

ВРЕМЯ И ВЛАСТЬ В МЕМУАРНЫХ ТЕКСТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ 1970-х ГОДОВ

РАСКАТОВА Е.М., канд. ист. наук

На основании анализа уникального исторического источника – мемуарной литературы – исследуются особенности самосознания и поведенческих стратегий отечественной художественной интеллигенции 1970-х годов в первую очередь по отношению к власти.

Сегодня мы являемся свидетелями грандиозного «сдвига» в отечественной исторической науке, попыток выстроить новые методологические основания для изучения исторического, шире – историко-культурного процесса. Современные российские ученые, также как и европейские двумя десятилетиями раньше, приходят к выводам о необходимости создания социально-культурной истории, связанной, как отмечают исследователи методологии современной науки, с методами культурной антропологии, социальной психологии, лингвистики. На первый план выходит «интеллектуальная история», предмет которой – жизнь идей в истории. В связи с этим формируется устойчивый интерес не к внеличностным структурам, а к индивиду, начинают исследоваться процессы, не обнаруживаемые на уровне макротенденций, но те, которые можно уловить лишь посредством анализа изменений в микроструктурах (см. об этом у Л.П. Репиной¹). Поэтому закономерно, что мемуары – «интеллектуальные исповеди» – становятся особыми, уникальными источниками изучения истории.

Само понятие «мемуары» не поддается однозначному определению, особенно когда речь идет о текстах, созданных в XX в., разрушившем устойчивые границы письменных жанров. Теоретическим размышлениям на эту тему посвящаются специальные работы, корректирующие и расширяющие круг источников, причисляя к текстам мемуарного характера все те, в которых в большей или меньшей степени в любой форме присутствует субъективная рефлексия на исторические события и культурную реальность. Мемуары, где обычно тщательно продуман тематический отбор материала, не только дают сведения для углубленного психологического анализа личности автора, его общественной и культурной позиции, но через умонастроение отдельной личности отражают время, эпоху (см. об этом у И.Л. Сиротиной²).

Мемуары, освещающие культурную эпоху 1970-х гг. (в большинстве своем созданные художественной интеллигенцией), преимущественно появляются в печати именно сегодня и невольно становятся участниками диалога разных культурных эпох, одним из факторов формирования исторического сознания современника. Мнение кумиров может оказаться определяющим для оценки такого недавнего периода, как 1970-е гг., тем более, что современная историография дает противоречивые, иногда противоположные оценки историко-культурных процессов.

Если мемуары вообще – особый источник, исключительно субъективный, то мемуары «семидесятых» субъективны вдвойне, так как основные участники описываемых событий – реально действующие в настоящее время люди, отсюда – характерная интонация, продиктованная соображениями «политкорректности» или просто порядочности, «фигуры умолчания» и т.п., что необходимо учитывать при обращении к этим текстам.

Кроме того, нельзя не признать, что мемуары художественной интеллигенции, насколько бы они не носили личный, дневниковый характер, даже если они обостренно исповедальные, – всегда репрезентативны, они изначально предполагают публичность, потому что публичен сам автор.

Художественная интеллигенция наиболее чутко улавливает некоторые общественные процессы, является своеобразным «барометром» общества, фиксируя иногда внимание на лишь зарождающихся тенденциях, едва заметных изменениях культурной жизни и среды.

У данной категории авторов мемуарных текстов обострено чувство индивидуальной независимости и свободы, поэтому их характерным качеством является безапелляционность суждений, смелость выражения позиции, придающая этим источникам публицистическую остроту.

В последние десятилетия были опубликованы многочисленные мемуары представителей различных творческих профессий: актеров (А. Демидовой, З. Гердта, М. Плисецкой, Г. Вишневской и др.), режиссеров (Э. Рязанова, А. Кончаловского, Ю. Любимова, Г. Волчек и др.), писателей (Б. Васильева, Г. Свицкого, Л. Зорина, В. Каверина и др.), художников (И. Кабакова, А. Брусиловского, Э. Неизвестного, В. Немухина и др.). Примыкающими к этому корпусу текстов мы считаем некоторые мемуары искусствоведов, литературоведов, наиболее адекватно воспринимающих художественный мир (И. Дедкова, Б. Шрагина, М. Геллера, А.Глезера и др.)³.

По типу, пафосу высказываний мемуарные тексты можно с известной долей условности разделить на «повествовательные» и «аналитические», можно также некоторые тексты обозначить как преимущественно «публицистические», хотя в той или иной степени публицистический пафос свойст-

венен всем воспоминаниям. Несмотря на «смешанный» характер большинства текстов, можно выделить типичные признаки. «Повествовательные» тексты обычно складываются на основе дневниковых записей, заметок, эпистолярки. В них создается своеобразная историко-культурная хроника эпохи 1970-х, уделяется большое внимание подробностям, деталям, в результате чего исследователь может уточнить и скорректировать представления о фактах, отдельных культурных акциях, определить степень реальной причастности героев к художественной жизни. Такие мемуары позволяют ощутить атмосферу студий, квартирных выставок и т.п. Становится открытым «личный контекст» (привязанности, притязания, человеческие отношения), что опосредованно позволяет выявить очень тонкий пласт мотиваций, лежащих в основе поступков, действий и в конечном итоге событий культурной жизни. К мемуарной литературе такого рода, наверное, можно отнести большинство опубликованных в последнее время книг: «Бегущая строка памяти» А. Демидовой, «Эпилог» В. Каверина, «Рассказы старого трепача» Ю. Любимова и другие.

«Аналитические» тексты чаще всего выявляют логику художественных и культурных процессов на протяжении больших или меньших промежутков времени, они по-своему решают задачу, которую ставит перед собой историк, но их своеобразие и уникальность в том, что их авторы наблюдают за происходящим не с внешней, «объективной» точки зрения, а «изнутри». Так, например, Г. Свирский в своей книге «На лобном месте»⁴, обобщая наблюдения за поступками и реакциями художественной интеллигенции, собственный опыт неформального общения с авторами, приходит к осознанию и объяснению феномена «эпохи застоя» как времени рождения свободной литературы в несвободных условиях. И. Кабаков в книге «60-е–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве»⁵ не просто представляет «другое искусство» «изнутри», как участник процесса, но говорит о причинах его возникновения, исследует, насколько это возможно, его генезис, определяет принципы дифференциации художников внутри авангардного искусства, границы эстетического и социального в творчестве московских нонконформистов, соотносение другой «культуры» с официальной культурой «позднего социализма», наконец – создает своеобразную концептуальную синусоиду «психического самочувствия художников «из подполья»» – «график «надежды» и «страха»»⁶. При всей «специализированности» книга И. Кабакова обращена к широкому кругу равнодушных читателей и зрителей, она учит понимать «другое искусство», выполняя тем самым важную гуманистическую функцию.

Аналитические мемуарные книги, как правило, очерчивают широкий диапазон духовных поисков художников, приводящих к различным эстетическим экспериментам, их авторы соотносят свое творчество (или творчество группы, о которой идет речь) с мировым культурным процессом, вскрывают болевые точки советской культуры.

Мемуары художественной интеллигенции становятся в первую очередь попыткой ее «самоопределения» – осознания и осмысления своего отношения к времени, самоидентификации в границах определенной культуры (официальной или андеграундной), связи с той или иной культурной традицией и т.д., а также – определения отношения к власти, что, возможно, являлось самым главным в общественной и нравственной позиции художника.

Большая часть мемуаров рождается как попытка определить эпоху «семидесятых» и найти в этой эпохе себя – свое уникальное место. В мемуарах разного типа мы встречаемся с различными взглядами на исторический процесс и культурные события интересующего нас периода, с взаимоисключающими характеристиками времени – от восхвалений «стабильности золотого века» до неприемлимой критики «удушливой атмосферы» 1970-х гг., с противоположными оценками действий власти по отношению к художникам и художественной культуре в целом – от одобрения действий отдельных прогрессивных, «хороших», либеральных чиновников до критики агонизирующей тоталитарной системы, находящейся в антагонистических противоречиях с творческой личностью.

По отношению к времени, эпохе, представителей художественной интеллигенции можно условно разделить на две группы, имеющие фактически противоположные пафос и интонацию высказываний. Значительная часть художников представляет эпоху семидесятых как тяжелые для творчества, «застойные» годы, когда творческая личность находилась под гнетом постоянно множющихся официальных запретов на те или иные формы и смыслы искусства. Л. Зорин красноречиво передает это состояние: «...драматургу по определению положено чувствовать воздух времени. А этот воздух застыл, стал плотным, душным и неподвижным. Похоже, что военная мощь действует определенным образом, причем не только на завоеванных – и на самих завоевателей. Словно они ощутили соблазн принять условия странной игры, предложенной обществу государством, – устроиться похитрей, поудобней»⁷.

Другие художники, наоборот, видят в этом времени «...паровой котёл с постоянным давлением. Клапанами выпуска пара были именно события искусства, литературы, поэзии. Театра, сумевшего «протащить» крамольную тему. Поэзии, как будто забывавшей о котле и о паре. Изобразительного, визуального искусства, которое переносилось за пределы котла, сливаясь с общим надмировым «эфиром» искусства, ничуть не отставая и продолжая свои национальные традиции...»⁸. Они определяют его как «...героическое время, период 70-х – начало 80-х. Одна эпоха заканчивалась, начина-

лась другая. Много происходило того, что сейчас просто было бы невозможно. <...> Работы неофициальных художников стали известны не только в «домашнем кругу». Появились связи с Западом. Наступила реальная жизнь. Функционирование в международном художественном контексте, что для любого нормального художника важно. Естественно, героическое время разными людьми воспринимается по разному...»⁹.

А для некоторых художников было характерно совершенно особое, субъективное восприятие исторического времени как существующего, в лучшем случае, параллельно индивидуальному художественному времени, в котором пребывает творящая личность, как имеющее весьма косвенное значение для формирования ее внутреннего мира, ее духовных приоритетов и эстетических установок. Именно так это для И. Кабакова: «...Вспоминая общественный климат 70-х годов сейчас, из конца 83-го, я, как ни странно, не могу вспомнить каких-то особенных переломов, взлетов и падений, каких-либо необыкновенных ожиданий и следующих за ними разочарований <...> ...для тех проблем и «состояний», в которых я находился и которыми «питался» для своей работы, все эти события, столь важные в общественном смысле, для меня находились как бы в другом слое, даже «пространстве» – я находился на уровне, как бы существующем под «всем этим», – и процессы, которые я чувствовал как активно происходящие, были несколько другие <...> ...для меня, да и не только для меня, а нескольких близких мне художников эти «общественные» напряжения, полные драматизма и героического подвига, воспринимались скорее как звук, идущий где-то снаружи, который как бы нас не касается, который происходит как бы в другом пространстве, может быть даже в другой стране – и была полная, окончательная убежденность, что ничего поделывать, изменить в общем ровном, неизбежном состоянии действительности они не могут. Это же я могу сказать и в смысле отношения к акции О. Рабина в 74-м году, хотя убежден, что это был настоящий подвиг и что я видел в своей жизни действительно общественный подвиг Настоящего человека. Но, повторяю, вся эта бурная эпоха середины 70-х годов прошла у меня как бы над головой...»¹⁰.

Что является причиной столь различных ощущений художниками себя в историческом времени? Парадоксально, но более негативные оценки мы встречаем в мемуарах тех представителей творческой элиты, которые так или иначе были связаны с официальной культурой, чье творчество с огромным трудом, часто наперекор внутренней логике, но все же существовало в системе официальных запретов и регламентов (Ю. Любимов, Л. Зорин, М. Плисецкая, Г. Вишневская и др.). Видимо, постоянное давление «сверху», с которым этим художникам приходилось так или иначе считаться, для того чтобы не быть окончательно вытолкнутыми из пространства «разрешенной» культуры, делало их субъективное духовное существование в системе отношений, рожденных этим временем, слишком трудным.

«Работа шла медленно, – вспоминает Ю.П. Любимов, – потому что каждый спектакль сдавался несколько раз. Это ужасно. Получалось так, что ты на спектакль тратишь гораздо меньше времени, чем на бесконечные сдачи. Во-первых, это унижительно – раз, потом мы теряем огромное количество времени, ведь они дают свои идиотские замечания и говорят: «Через две недели или через месяц мы будем еще раз смотреть». Значит, глупо начинать новую работу. Что-то начинаешь править, но так, чтоб не испортить спектакль – опять им сдаешь. Ведь иногда по пять, по шесть раз сдавали. Ведь эти все безобразия, в общем-то, и вынудили уехать Андрея Тарковского. На Западе он бы сделал, я думаю, картин двадцать, а у нас он с трудом сделал четыре. Эта непрерывная трепка нервов, эти бесконечные сдачи... ведь сколько вещей, которые я не сделал...»¹¹. Неслучайно самая трагическая часть мемуаров этого театрального режиссера – «Непоставленное», где он рассказывает о несостоявшихся работах: «Марат-Сад», «Фауст», «И дольше века длится день», «Носороги», «В ожидании Годо», «Бесы», «На все вопросы отвечает Ленин», вечер памяти Мейерхольда, «Москва-Петушки» и др.

Тем не менее они продолжали в этой системе существовать, выполняя, может быть, важную общественную миссию – своими даже не до конца реализованным публичным творчеством пробуждали сознание тех своих современников, кто был способен и имел желание мыслить. Интересно, как А. Демидова, анализируя смысл «актерских пауз», вспоминает «зоны молчания» в спектакле А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека», который тот сделал в конце 1970-х гг. в Московском театре им. Станиславского: «...Актеры не просто молчали, они молчали о том же, о чем тогда молчали мы, потому что все слова были уже сказаны. Жизнь персонажей на сцене и наша были адекватны. А нашу жизнь и нас самих мы тогда научились понимать без слов. Это был, конечно, сознательный режиссерский расчет, но воспринимался он тогда как новый язык театральных выразительных средств, как новое театральное открытие...»¹².

Высказывания другого характера о времени принадлежат, напротив, представителям маргинальной или «полумаргинальной» художественной культуры, авангарда и, соответственно, андеграунда (А. Брусиловский, И. Кабаков, В. Немухин, Г. Брускин и др.), для которых эпоха «семидесятых» была, прежде всего, «послеоттепельным» временем, когда «.Идол был мертв, «культ» – разоблачен. И люди постепенно стали приобретать личные, персональные черты. Те, в ком была искра Божия, естественно, наиболее продуктивно стали выражать эти, порой неясные, смутные личностные черты в творчестве, в

созидании...»¹³, когда, несмотря на существование цензуры, несмотря на абсолютное игнорирование авангарда официальной культурной системой, несмотря на определенные репрессивные меры, принимаемые в отношении авангардных художников, с самим фактом существования неподцензурного искусства сделать уже было ничего нельзя, так как оно, с одной стороны, осознало себя включенным в мировой контекст и встало на твердую почву традиций русского авангарда, с другой стороны, – было признано за рубежом. Поэтому в мемуарах таких художников пережитое историческое время предстает, прежде всего, как время достижений, творческих поисков и развития.

В этих противоречиях – отражение сложности национального культурного сознания, которое практически никогда не бывает свободным от общественного пафоса, всегда выражает требования и претензии государству и обществу, всегда существует в состоянии угнетения или протеста. «Поднявшийся» над этой ситуацией И. Кабаков (редкое явление в российской художественной жизни) сформулировал концепцию, философию независимого в любой исторической ситуации искусства и художника: «воздух», который всегда «здесь и сейчас», воздух «современный», но который изменяется, завтра уже не совсем такой как вчера, а через определенные периоды – уже и вовсе другой; воздух, который и есть эманация, побочное излучение местной Истории, всегда текущей, и встроившись, вернее, настроившись на восприятие которого, художник, поэт, музыкант оказывается тем самым синхронизированным с самыми существенными и главными «событиями» внутри своего времени...». Такое участие в жизни времени никак для И. Кабакова не связано с общественными событиями любого масштаба и характера: «В своих поступках я испытывал непреодолимое отвращение к любым общественным проявлениям, считал их везде как бы для себя посторонними, и как только я чувствовал их «общественный привкус», старался их бежать, хотя внешне они как будто и состояли из «нормальной, естественной выставки своих картин», среди близких тебе по духу и по судьбе людей...»¹⁴. Но, еще раз повторим, такое самоопределение художника по отношению к истории почти уникально.

Другой острый вопрос, в силу исторической политизированности российского культурного сознания имеющий очень большое значение для самоопределения художественной интеллигенции – отношения с властью, непосредственно выражающей и претворяющей в действие установки тоталитарного государства. Дифференцировать художественную интеллигенцию по отношению к власти очень трудно, так как размыты границы официальной и полуофициальной культуры, то есть практически каждый даже официально признанный художник хотя бы однажды оказывался в ситуации отторжения властью. И здесь мы видим наибольшее стремление дистанцироваться от власти, демонстрацию оппозиции, даже в условиях 1970-х гг., как раз у художников, в ту эпоху официально признанных. А. Демидова в «письмах к N» рассуждает: «...Вы ставите интеллигенцию перед дилеммой «молчать или кричать» в отношениях с властью». Но опять-таки под интеллигенцией подразумеваете только слой образованных людей... Что же касается молчания, то Андрей Тарковский в фильме «Андрей Рублев» нашел очень точную формулу выражения этой проблемы. Там художник живет в страшное время, когда кругом кровь, насилие, агрессия, и он дает себе обет молчания, невмешательства. Потому как если вмешиваться в политику – не надо быть художником. Но, став молчаливым, он не может работать, творить именно потому, что рядом течет кровь.

Вмешиваться или не вмешиваться каждый решает сам. Я в политику никогда не вмешивалась»¹⁵.

Предельно категоричен Ю. Любимов, разделяющий художника и власть непроходимой границей «мы и они», где единственно возможная тактика общения художника с властью – сознательная игра, обман для достижения своих творческих целей¹⁶. С исключительным сарказмом передает разговор с Е.А. Фурцевой Э. Неизвестный: «Женщина упрасивала меня «создать» что-нибудь «красивенькое» (я не оговорился, именно «красивенькое») и, ради её спокойствия, бросить лепить эти «раздражающие товарищей ужасы». На аргументы, что мне уже далеко за сорок, что я прошел суровую школу жизни, что, готовясь стать художником, учился в двух вузах и моя двадцатилетняя работа, хороша она или плоха, есть результат осознанного и пережитого и что, даже учитывая и уважая её личные просьбы, я не в силах измениться, она отвечала: «Вот вы какой упрямец, действительно, с вами трудно, ах, недаром ваши коллеги о вас так говорят, они (палец вниз) были против нашей встречи, поверьте (палец вверх), это не совсем для меня просто, а вот вылепили бы что-нибудь, как я вам говорю, и я, честное, честное слово, заставила бы их (палец вниз) лучше к вам относиться», – и так полтора часа. Я никак не мог понять, у министра я на приеме или у молодящейся бабушки в гостях – маленький хулиган в коротких штанишках, и спорить глупо, и возражать бесполезно, а обманывать ложными обещаниями противно. Так мы и расстались с министром культуры СССР, мадам Е.А. Фурцевой, оставшись, по её разумению, личными врагами...»¹⁷. Мучительно вспоминает моменты вынужденного общения с представителями власти А. Кончаловский: «...Хождение к начальству, к министру, в райком партии, на выездную комиссию. Сидят люди, которых ты презираешь, но от них зависит, поедешь ли ты за границу. Они ничего ни в чем не понимают, задают вопросы...»¹⁸.

Именно художники, периодически сталкивающиеся с властью в разных ее проявлениях, могли отчетливо осознавать место и роль свободного творчества в жесткой системе официальной культуры.

«...Мое творчество, – писал Э. Неизвестный, – всегда рассматривалось как умышленное действие против начальства. Соображения о законах и внутренней логике развития искусства, мои личные эстетические вкусы и намерения не брались в расчет. Рассматривались как ложь, как хитрая маска, скрывающая истинные цели, – нанести идеологический вред, т.е. оскорбить начальство, сделать назло ему – начальству. Отяготить его и без того хлопотную и ответственную деятельность. Более того, художественное творчество часто приравнивалось к прямой диверсии против личных интересов начальства. В наших условиях это трактуется как диверсия против государства. Начальство рассматривает себя как первопричину, вокруг которой крутится все. Так старики часто упрекают не замечающую их молодежь в том, что она громко разговаривает, чтобы их – стариков – раздражать, целуются, чтобы их – стариков – шокировать...»¹⁹.

Но в то же время именно эти художники в своих мемуарных текстах в большей или меньшей степени демонстрируют дифференцированный подход к отдельным представителям властных структур (показывая, иной раз, довольно большую близость знакомства с ними); дают характеристики чиновников высшего партийного эшелона, союзного министерства культуры (Е.А. Фурцевой, П.Н. Демичева²⁰) и республиканского (Ю. Мелентьева²¹), номенклатурных работников творческих союзов (М. Царева, С. Михалкова, Г. Маркова, А. Софронова²² и др.), и от того, какие даются характеристики, ясно, что художественная интеллигенция имела разные типы отношений с властью – от открыто оппозиционных до внешне лояльных, когда, видимо, усвоив определенные «правила игры», они могли, хотя бы отчасти, выполнять свою гуманистическую миссию.

Часто художники приходят к выводу, что виновата главным образом сама система, а люди, представляющие ее, могут быть вполне гуманными (А. Кончаловский²³, М. Плисецкая²⁴), часто речь идет о чиновниках КГБ (М. Плисецкая и В. Войнович о Ф.Д. Бобкове²⁵).

Такое самоопределение по отношению к власти противостоит взглядам и оценкам представителей другой культуры (А. Брусиловский, В. Немухин, др.), которые вообще мало говорят о власти, она для них неперсонифицированное, абстрактное нечто, к которому они относятся с мифологическим страхом: «...страха, живущего в каждом из нас, и этот страх был особенно силен и непреодолим (я не принимал участия в Бульдозерной выставке – помню панический страх, который охватил меня, когда я сидел рядом на диване с Оскаром и он предложил мне «это»...», – так рефлексировал по поводу возможных столкновений с властью И. Кабаков (см. также его «График надежды и страха»), или же с культурной, романтической иронией (преодолевая тот же страх): «Частенько, недалеко от входа, на бульваре переминались с ноги на ногу, проклиная стужу, службу и проклятых начальничков, кучка «Николай Николаичей» – как тогда называли «наружное наблюдение» – «н.н.». Это создавало добавочный антураж – опасности, запретности, приключения. Ах, контора, контора, «кагебуля», она изо всех сил старалась внести свою посильную лепту в рекламирование русского авангарда! Это стоило дорогого!»²⁶.

Но даже при таком «отстраненном» самоопределении конфликт с властью представителей неофициальной культуры был предreshен, потому что, стараясь не замечать притязаний власти на тотальное управление культурными процессами, художники предпринимали акции, внешне не политические, но имеющие явные политические, общественные последствия, заставляющие их в конечном итоге несколько иначе переживать свои дисгармоничные по сути отношения с теми, кто управляет государством. «Становясь абстракционистом, – утверждает В. Немухин, – художник противопоставлял себе обществу, его казенной идеологии, шел на конфликт с властью имущими. Здесь даже можно аналогию с первыми христианами провести. Жизни, конечно, не лишали и зверям не скармливали, однако травили, да еще как! Шла суровая борьба за право на жизнь, и в этой борьбе слово «абстракционист» стало Каиновой печатью, которой власти клеймили неугодных им художников. Мы сопротивлялись, как могли: увиливали от прямых ударов, шли на всевозможные ухищрения, но никогда не отступали и не мимикрировали»²⁷. Своеобразный итог подводит Э. Гороховский: «Вот так мы жили много лет в обнимку с властью, с Советской властью. И если бы не великие перемены, мы были бы благополучно задушены в этих объятиях».

Для самоопределения художественной интеллигенции в 1970-е гг., насколько позволяют судить мемуары, имели значение и некоторые другие аспекты взаимоотношений художника с окружающим миром: проблема вынужденной и добровольной эмиграции, попытка осмыслить собственное творчество в мировом контексте, размышления над творчеством художников, работающих рядом, и др. Подробное рассмотрение этих вопросов – тема отдельной статьи. В данном случае показано то, что, вероятно, было для самых разных представителей художественной интеллигенции основным и главным – самоидентификация в контексте исторического времени и в системе отношений с властью как в целом, так и в лице отдельных ее носителей, что осмысливалось в конечном итоге как проблема творческой свободы и тотальных запретов на свободное творчество. Мы видим, что художники приходили к весьма различным результатам этого самоопределения.

Общая интонация, характер оценок, формулировки политических и общественных взглядов часто зависят от времени создания и издания мемуаров («восемьдесятые», «девяностые» или «двухтысячные» – каждое десятилетие уникально); от места издания книги – в России или за рубежом.

Нужно отметить, что и отношение к прошедшему времени нередко является прямым следствием «встроенности» человека-художника в сегодняшнюю культуру. Также характер мемуаров в немалой степени связан с наличием или отсутствием социального заказа, иногда стимулирующего появление текстов, выражающих те или иные политические или общественные амбиции и тенденции.

Таким образом, мы видим, что мемуарная литература, воспринятая и оцененная в свете современной методологии исторической науки, является уникальным, ничем не заменимым источником, дающим возможность нового, более объективного прочтения и истолкования недавнего прошлого, понимания поведенческих стратегий художественной интеллигенции 1970-х гг., изучения ее самосознания.

Примечания

¹ См.: *Репина Л.П.* «Новая историческая наука» и социальная история. – М., 1998; Историческая наука на рубеже веков. – М., 2001; Выбор метода: Изучение культуры в России 1990-х годов. – М., 2001.

² *Сиротина И.Л.* Мемуарное философствование интеллигенции как опыт ментального самопознания. – Саранск, 2002.

³ См.: *Брусиловский А.Р.* Студия. – СПб.; М.: Летний сад, 2001; *Вишневская Г. Галина.* История жизни. – Алматы, М., 1993; *Геллер М.Я.* Российские заметки 1969–1979. – М., 1999; *Глезер А.* Человек с двойным дном. – М., 1994; *Дедков И.А.* Дневники // Новый мир. – 1996. – № 4,5; 1998. – № 5,6; 1999. – № 9,11; 2000. – № 11,12; 2001. – № 11,12; *Демидова А.* «Бегущая строка памяти» – М., 2000; *Зорин Л.* Авансцена. Мемуарный роман. – М.: Слово/Slovo, 1997; *Любимов Ю.П.* Рассказы старого трепача. Воспоминания. – М., 2001; *Неизвестный Э.* Письма. – М., 2000; *Плисецкая М.Я.* Майя Плисецкая... – М., 1994; *Шрагин Б.И.* Мысль и действие. – М., 2000.

⁴ См.: *Свирский Г.* На лобном месте. – М., 1998.

⁵ *Кабаков И.* 60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999.

⁶ *Кабаков И.* Указ.соч. – С. 63.

⁷ *Зорин Л.* Указ.соч. – С. 367.

⁸ *Брусиловский А.Р.* Указ.соч. – С. 255.

⁹ *Брускин Г., Пригов Д.А.* Героическое время кончилось. Концептуальное искусство и концептуальное поведение // Искусство кино. – 2003. – № 3.

¹⁰ *Кабаков И.* Указ.соч. – С. 61–62.

¹¹ *Любимов Ю.П.* Указ.соч. – С. 334–346.

¹² *Демидова А.* Указ.соч. – С. 302.

¹³ *Брусиловский А.Р.* Указ.соч. – С. 206.

¹⁴ *Кабаков И.* Указ.соч. – С. 64.

¹⁵ *Демидова А.* Указ.соч. – С. 219.

¹⁶ См.: *Любимов Ю.П.* Указ.соч.

¹⁷ *Неизвестный Э.* Указ.соч. – С. 80.

¹⁸ *Кончаловский А.С.* Указ.соч. – С. 158.

¹⁹ *Неизвестный Э.* Указ.соч., – С. 78.

²⁰ *Плисецкая М.* Указ.соч. – С. 352, 388–389 и др.

²¹ *Любимов Ю.П.* Указ.соч. – С. 286.

²² *Зорин Л.* Указ.соч. – С. 299–300.

²³ *Кончаловский А.С.* Указ.соч. – С. 161.

²⁴ *Плисецкая М.* Указ.соч. – С. 190, 238.

²⁵ *Плисецкая М.* Указ.соч. – С. 366–367.

²⁶ *Брусиловский А.Р.* Указ.соч. – С. 252.

²⁷ *Уральский М.* Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). – М., 1999. – С. 71.