность переходов заставляют подозревать, что это была смена масок. Ведь в нормальном человеческом общении всегда видна живая игра черт лица и постепенность переходов; есть определенная логика проявления и смены эмоций, выражающаяся в мимике и поведении. Только застывшая и неподвижная маска может быть сброшена целиком, мгновенно, и из-под нее так же мгновенно появляется другая, столь же однозначная в своей определенности. Сталин всегда имел под одной маской другую. Набор личин казался неисчерпаемым... Это постоянное скрывание собственной сущности заставляло Сталина и в других видеть не нормальные лица, а маски. Он их разоблачал, срывал маски, обнаруживая за ними вражеские хари. Он постоянно искушал, провоцировал окружающих, как бы побуждая их сбросить маску и показать истинное лицо". Более того, "...срывание масок было основным занятием Сталина в течение десятилетий. Непроницаемых масок для него не существовало; он мог видеть насквозь и насквозь мог видеть он один. Поэтому он был абсолютный вождь, абсолютный спаситель" [6, с. 134-136].

Эти черты переносились и на культуру сталинской эпохи в целом: постоянная маскировка и игра перед угрозой неминуемого разоблачения - действительного или ложного; постоянные обличения скрывающихся и маскирующихся врагов - любыми средствами, включая тайные и публичные доносы, добровольные или вырванные под пыткой покаяния, показательные процессы того или иного рода: вся жизнь превращалась в театрализованное представление с последующим осуждением и наказанием.

Конец стиля тоталитарной эпохи, удачно названного Б. Гройсом "стиль Сталина", осознавался современниками вполне определенно; что же касается стиля, идущего ему на смену, то ясности здесь не было, как не ощущалось и какого-либо стилевого единства в чертах нового. Смысл духовного "перевала" от культуры сталинской эпохи к культуре "оттепели" Гройс культурологически представил следующим образом: «Поскольку вся советская жизнь была признана единым произведением искусства, автором которого являлись Сталин и партия, инновационный обмен между искусством и реальностью стал невозможным - и новое исчезло, сменившись вечным возвращением прошлого. Разумеется, сталинский проект не смог охватить весь мир. Осталось достаточно зон реальности вне его. И поэтому в послесталинский период в стране возникла довольно интенсивная художественная практика, которая стала переносить в сферу художественных ценностей все то, что раньше считалось искусством - матерный

язык, тяжелую и монотонную повседневность, религиозный экстаз, эротику, русскую национальную традицию и западные "попсовые" моды. Для России это было потрясением основ» [7, с. 6, 7]. Запретные темы и запретные средства начинают претендовать на воплощение как содержания, так и формы нового, послесталинского культурного стиля (точнее, *веера стилей*, потому что после исчезновения Сталина из культурного обихода советских людей один-единственный Стиль советской культуры стал практически невозможен, поскольку не оказалось того универсального "знаменателя", к которому можно было сводить все составляющие единого тоталитарного стиля).

Заметим, что важнейший компонент реальности, активно и органично противостоящий сталинистскому культурному проекту, - это *повседневность*, и это противостояние было тем более эффективно, чем эта повседневность отстояла дальше от политических, нравственных, эстетических и иных идеалов, чем более была дисгармонична и монотонна, прозаична и безыдейна, чем более контрастировала с искусством в его прежнем, традиционном для тоталитаризма понимании. Мир повседневности, предстывая как "система определенных практик, выражающих основные наши предпочтения и вкусы в отношении предметов, ценностей и людей" [8, с. 220], принципиально противится их строгой *кодификации и нормированию* в виде жесткой системы заданных правил, т.е. исключает именно то, чем отличается тоталитаризм как культурная система. Тоталитарный стиль культуры существует как бы "поверх" повседневности, вопреки ей, через ее преодоление - в идее, массовом энтузиазме, вере в невозможное. В своих воспоминаниях "Люди, годы, жизнь" И. Эренбург рассказывал, как вскоре после смерти Сталина поэт Б. Слуцкий прочитал четверостишие, ярко выразившее собой обозначившийся рубеж двух культурных эпох:

"Эпоха зрелищ кончена,  
Идет эпоха хлеба,  
И перекур объявлен  
Всем штурмовавшим небо..." [9, с. 678].

Только спустя полвека после завершения сталинской эпохи оказываются очевидными закономерности становления новой парадигмы советской культуры, получившей название "оттепель" (по заглавию повести И. Эренбурга, вышедшей в свет весной 1954 года и сразу оказавшейся в центре ожесточенной идейной полемики). Повесть эта была написана человеком, долгое время пользовавшимся необъяснимым сталинским расположением и в то же время сохранявшим свою условную независимость, бывшим типичным советским писателем "первого призыва" (со всеми иллюзиями, догмами, заблуждениями, слепой верой) и в то же время ходившим "на длинном поводке", подолгу жившим за границей и потому слывшим не вполне "советским" - сначала закоренелым "попутчиком", а затем чуть ли не западноевропейским деятелем культуры. Эренбург был одним из немногих, для кого не существовал "железный занавес" - ни до войны, ни после. Опубликованная через год после смерти вождя (в майском номере журнала "Знамя" за 1954 год), его повесть первой заявила о новом стиле, наметившемся в литературе и в жизни, во всяком случае - об одном из новых стилей в советской культуре.

В начале повести главный герой инженер Дмитрий Коротеев, выступая на официальной заводской "читательской конференции" по какому-то производственному роману, выпущенному областным издательством, раскритиковал роман начинающего писателя за то, что в нем личная жизнь агронома Зубцова изображена не типично: "честный агроном влюбился в жену своего товарища, <...> с которой у него нет общих духовных интересов... Автор погнался за дешевой занимательностью. Право же\* наши советские люди душевно чище, серьезнее, а любовь Зубцова как-то механически перенесена на страницы советского романа из произведений буржуазных писателей" [10, с. 127]. И коллизия романа, и сентенция по поводу морали советских людей, и выпад против буржуазности - все было очень узнаваемым, даже нарочитым\*

словно взятым напрокат из многочисленных беллетристических произведений послевоенного времени, слепленных на одно лицо, или газетных критических разосов того же времени - под стать им.

Повесть завершалась полным пересмотром исходных позиций: герой не только сам влюблялся в жену своего товарища, но и считал свою, с общепринятой точки зрения "аморальную" любовь по-настоящему чистой и серьезной, более того, типичной, нормальной для советского человека, жизненно правдивой. "Он шел по Советской, и в его мыслях не было, что он может встретить Лену... Жизнь стала и тесной и пустой. Но все-таки какое счастье, что она существует! Она меня переделала, мне теперь странно думать, что я мог зимой выступать на читательской конференции с глупыми рассуждениями. Все оказалось куда сложнее". Неожиданно оказавшаяся рядом с Коротеевым Лена думает: "Что же случилось? Куда мы идем?" Звучащие риторически едва ли не возвышенно вопросы получают совершенно прозаический, простой ответ: влюбленные идут к дому Коротеева и, забыв обо всем, целуются в подъезде.

А влюбленных окружают простые, повседневные проявления будничной жизни. Но они приобретают новый символический смысл: все это не просто обычные или быденные черты, но естественные. "На подоконнике стоит женщина, моет стекла, и синые стекла светятся. Мальчишка ест мороженое. Девушка несет вербу. Вот это дерево Лена помнит... Они поспешно входят в подъезд. Здесь еще холодно: застоялась зима. Темно как!.. А с улицы доносятся голоса детей. Гудки машин. Шум весеннего дня" [10, с. 249, 250]. Эра идеологических штампов, моральных запретов, политических догм, ассоциирующаяся с зимой, закончилась. Началась весна - более сложная и беспокойная, бурная, не поддающаяся ограничениям и нормам, но живая, настоящая, непридуманная жизнь, по-человечески понятная и близкая каждому.

Эренбург так прокомментировал символический образ, ставший названием его повести, а затем и эпохи, в своих воспоминаниях: "Все это происходит именно в самом начале апреля, в дни перелома, когда на одной стороне улицы холодно и пусто, сосульки не двигаются с места, а на другой стороне солнце, гам, весна". Апрель у писателя ассоциируется с пробуждением природы "после искуса зимы", с "миром молодости", "птичьей болтовней", парочками "робких влюбленных, которые будто стыдятся своего счастья и держатся за руки, а еще холодно по вечерам, пальцы зябнут". «Вероятно, я думал об этом апреле, когда осенью решил написать маленькую повесть и на листе бумаги сразу же поставил заглавие "Оттепель". Это слово, должно быть, многих ввело в заблуждение; некоторые критики говорили или писали, что мне нравится гниль, сырость. В толковом словаре Ушакова сказано так: "Оттепель - теплая погода во время зимы или при наступлении весны, вызывающая таяние снега, льда". Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывают и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце, - о начале той весны, что должна была прийти» [9, 750, 751].

Как мы видим, символ был не случайным: писатель, действительно, имел в виду "перелом" от зимы к весне, трудный, противоречивый, чреватый, может быть, и заморозками, но исторически неизбежный, необратимый, как и положено при смене времен года. Под исторической "зимой" подразумевалась сталинская эпоха, под "весной" - пришедшая ей на смену новая эра (а не перерыв, передышка в прежней эпохе). Важно было и то, что писателю, несомненно тонкому и чуткому наблюдателю и аналитику исторических эпох, виделось наступление новой эпохи в незаметных приметах: пробивающаяся трава, стрекот птиц, крики ребятишек, ломающих лед на лужах, влюбленная молодежь... Эренбург приводит и другие, сильные, безошибочные аргументы необратимых изменений: "Люди молчали или шептались, и вдруг они заговорили - не озираясь испуганно по сторонам, не глядя на телефон, как на опасного врага, заговорили просто, по человечески, с той добротой и совестью, которые всегда лежали в характере нашего народа" [9, с. 750].

## II

Однако у "оттепели" как культурной эпохи были и другие движущие механизмы, исподволь осуществлявшие "перелом" от сталинской "зимы" к хрущевской холодной "весне". Действие этих механизмов также связано культурой повседневности, однако источники начавшихся в ней глубоких и необратимых изменений определялись всемирно-историческими факторами - окончанием Второй мировой войны и ее социокультурными последствиями. Начавшийся по объективным причинам - прежде всего военного характера - еще в разгар войны культурный диалог между Советским Союзом и Западом не закончился в связи с объявлением холодной войны. Военные трофеи, вошедшие в быт и образ жизни советских людей и поневоле дополнившие русскую советскую официальную культуру атрибутами европейской культуры и западного образа жизни, стали одной из главных внешних причин рождения "оттепели".

Неодушевленные вещи западного производства, благодаря превратностям истории XX века поменявшие своего владельца, оказались не только индикатором изменений материального достатка советских людей в лучшую сторону, но и той тонкой смысловой ниточкой, которая, если еще и не соединяла тогда СССР с Западом, то по крайней мере вызвала стойкий интерес к той красивой, неведомой и "запретной" жизни, что существовала по ту сторону "железного занавеса". Аморфные и в то же время схематичные представления о Западе, сформированные передовицами партийно-государственных газет, с неизменными упоминаниями "кучки капиталистов", "угнетаемых народных масс", "безработицей", "голодом" и тому подобными ужасами "загнивающего империализма", вытеснились совершенно конкретными, эмпирически ощутимыми образами лендлизовской тушонки, американских "студебеккеров", немецких патефонов, японских приемников, европейской одежды, которые по внешнему виду и качеству не могли сравниться ни с какими отечественными товарами, но ввиду их явной общедоступности и широкой распространенности на Западе не относились к предметам роскоши или кругу интересов правящей элиты западноевропейских стран. Именно военные трофеи стали главной причиной прозападных умонастроений поколения "младших детей войны", в которых, естественно, преобладал американизм, во многом спровоцированный гуманитарной помощью стран антигитлеровской коалиции, и прежде всего США, во время войны. Даже развернувшаяся с началом холодной войны в советской прессе разнузданная антиамериканская кампания не смогла вытеснить из народного сознания интереса к Америке и американцам, к предметам их повседневного обихода.

Вместе с изменением образа Запады в сознании советских людей в повседневный быт, в образ жизни пришли новые культурные реалии. Среди военных трофеев, завезенных в Советский Союз, были и предметы культуры. В первую очередь здесь необходимо отметить трофейные кинофильмы. После войны в Германии в руки советских властей попало немалое число американских кинолент. Некоторым из них было суждено стать поистине культовыми: "Путешествие будет опасным", "Судьба солдата в Америке", "Багдадский вор" и, конечно же, легендарный "Тарзан". «Я смотрел "Путешествие..." не менее десяти раз, "Судьбу солдата в Америке" не менее пятнадцати раз. Было время, когда мы со сверстниками объяснялись в основном цитатами из таких фильмов. Так или иначе, для нас это было окно во внешний мир из сталинской вонючей берлоги» [11, с. 152]. Это цитата из эссеистской книги В. Аксенова "В поисках грустного беби". Детство и юность этого писателя пришлись как раз на период холодной войны, и приведенный им пассаж носит автобиографический характер.

"Трофейные киногерои" сразу же завоевали авторитет среди послевоенных подростков, разумеется, вовсе не только благодаря своему "заграничному" происхождению, но еще и в силу невиданной ими ранее социальной неангажированности своих новых кумиров. Детское кино и литература довоенного периода предлагали советским тинейджерам образцы партийной идейности и классовой бдительности, в то время как американец Тарзан был индивидом вне социума, естественным существом, которому

все дозволено. Дело, конечно, было не в том, что он ловко прыгал по деревьям и его беспрекословно слушалась лесная фауна, а в том, что он - человек, вырвавшийся из-под власти общественных норм (вечная мечта всех обуреваемых жаждой самостоятельности подростков - выйти из рамок любых нормативных предписаний, навязываемых им окружающим "взрослым" миром). Тарзан для подростков, воспитанных в канонах правоверного сталинизма, не означал антикультурного варварства или одианания человека вдали от цивилизации, - это был символ раскрепощенности и свободы, поверяемых мерой естественности, символ беззаботности вечного ребенка, не обремененного задачами классовой борьбы мировой революции.

Из ценностного восприятия жизни и искусства в 1950-1960-х годах медленно, но верно уходят черно-белые тона, однозначные оценки, жестко-нормативные интерпретации событий и характеров, поступков и переживаний. В массовом советском сознании стремительно укореняется и развивается поначалу малозаметная деидеологизация культуры. Это проявляется и в выборе кино- и литературных героев нашего времени, и в драматизации сюжетов, и в разнообразной литературной тематике, и в углубленном нравственно-философском осмыслении действительности. Основное идейно-эстетическое кредо западного кинематографа - беззащитность личности в современном обществе потребления; уязвимость человека перед обстоятельствами, превышающими его возможности; тотальное одиночество индивида в технократическом мире, где НТР бессильна разрешить накопившиеся проблемы, а каждая личность самобытна, уникальна и неповторима, - находит живое понимание в СССР, на протяжении всей истории изолированном от подобной проблематики примитивной коммунистической пропагандой. Тот же Аксенов писал, что один из его сверстников, будучи высокопоставленным офицером советских ВВС, как-то сказал писателю: «Большую ошибку допустил товарищ Сталин, разрешив нашему поколению смотреть те "трофейные" фильмы» [11, с. 152].

В самом деле, зарубежные кинофильмы дали потрясающий эффект и стране, которая несколько десятилетий была отгорожена от всего мира пресловутым "железным занавесом" и пребывала в состоянии идеологической "неискушенности". Ведь походы в кинотеатры по-прежнему оставались главной формой досуга. Западные кинозвезды сразу же стали в советской стране "своими" (как некогда Л. Орлова и В. Серова, Л. Утесов и М. Жаров) и столь же органично и естественно, как отечественные артисты театра и кино, вошли в повседневную жизнь и быт советских людей, словно и не жили за сотни тысяч километров от Москвы, во "враждебном капиталистическом мире" (что было тогда равносильно жизни на другой планете).

Брижит Бардо в роли Бабетты из комедии Кристиана Жака "Бабетта идет на войну" столь триумфально шествовала по отечественным экранам, что стала эталоном красоты и чувственности (хотя это слово и не употреблялось в то время) для представителей самых различных слоев советского общества. Литература "оттепели" сохранила дух восторженного преклонения перед звездой западного кино. Семнадцатилетняя Галя Бодрова из романа Аксенова "Звездный билет", с детства мечтающая об артистической карьере, во всем подражает "ББ"; фото очаровательной француженки вешает у себя над изголовьем в рабочем общежитии шофер Виктор Пронякин, герой повести Г. Владимова "Большая руда", а Е. Евтушенко устами героини своей поэмы "Братская ГЭС" непосредственно обращается к ни в чем не повинному секс-символу Франции:

"Ты б, наверное, так не смеялась,  
Не такой бы имела ты вид,  
Если б в Ньюшкиной шкуре хоть малость  
Побывала, артистка Брижит!"

При всей наивности подобных лобовых сопоставлений само стремление вписать не то Брижит Бардо в советскую действительность, не то "простых советских людей" в контекст западной кинореальности очень показательно: в неполитическом сознании

кинозрителей герои французских, итальянских, американских фильмов не отделены от своих российских современников не только "железным занавесом", но даже и какой-либо психологической, житейской границей. Западное кино становилось частью советской культуры повседневности, незаметно вытесняя из сознания и поведения привычные атрибуты и нормы недавнего тоталитарного прошлого, подспудно изменяя сам "репертуар" мыслительной деятельности советских людей.

Однако при всем том огромном влиянии, которое оказало кино на формирование менталитета послевоенного поколения, была еще одна область искусства, которую можно смело назвать и областью жизни; по степени воздействия на умы и поведение молодежи она не уступала кино и имела такое же, "трофейное" происхождение. Речь идет о классическом американском джазе, проникшем в СССР через трофейные радиоприемники и ставшем для многих из поколения шестидесятников чем-то вроде религии. В 50-е годы в джазе воплотился тот дух нарочитого вызова, брошенного косности и серости, тот бурный и болезненный переворот в оценке идейных ценностей, то горькое и саркастическое (хотя нередко в бессознательное) осмеяние утраченных идеалов, которые были особенно типичны для настроения шестидесятников. Джаз - это мелодический стиль, который раскрепощает в силу своей музыкальной специфики, а это было именно то, к чему неосознанно стремилось послевоенное поколение советской молодежи. Аксенов подверг это явление анализу с позиций современника и участника движения: «Для моего поколения русских американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающего над верхами "железного занавеса"... Перенесясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобрел черты идеологии, вернее, антиидеологии...» [11, с. 438, 439].

Выдающийся немецкий философ, социолог, теоретик культуры, музыкальный критик Т. Адорно размышлял о том, какую роль в Европе сыграл джаз. Констатируя, что "джаз долгое время находился на подозрении (...) как музыка, несущая разложение", он показывает далее, как незаметно происходит "одомашнивание джаза, которое для Америки есть давно уже свершившийся факт и которое в Европе есть только вопрос времени". Среди причин, способствующих распространению и усвоению джаза, Адорно отмечает и позу "одобренной ереси", "протест против официальной культуры, который был уловлен и обезврежен обществом", "потребность в музыкальной спонтанности, выступающей против повторения одной и той же музыки", наконец, "сектантский характер" как *jazzfan'ov*, так и джазовых экспертов. Особо подчеркивает Адорно и "прогрессивность" джазовых фанатов, чаще всего встречающихся "среди молодежи" [12, с. 20, 21].

Люди старшего поколения помнили горьковские очерки об Америке, где основоположник соцреализма клеймил американский джаз как "музыку толстых", наводящую Город "желтого дьявола", т.е. мир капитала. В таком же "классовом" духе интерпретировали джаз и послевоенные идеологи борьбы с "безродным космополитизмом и низкопоклонством перед Западом". "Свыше" было объявлено, что джаз - это нездоровое увлечение идейно неустойчивой молодежи; ему был приклеен ярлык "американского идеологического оружия", с которым надлежит бороться самым решительным образом. "Сегодня ты играешь джаз, а завтра Родину продашь!" - так звучал один из самых популярных лозунгов всех комсомольских мероприятий 40-50-х годов. Почти сразу джаз перешел из музыкальной в идеологическую и политическую плоскость: джазовых музыкантов не пускали на сценические и танцплощадки, им приходилось устраивать подпольные вечера, которые нередко заканчивались драками с представителями комсомольского актива и дружинниками, вмешательством милиции. Можно сказать, что джазмены были первыми советскими диссидентами от культуры. Недаром, по свидетельству Аксенова, уже в сталинские времена этот "*about face*" ("кругом") поворот воспринимался как "начало карнавала", и проходил под лозунгом, если и не произносимым вслух, то подразумеваемым: "К черту Сталина! Давайте играть джаз!" [11, с. 151].



Однако оголтелая антизападная и особенно антиамериканская пропаганда, достигшая своего апогея в конце 40-х - начале 50-х годов в связи с развязанной, по указанию Сталина, кампанией против космополитизма, в среде послевоенной молодежи вызвала в основном обратный эффект (по принципу "запретный плод сладок"). Квинтэссенцией стихийного противодействия пропагандистскому насилию становится "стиляжничество" - особая молодежная субкультура, ориентированная на Запад. Подобное массовое увлечение, имевшее только эстетическое и не несшее никакого идеологического содержания, было первым прецедентом такого рода в истории советского государства и власти не имели никакого опыта борьбы с внешне безобидной демонстрацией стиля (в одежде, поведении, жаргоне, вкусах и т.п.). "Стиляги" имели свой стиль одежды сленг, увлечения и формы досуга, свои музыкальные предпочтения (джаз), свои формы бытового поведения.

"Стиляжничество" было во многом еще не осознанным, стихийным протестом против тоталитарной системы, ее идеологии и культуры, строящихся на жестких предписаниях и запретах, однако это, безусловно, был протест, основанный на последовательном отрицании ценностей и норм, идеалов и традиций сталинского Союза. Поначалу оно имело только внешние формы проявления, нередко чисто эстетического свойства. Однако в такой насквозь политизированной стране, каким был СССР, подобная демонстративная аполитичность была равносильна революции, происходившей в молодых, скрыто оппозиционных, умах. Официальная система при всем желаний не могла усмотреть в покрое одежды и прическах, толщине подошвы обуви и лексических формах молодежного общения прямого выражения чуждой политической идеологии, спланированной диверсии или подрывной деятельности западных спецслужб. Это была повседневность, а в связи с формами повседневного поведения, не укладывавшегося в советские стандарты, в Советском Союзе обычно говорили о "мещанстве", пережитках старой морали, отсталых вкусах и ни о чем более серьезном (например о советской "контркультуре").

С рождением "стиляжничества" произошли неожиданные сдвиги в области теории. Долгое время (с конца 1920-х годов) понятие "стиль" в советской культуре ассоциировалось с чем-то однородным, тяжеловесным и статично-монументальным, предполагавшим мнение и оценку только одного-единственного Заказчика и Зрителя, Читателя и Ценителя, если и не известные заранее, то предполагаемые, гипотетически превосходящиеся художниками и учеными, философами и журналистами ("стиль эпохи"). 50-е годы реабилитировали как само это понятие (получившее новые содержательные параметры), так и возможность применять к нему множественное число. Именно в это время впервые заговорили о "стилевом многообразии" советских литературы и искусства, о множестве национальных форм единого социалистического содержания в советской культуре. Разумеется, было бы большой натяжкой называть тогдашнее советское общество в культурном отношении плюралистичным или эклектичным, - все эти тенденции в советской культуре стали стремительно нарастать вместе с развитием "оттепели", - однако "стиляжничество" самим фактом своего существования расшатывало единую стилевую систему тоталитарного общества, дополняло ее инородными стилевыми явлениями, давая все новые поводы для инакомыслия и его теоретической рефлексии.

В то же время явление "стиляжничества" представляло серьезную угрозу не только монолитности социалистической культуры, но и безопасности политической системы, не случайно борьба со "стиляжничеством" была упорной и последовательной. Одна из главных особенностей "стиляжничества" как феномена культуры заключалась в его стихийности, неорганизованности, неоднородности; у него не было единой системы норм, четких стандартов, строгой эстетической концепции, идеологической или политической программы, единой философской доктрины; оно существовало в бесчисленных региональных и исторических вариантах, представляя собой своего рода "философствование бытом". Однако все перечисленные особенности этого явления делали "стиляжничество" практически неуязвимым для официальных политических санкций:

"стиля" прорабатывали, воспитывали, убеждали, т.е. действовали в отношении них нравственно-этическими, но не политическими средствами, что было уже большой нравственной победой этого молодежного движения над системой, в которую оно органически не вписывалось.

### III

Повальное увлечение поэзией - еще одна не до конца осознанная современниками попытка пережить и осмыслить изнутри новую культурную ситуацию в стране. Поэзия - тот источник самовыражения, который позволял вести откровенные и душевные беседы, раскрепощал эмоциональный и интеллектуальный мир личности, разрушал сложившиеся и закостеневшие нормы мировоззрения, речевого и бытового поведения, идеологические клише и способствовал рождению новых форм досуга (поэтические вечера, поэтический театр, стихийные дискуссии и обсуждения поэзии ее любителями, распространение самодельной песни и "бардовского" движения и т.п.). Вместе с этим появлялись и новые типы индивидуального и массового творчества, новые оппозиционные идеи, заявляющие о себе в скрытой, неявной форме - поэтическое преувеличение, художественное и историческое иносказание.

Поэтические вечера в Политехническом музее - пик "поэтической лихорадки", островок свободы рядом с домом на Лубянке, фронда на фоне прежних идеологических догм непреодоленного сталинизма. Здесь достигался максимальный эффект сопричастности читателя-слушателя и поэта-чтеца - тот дух культурного и идейного единства, который стал характерной особенностью поколения шестидесятников и который можно обозначить термином "сотворчество". Демократический подъем, жанровый и стилевой плюрализм, подспудная переоценка системы ценностей советского общества — все это было косвенным следствием поэтического бума в период "оттепели".

Поэтические вечера создали новых кумиров - поэтов, которым суждено было выйти за рамки исключительно поэзии, и их поклонников, которые оказывались во многом за пределами поэтического "любительства". Граница между искусством и политикой была очень зыбкой. Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина создали, наряду с традицией "эстрадной поэзии", определенный тип литературного поведения как своеобразный эстетический результат своей жизнедеятельности. Публичное исполнение внешне непритязательных, камерных песен Б. Окуджавой, А. Галичем, В. Высоцким, Ю. Визбором и др., тиражированное самодельными магнитофонными записями, прививало массе слушателей имплицитно содержащуюся в них "философию повседневности", явно противостоявшую идеологическому официозу. Понятие "стиль" (поэтический, песенный) постепенно вытесняет в сознании читателей и слушателей понятие "системы" (идеологической). К тому же в этот тип творческого поведения входил свой негласный, но жесткий "кодекс чести", свой доверительный способ общения в виде неформальных "салонов" или "кухонь", особая "богемная" манера жизни и поведения, индивидуальный выбор одежды как части поэтического имиджа и социальной роли, которую осознанно играли эти мастера.

"Оттепель" - своего рода "золотой век" культуры периода советской империи. В это время появилось не только множество новых имен талантливых мастеров (Окуджава, Евтушенко, Вознесенский и Ахмадулина, Аксенов, Войнович, Солженицын, Хуциев, Рязанов и др.), но и много ракообразных форм досуга, не имевших аналогов в прошлом: поэтические вечера, телевикторины (типа Вечера Веселых Вопросов или КВН), "кухонные разговоры", походы с песнями у костра и т.п. Эти культурные формы быстро перерастали рамки досуга и становились формами повседневного поведения, мирозерцания и мировоззрения, претворялись в процессах специализированной культурной деятельности, порождая новые жанры и стили культуры, темы и проблемы, новые типажи персонажей, и новые сюжетные ситуации в литературных и художественных произведениях.

В этом ряду возникло и специфическое мировоззренческое явление, пограничное между философией - достоянием мыслителей-профессионалов, и обыденным сознанием "простых советских людей". Не переставая быть составной частью вполне заурядной советской повседневности, предметом пресловутых "кухонных разговоров" и "трепа" в курилках, подобное ментальное содержание уже выходило за рамки бытовых интересов и простейших человеческих потребностей, это было уже философствование о смысле жизни и путях исторического развития страны, о правах и свободах каждого о многообразии культур и идеологий, о возможности "другой жизни" и "запретных плодов", сладость которых возрастает по мере размышлений о них. Так постепенно - в среде интеллигенции, молодежи, грамотных рабочих, техников и др. - складывалось *инакомыслие*, выступавшее вразрез с официальной идеологией и канонами марксизма-ленинизма, причем складывалось не как "тайный умысел" одиночек, высоких интеллектуалов и чудаков, а как массовая тенденция, развивающаяся спонтанно, неконтролируемо и неуправляемо, т.е. как неформальное идейное течение в советской культуре

Именно в период "оттепели" появилось первое в истории советской страны либеральное течение интеллигенции - "шестидесятничество", которое выделялось среди общего стихийного инакомыслия степенью своей осознанности и культурной укорененности. Те нормы поведения, ценности, привычки, которые родились в недрах шестидесятничества, его основные нравственно-идеологические принципы - личная Независимость, творческая Свобода, Любовь и Дружба как внеидеологические категории, Интернационал, понимаемый как открытость всем достижениям мировой культуры и цивилизации, а не политическая прокоммунистическая организация "пролетариев всех стран", - оказали сильное воздействие (и идейное, и формообразующее) на последующие поколения советских людей (включая деятелей советской культуры) и образ жизни в целом, ибо шестидесятники полностью реабилитировали, наполнив гуманистическим - нравственным, эстетическим, политическим и философским - смыслом частную жизнь, повседневность, быт.

Культура "оттепели" и порожденное ею идейное течение шестидесятничества создали определенную идеологическую систему, которая так и не была по-настоящему апробирована в обществе, но рассыпалась в виде отдельных постулатов, нашедших применение в самых различных декларациях и социокультурных мероприятиях - от "материалов" XX или XXVII съездов КПСС (в пунктах о "мирном сосуществовании" или "общечеловеческих ценностях") до организации фестивалей джазовой музыки и киноретроспективов западных мастеров. Разрозненные идеи и начинания культурной элиты претворились в повседневную культурную и бытовую жизнь миллионов людей и сами питались ею. тем самым став необратимым явлением культуры, что обусловило поступательные исторические изменения в советском образе жизни и общественном сознании.

"Оттепель" — первая ступенька в деле раскрепощения советского общества, которая сделала невозможными для большинства населения СССР явления, еще совсем недавно привычные: романтизацию насилия, доносительство на близких людей "во имя идеи", единогласие по всем вопросам государственной и личной жизни, единообразии вкусов и т.п. Напротив, явления, казавшиеся в эпоху сталинского тоталитаризма совершенно невозможными, - право человека на частную жизнь, стремление обрести индивидуальность, разнообразие мнений и эстетических оценок, проявление интереса к жизни и культуре за рубежом и прочее - стали абсолютно естественными и органичными для многих "простых" людей, получив непреложное истолкование и обоснование в "философии повседневности", ставшей одной из важнейших составляющих эпохи "оттепели".

По существу, именно в эпоху "оттепели" впервые начал осуществляться сложный процесс "перехода от моностилистической к стабильной полистилистической культурной организации" [6, с. 239], продолженный затем в период "перестройки" и в постсоветский период. На смену строгой *иерархичности* советской тоталитарной культуры приходит демократичная *деиерархизация*; *канонизацию* форм культурной репрезента-

ции сменяет *деканонизация* культуры, приводящая к смешению жанров и стилей; общей *упорядоченности* культурной деятельности противостоит демонстративная *неупорядоченность*, эклектичность; *тотализация* культуры вытесняется ее *детотализацией*; вместо типичного для тоталитарной культуры *исключения* "чуждых" культурных элементов происходит их *включение*, достигается культурная терпимость; *телеологию* культуры отвергает установка на *бесцельность* культурного развития и т.п. (см. [6, с. 234-239]). Определяющую роль в процессе такого перехода сыграла культура повседневности, практически не поддающаяся давлению сверху, централизованным манипуляциям и диктату, а потому способная выполнять роль "противоядия" против всяческих диктатур и произвола.

Послевоенная культура повседневности выявила с предельной наглядностью, что далеко не все в частной жизни, индивидуальной и массовой психологии, быту, обычаях, восприятии искусства и т.д. может быть подчинено партийно-государственному влиянию, контролю и управлению сверху административными и политическими методами. Именно в обыденном сознании в различных формах советской неофициальной повседневной культуры мы видим истоки крушения тоталитарной системы с ее ведущими нормами и культурными ценностями, традициями и образцами, зарождение новой неофициальной "философии повседневности". Культурно-историческое значение "оттепели" и порожденного ею шестидесятничества состоит в том, что они сделали этот процесс демонстративным и необратимым, а советского человека вернули из политико-идеологических сфер спекулятивной культуры на "землю" естественных интересов и потребностей, обратив его внутренний взор на антропологическую сущность человека как такового - вне идеологии, политики, социального страха и безликого подчинения централизованной власти. В Советском Союзе начался подспудный процесс культурного преодоления тоталитаризма.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Сталин И.В.* За здоровье скромных людей! / Сост. *Косолапов Р.* Слово товарищу Сталину. М., 1995.
2. *Зубкова Е.Ю.* Общество и реформы, 1945-1964. М., 1993.
3. *Симонов К.* Глазами человека моего поколения: Размышления о И.В. Сталине. М., 1989.
4. Наше отечество. Опыт политической истории. М., 1991. Т. 2. Гл. 10.
5. *Баткин Л.М.* Сон разума (О социально-культурных масштабах личности Сталина) // *Баткин Л.* Возобновление истории. Размышления о политике и культуре. М., 1991.
6. *Ионин Л.* Свобода в СССР. Статьи и эссе. СПб., 1997.
7. *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993.
8. Повседневной жизни социология // *Аберкромби Н., Хилл С., Тернер В.С.* Социологический словарь. Казань, 1997.
9. *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь // *Эренбург И.* Собр. соч. В 9 т. М., 1967. Т. 9.
10. *Эренбург И.* Оттепель // Оттепель. 1953-1956. Страницы русской советской литературы. М., 1989. Вып. 1.
11. *Аксенов В.* В поисках грустного беби. М., 1992.
12. *Адорно Т.В.* Избранное. Социология музыки. СПб., 1999.